

loco(11)

a arquitetura da américa latina em reflexão

PRESIDENTE DA ASPEUR
Luiz Ricardo Bohrer

REITORA DA UNIVERSIDADE FEEVALE
Inajara Vargas Ramos

PRÓ-REITORA DE ENSINO
Denise Ries Russo

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS
Gladis Luísa Baptista

PRÓ-REITOR DE INOVAÇÃO
Cleber Cristiano Prodanov

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
João Alcione Sganderla Figueiredo

PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
Alexandre Zeni

REALIZAÇÃO
Instituto de Ciências Exatas e Tecnológicas - ICET
Diretor: Luis André Ribas Werlang
Curso de Arquitetura e Urbanismo
Coordenadora: Caroline Kehl

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Denise Ries Russo

EDITORA FEEVALE
Celso Eduardo Stark
Grazielle Borghetto Souza
Adriana Christ Kuczynski

CAPA, PROJETO GRÁFICO E REVISÃO TEXTUAL
Juliano Caldas de Vasconcellos e Tiago Balem

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Juliano Caldas de Vasconcellos e Tiago Balem
Acad. Natália Kunzler
Acad. Luis Cristiano da Silva

IMPRESSÃO
Gráfica Pallotti – São Leopoldo/RS

TIRAGEM
500 exemplares

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Feevale, RS, Brasil
Bibliotecária responsável: Sabrina Leal Araujo – CRB 10/1507

Bloco (11): a arquitetura da américa latina em reflexão / Juliano Caldas de Vasconcellos, Tiago Balem (Organizadores). – Novo Hamburgo: Feevale, 2015.
264 p. il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-7717-189-7

1. Arquitetura - América Latina. 2. Arquitetura e urbanismo. I. Vasconcellos, Juliano Caldas de. II. Balem, Tiago.

CDU 72(7/8=6)

© Editora Feevale – TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos do autor (Lei n.º 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

UNIVERSIDADE FEEVALE
Editora Feevale
Câmpus I: Av. Dr. Maurício Cardoso, 510 – CEP 93510-250 – Hamburgo Velho – Novo Hamburgo – RS
Câmpus II: ERS 239, 2755 – CEP 93352-000 – Vila Nova – Novo Hamburgo – RS
Fone: (51) 3586.8800 – Site: www.feevale.br/editora

**Associação Pró-Ensino Superior em Novo Hamburgo - ASPEUR
Universidade Feevale**

Maloco(11)

a arquitetura da américa latina em reflexão

**Juliano Caldas
de Vasconcellos**

Tiago Balem

Organizadores

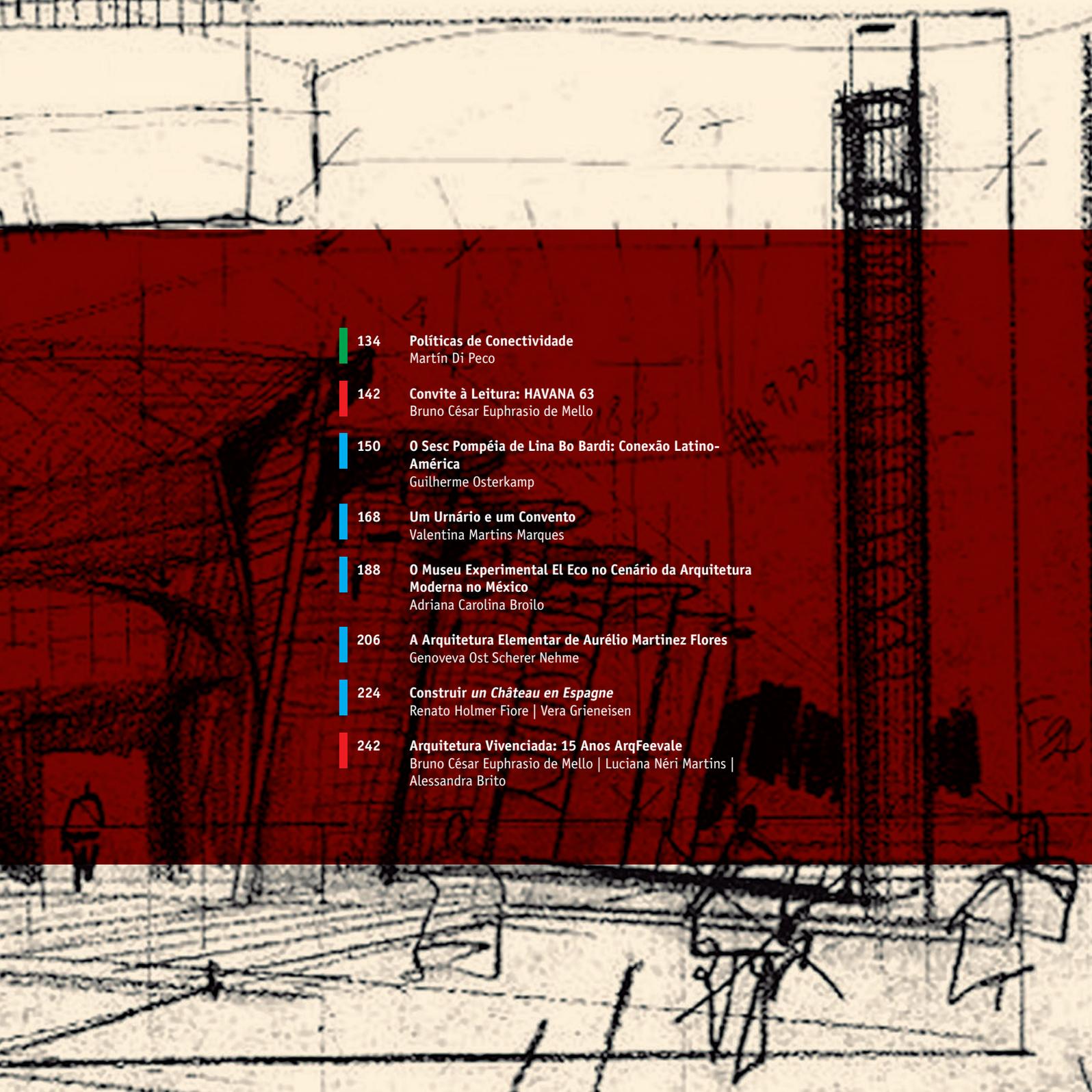


**Novo Hamburgo - Rio Grande do Sul - Brasil
2015**

The background of the page is a detailed architectural sketch in black ink on a light-colored paper. The sketch depicts a large, multi-story building with a complex facade, possibly a residential or institutional structure. The drawing uses fine lines and cross-hatching for shading and texture. In the foreground, there are several figures, some appearing to be walking or standing in an open area. The overall style is that of a hand-drawn architectural study or conceptual drawing. A prominent red horizontal band is overlaid across the middle of the page, containing the table of contents text. The word 'sumário' is written in white on the left side of this band. The number '36,4' is handwritten in the top right corner of the sketch area.

sumário

- 10 **LAMA no MoMA**
Ruth Verde Zein
- 24 ***América(no) del Sur***
Ricardo Sargiotti
- 38 **Arquitetura que Faz Cidade**
Fernando Diez
- 54 **Uma Questão de Identidade**
Manuela Catafesta
- 70 **Memorando Latino-Americano:
A Exemplaridade Arquitetônica do Marginal**
Carlos Eduardo Dias Comas
- 90 **Rio Grande do Sul e Uruguai na Cena Meridional
Paralelos Platinos (1678-1960)**
Sérgio Moacir Marques
- 110 **Mudando Padrões: Malha Ortogonal e Urbanização da
Fronteira Brasil - Uruguai**
Andrea da Costa Braga | Décio Rigatti

- 
- 27
- 134 **Políticas de Conectividade**
Martín Di Peco
- 142 **Convite à Leitura: HAVANA 63**
Bruno César Euphrasio de Mello
- 150 **O Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi: Conexão Latino-América**
Guilherme Osterkamp
- 168 **Um Urnário e um Convento**
Valentina Martins Marques
- 188 **O Museu Experimental El Eco no Cenário da Arquitetura Moderna no México**
Adriana Carolina Broilo
- 206 **A Arquitetura Elementar de Aurélio Martínez Flores**
Genoveva Ost Scherer Nehme
- 224 **Construir un Château en Espagne**
Renato Holmer Fiore | Vera Grieneisen
- 242 **Arquitetura Vivenciada: 15 Anos ArqFeevale**
Bruno César Euphrasio de Mello | Luciana Néri Martins |
Alessandra Brito

A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Nesta décima primeira edição o Bloco apresenta *A Arquitetura da América Latina em Reflexão*. Com esta escolha temos a intenção de propagar a produção e a crítica da América Latina ao mesmo tempo que procuramos oportunidade de aprofundar nosso conhecimento a respeito de uma região com mais de meio bilhão de habitantes, culturalmente rica, com uma geografia diversa, uma economia em desenvolvimento e políticas que ainda refletem a nossa origem como territórios coloniais.

Nossa intenção também foi criar espaço para diálogos possíveis com o conteúdo e a exposição deste mesmo ano no MoMA, em Nova York, *Latin America in Construction, Architecture 1955-1980* - em que obras latino-americanas voltam a estar no foco das atenções depois de 60 anos desde a última vez em que estiveram presentes em um dos museus mais representativo das artes modernas. Desde 1955 nossa produção não aparecia com força no meio da crítica internacional. Ao se reconhecer a importância e magnitude historiográfica das exposições de arquitetura que este mesmo museu apresentou, como por exemplo a exposição sobre o Estilo Internacional e o Deconstrutivismo, momentos que foram registrados contemporaneamente a essas significativas transformações no século XX, tem-se ideia da importância para novas propostas de análise da arquitetura mundial considerando as contribuições produzidas na América Latina.

O tema *A Arquitetura da América Latina em Reflexão* procurou abordar não apenas um pensamento sobre a nossa arquitetura, mas incitar que possamos nos ver como agentes de uma produção tão diversa quanto a nossa imensa região. Podemos interpretar que a reflexão esteja diretamente ligada ao nosso reflexo, a nossa imagem como agentes produtores dessa arquitetura em curso e sobre a reação aos estímulos que esses pensamentos podem nos provocar. Embora consideramos encontrar paralelos em quem vive na América Latina, não procuramos uma identidade Latinoamericana. Para nós a imagem do reflexo representa exatamente a multiplicidade que somos, e também a capacidade de sobreposições dessas identidades.

O conceito de identidade sozinho não é mais suficientemente operativo. Mesmo antes dessa conclusão da sociologia, esse conflito permeou nossa região. A partir do pós-guerra o continente todo enfrentava rupturas com os modelos neocoloniais e deram início a reavaliações de sua identidade geopolítica a partir de ensaios democráticos, mobilizações civis, ditaduras militares, além de transformações profundas pelo êxodo rural, urbanização e industrialização. Mesmo aí, não se encontra pontos ideológicos suficientemente fortes para unificar uma América Latina. O conceito de identidade, a sombra de um debate polarizado entre a fragilidade dos Estados Nações, da força homeinizadora da globalização, das teorias sobre o indivíduo multifacetado, traz consigo um esforço de compreensão do mundo contemporâneo pautado ainda sobre um território fixo e uma identidade de defesa em busca de delimitá-la pelo o que é local. Contudo, o debate sobre a originalidade não precisa passar pela afirmação geográfica e cultural, principalmente no nosso caso quando o intercâmbio é justamente o que mais nos aproximar de uma síntese.

Passamos atualmente por um momento histórico de elevado número de definições da disciplina, com variadas proposições práticas e discussões teóricas em busca de orientações de análise, terreno maleável para criar categorias estáticas e canônicas seguindo moldes antigos. Contudo, é possível fazer associações, verificar coincidências e propor genealogias. No caso brasileiro encontramos evidências de coincidências arquitetônicas de revisões continuístas, pautadas na centralidade paulista e seu vocabulário consagrado, mas também apostas que apontam para rupturas calculadas. Isso sinaliza pelo menos a certeza de que a maneira como lemos o passado provoca respostas no futuro. Por isso é preciso criar mais oportunidades para intercâmbio.

Pensando nessa pluralidade, pela primeira vez o Bloco convocou para uma seleção aberta de artigos, além dos convites para colaboradores com pesquisas relativas ao tema. A divulgação da chamada a participação ocorreu em sites especializados e por convites enviados aos maiores programas de pós-graduação do país e da América Latina. O retorno foi surpreendentemente positivo e comprova a relevância da proposta temática, desse modelo por convocação, além da necessidade de se criar oportunidades de divulgação de pesquisas em nosso país. Ficamos imensamente satisfeitos em abrir espaço como este nessa edição do Bloco e com isso publicar textos de estudantes de pós-graduação de todos os níveis e de renomados críticos de arquitetura da América Latina.

Estamos em busca da excelência dessa publicação, assim continuaremos a desenvolver e aperfeiçoar novos formatos que estimulem novas contribuições. Acreditamos que esses processos de seleção colaboram para a qualificação do conteúdo publicado pelo Bloco e ampliam as conexões do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale. Por isso, nos alegra ver mais uma cor nas tarjas de capítulos do livro as quais denominam a origem dos autores. Agora a tarja verde representa os estrangeiros e acompanha a azul que representa os autores de fora da Feevale e a vermelha os da casa. Além disso, e ainda em busca de ampliar a divulgação desses trabalhos e do Bloco, nessa edição todos os artigos são acompanhados pelo seu resumo e *abstract* para melhor indexação em serviços de busca acadêmica.

Os textos foram agrupados pelo enfoque desenvolvido e apesar da especificidade de cada texto podem ser lidos em quatro blocos. Primeiro estão textos que apresentam o tema da arquitetura da América Latina de forma geral, mas relacionado a fatos do presente. Em seguida estão artigos que fazem correlações possíveis entre a arquitetura feita nesses diferentes países e motivações construídas por intercâmbios. Na sequência dois textos sobre experiências arquitetônicas e aquelas vivenciadas que transformam profundamente modelos coletivos e pessoais. Por último, finalizamos com textos que trabalham arquitetos e suas obras, ainda considerando relações possíveis. Nas próximas duas páginas apresentamos a síntese desses textos.



Ruth Verde Zein faz um passeio na exposição *Latin America in Construction, Architecture 1955-1980*, no MoMA e traz uma reflexão a respeito do período abordado e dos critérios de seleção das obras. **Ricardo Sargiotti** apresenta o grupo *America(no) del Sud* que se reuniu entre 2013 e 2015 em cidades da Argentina e Paraguai. Através dessas experiências o autor revela os valores compartilhados pelo grupo em relação à arquitetura como disciplina e faz um manifesto à necessidade de reposicioná-la dentro do centro de discussões da sociedade. Ainda assevera que são as coincidências que fazem deles um grupo e não a tentativa de criar uma identidade para a arquitetura latino-americana contemporânea. **Fernando Diez** proporciona-nos a oportunidade de conhecer os bastidores da primeira edição do *Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmons*, realizada em 2014, do qual foi jurado e ajudou a selecionar obras de arquitetura que colaboram para a dinâmica e interrelação espacial entre edifício e espaço público. Sobre aspectos apresentados nas obras o autor faz considerações importantes da arquitetura contemporânea produzida na América Latina.

Manuela Catafesta traz a tona o debate sobre parâmetros comuns à configuração de um ambiente latino-americano específico e a questão da identidade cultural e ambiental do continente, a partir do pensamento de alguns dos mais importantes teóricos que abordam o tema. **Carlos Eduardo Dias Comas** constrói a partir da análise de seis projetos um panorama da arquitetura moderna na América Latina em um período de 30 anos entre 1936 a 1966. **Sérgio Moacir Marques** costura as raízes comuns entre os países latino-americanos da região meridional, em particular no sul do Brasil, o Rio Grande do Sul e o vizinho Uruguai, cujas relações passadas pavimentaram câmbios e paralelismos comuns, principalmente na área do urbanismo. **Andrea da Costa Braga** e **Décio Rigatti** descrevem e analisam, a partir da sintaxe espacial cidades gêmeas em fronteira seca, os padrões morfológicos da urbanização latino-americana cujo modelo é a malha ortogonal.

Martín Di Peco descreve sobre projeto de habitação social geminado em Buenos Aires durante a crise econômica de 2001/2002 e o surgimento de organizações civis com propostas inovadoras sobre gestão e construção. **Bruno Mello** faz um convite à leitura de livro *Havana 63*, do arquiteto Cesar Dorfman, que conta a viagem de navio de um grupo de estudantes de arquitetura à Cuba.





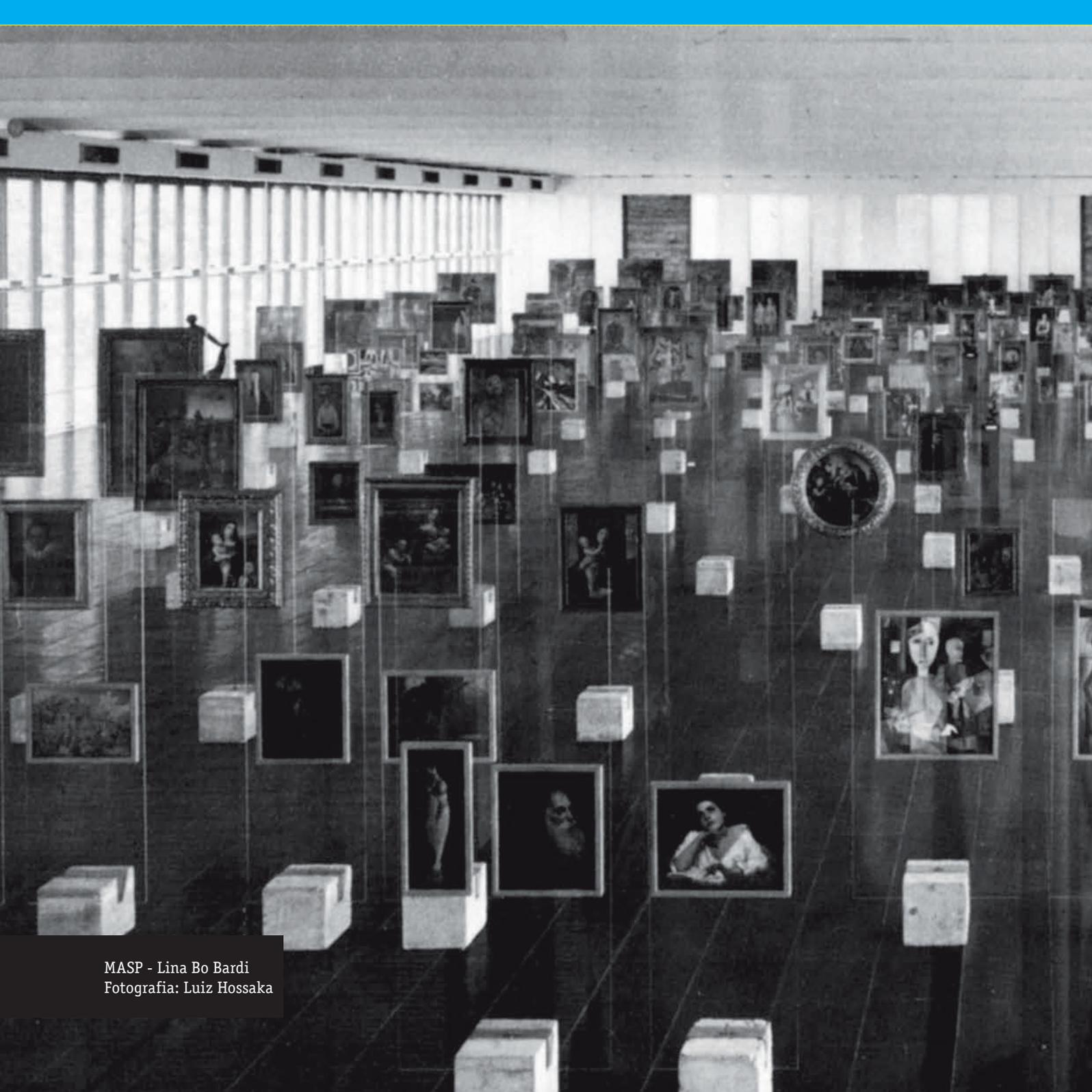
Valentina Martins Marques faz uma análise comparativa entre o Urnário do Cemitério Norte (1959|1962) de Montevideu, no Uruguai, do Arquiteto Nelson Bayardo e mural do artista Edwin Studer, e o Convento de Sainte Marie de La Tourette (1957), do arquiteto Le Corbusier e do artista Iannis Xenakis, em que ambas obras trabalham com o conceito de integração plástica, forma explorada e recorrente entre arquitetos e artistas do movimento moderno uruguaio. **Adriana Carolina Broilo** revela-nos o Museu Experimental El Eco, idealizado pelo artista alemão Mathias Goeritz, inaugurado na capital mexicana em 1953, exemplo de incorporação da arte à arquitetura. Além disso apresenta o problema da intervenção em arquitetura preexistente e no patrimônio arquitetônico moderno, tendo em vista a ampliação desse Museu. **Guilherme Osterkamp** apresenta o Sesc Pompéia da arquiteta Lina Bo Bardi propondo conexões entre o pensamento de sua autora italiana e a cultura e a realidade latino-americana e brasileira, “um lugar inimaginável, onde tudo era possível”. **Genoveva Ost Scherer Nehme** nos conta sobre outro estrangeiro, Aurélio Martínez Flores, arquiteto mexicano que viveu ao Brasil desde o início da década de 1960 em São Paulo. Sua importante produção arquitetônica mescla referências do Brasil e México e tem influenciado uma nova geração de arquitetos com um vocabulário formal particular. **Renato Holmer Fiore** e **Vera Grieneisen** dissertam sobre o estilo arquitetônico chamado “californiano”, que teve grande sucesso desde a Califórnia e via o México chegou até a Argentina e sul do Brasil. Apresentam uma casa em Porto Alegre, já demolida, projetada por imigrante arquiteto alemão, que mesclou o estilo californiano e sua experiência alemã.

Por fim, mas com muita satisfação, comemoramos os 15 anos do nosso Curso e Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale através das palavras da Coordenadora **Caroline Kehl** que relata o orgulho e a responsabilidade com essa data e da nossa profissão. Fatos que de certa maneira estão registrados por **Bruno de Mello**, **Luciana N. Martins** e **Alessandra Brito**, através dos resultados de uma mostra do perfil dos egressos do nosso Curso.

Agradecemos imensamente a colaboração dos autores que muito honram essa publicação. Recentemente temos ouvido retornos significativos vindos de diferentes pessoas, de muitos lugares e gostaríamos de dividir que nos dizem que o trabalho de vocês enriquece e transforma muita gente.

Obrigado também à Universidade Feevale, à Editora Feevale e ao Curso de Arquitetura e Urbanismo por incentivar essa publicação e à leitura e disponibilizar esse livro gratuitamente e sua versão online em www.feevale.br/bloco

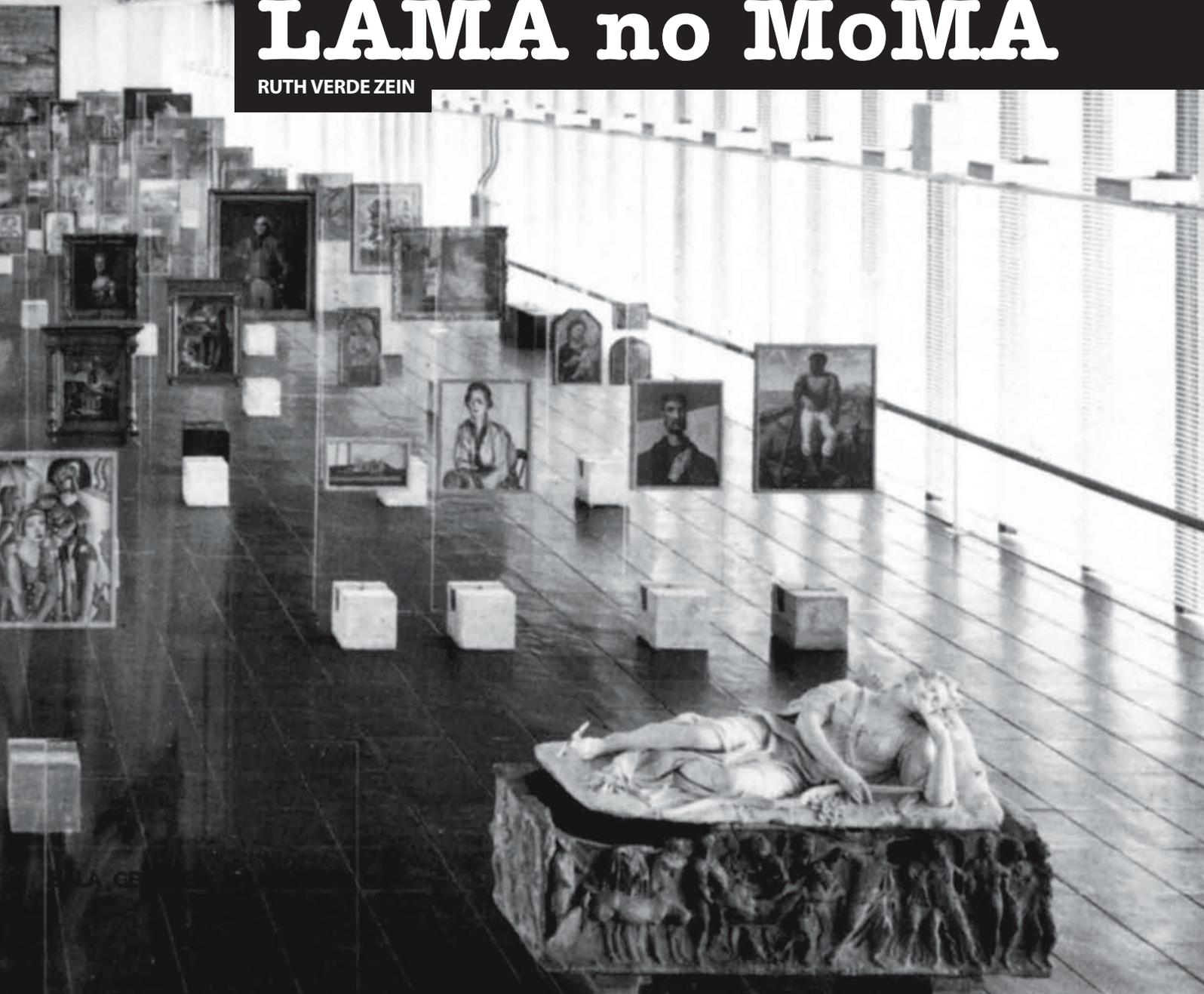
Boa leitura,
Juliano Caldas de Vasconcellos
Tiago Balem



MASP - Lina Bo Bardi
Fotografia: Luiz Hossaka

LAMA no MoMA

RUTH VERDE ZEIN



LAMA CE



Este ensaio trata da exposição *Latin America in Construction 1950-1985* realizada em 2015 no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova York. Busca também, através de uma breve retrospectiva, abordar o histórico do MoMA a respeito da arquitetura da América Latina, utilizando como fonte principal as publicações do Museu.

Especificamente sobre a exposição de 2015, são apresentados elementos de bastidores que foram determinantes para a concretização do evento, incluindo depoimentos da própria curadoria. Uma reflexão a partir do catálogo trata da produção no período e dos critérios de seleção das obras.

Não se pode deixar de citar também as fotografias que ilustram o artigo, feitas pela própria autora que visitou a exposição e registrou através de seu olhar o extenso material reunido nos 1700 metros quadrados reservados para esta mostra. (Resumo dos Organizadores)

Palavras-chave: Arquitetura Moderna, MoMA, América Latina.

This essay discusses the exhibition “Latin America 1950- 1985 in Construction”, held in 2015 at the Museum of Modern Art in New York. It also searches, through a brief retrospective, MoMA’s history regarding Latin America architecture, using as source the main publications of the Museum.

Specifically about the 2015 exhibition, backstage elements are presented as instrumental in the implementation of the event, with statements from the curators. In the official catalogue of the exhibition, the author rises a reflection regarding the period covered and the criteria for works selection.

It’s not possible not to mention the photographs that illustrate the article, made by the author, who visited the exhibition and registered through her eyes the extensive material gathered in the 1700 square meters reserved for this event. (Abstract by Editors)

Keywords: Modern Architecture, MoMA, Latin America.



Aterro do Flamengo com o MAM-Rio em destaque.
Foto: Ruth Verde Zein



***Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança:
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.***

***Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança:
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem (se algum houve) as saudades.***

***O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.***

***E afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto,
Que não se muda já como soía.***

Luís Vaz de Camões, in "Sonetos"

Entre outras, uma das imensas contribuições da exposição *"Latin America in Construction 1950-1985"*¹, para uma revisão necessária da historiografia da arquitetura moderna e contemporânea mundial, é que ela adiou nosso apocalipse, que seguia estacionado em 1960. Demorou – mas pelo menos, agora, ele foi prorrogado para 1980: já não era sem tempo. Por sorte, essa nova data do fim do mundo também será provisória: mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, e esse limite do que pode ser considerado bom e bonito também será revisto algum dia desses, senão em breve, ao menos na próxima geração.

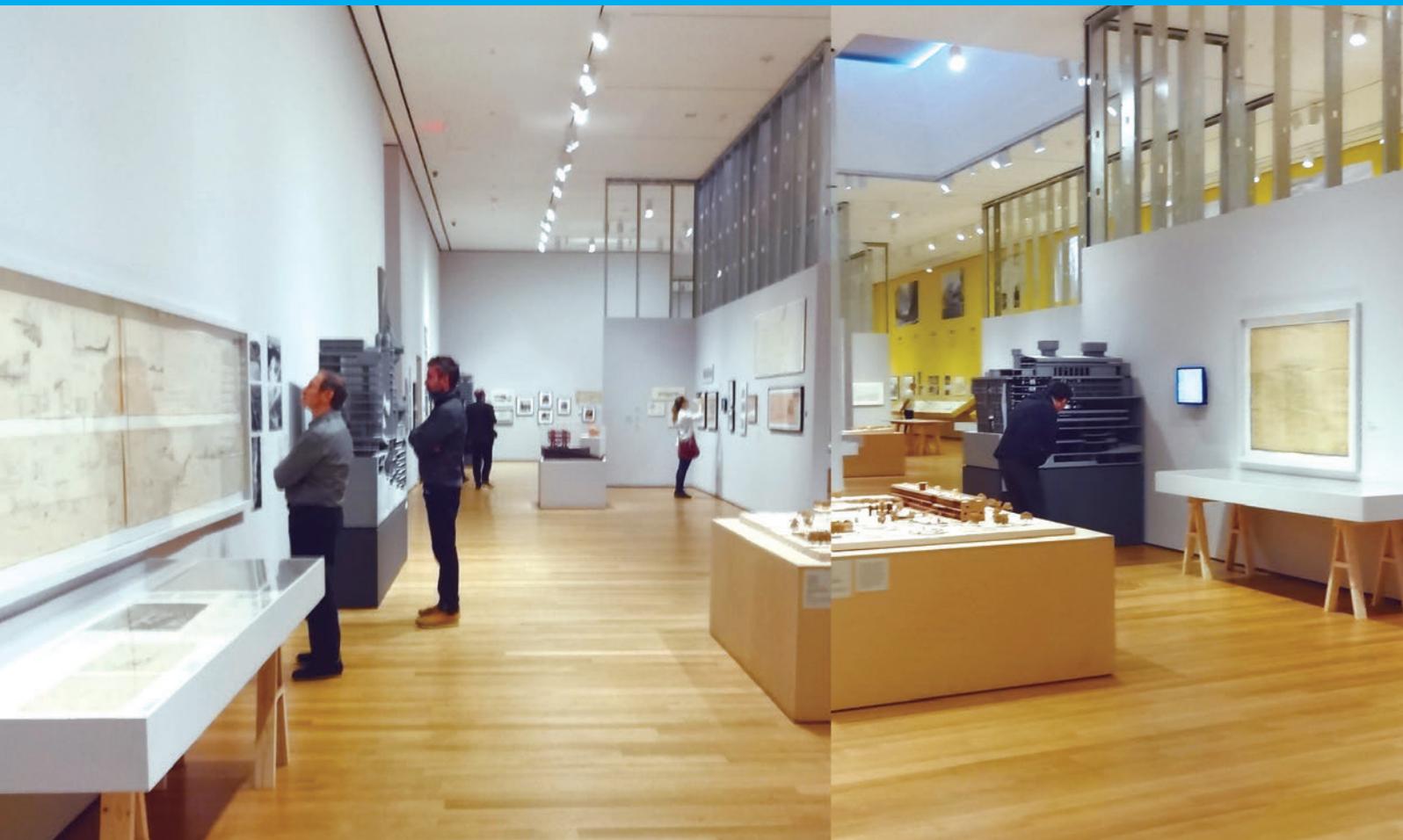
Mas por muito tempo, por décadas a fio, por quase meio século, todos nós arquitetos – também os latino-americanos, mas, principalmente, os colegas do hemisfério norte – permanecemos preguiçosamente convencidos da nossa continuada desimportância arquitetônica (supostamente após a termos obtido genialmente e excepcionalmente, em uma breve e quase inexplicável inflorescência). A depressão



era tal que, em casos extremos, havia alguns que chegavam mesmo a duvidar se alguma vez essa maravilhosa primavera latina havia acontecido, ou se se tratava de simples ilusão. Aliás, esse vezo de má consciência vira-lata, volta e meia volta a repercutir triunfantemente na fala de escolhidos intelectuais locais, que preferem jamais perder a chance de se mostrarem afinados ao bel pensar depreciativo de là haut. E assim, de tanto se crer e se repetir, era fato – mesmo se não fosse: a arquitetura moderna latino-americana, se alguma vez existira, não passara de um trêmulo sopro de vida, que se teria extinguindo em 1960 e, depois disso, nada havia que tivéssemos produzido que interessasse ao mundo.

Por certo, nós que por aqui vivemos, e pensamos, já sabíamos tratar-se de narrativa incompleta, apressada, superficial e imprecisa ao extremo. Mas era difícil combatê-la, pois ganhava boa parte de seu peso pelo fato de estar sendo permanentemente corroborada, por ação e omissão, pelos centros mundiais de

produção de ondas de prestígio arquitetônico. Só para relembrar aos esquecidos (ou aos que não haviam ainda nascido), foi significativa a quase total ausência de profissionais arquitetas/os latino-americanas/os nas mostras finisseculares das Bienais de Veneza, nos IBA de Berlim, nos jetssets dos anos 1990, etc. Ausência gritante era também o fato de que a última exposição sobre arquitetura na América Latina acontecida no MoMA-NY (Museu de Arte Moderna de Nova York) havia ocorrido em 1955 – e sabe-se que o Museu não só não se defasa com as modas, como gosta de lançá-las. Ausência ademais enfatizada pelos autores dos grandes manuais “universais” de arquitetura moderna “do mundo” ao escolherem incluir, quando muito, apenas umas breves e secundárias notícias sobre as obras modernas do subcontinente, do México à Patagônia, e apenas daquelas acontecidas até no máximo 1960. Década que, até pouco tempo atrás, também continuava grandemente esquecida, em muitos outros aspectos, por esses mesmos manuais².



Em vários comentários publicados em diversas mídias, somos levados a crer que a nova exposição “Latin America in Construction 1950-1985”, oportunamente organizada pelo MoMA-NY, por assim dizer, nos “arrançou” da obscuridade e nos lançou finalmente no mundo das modas internacionais, salvando um jejum de 60 anos³. Entretanto, sim, houve um breve antecedente, também momesco, e acontecido já no século 21. Parece-me relevante algo recordar dessa iniciativa, por mais secundária (e ideologicamente conservadora) que possa ter sido.

Em 2004, foi publicado o livro “Latin American Architecture 1929-1960: Contemporary Reflections”, resumindo alguns dos debates organizados por Carlos Brillembourg em 2002, com apoio da New School

University e do MoMA-NY. A iniciativa era bem comportada ao extremo: não buscava quebrar nenhum paradigma historiográfico, apenas lustrar o velho brasão passadista do “recordar é viver”. Apesar da boa vontade de Brillembourg, o tema em si mesmo parecia tão desinteressante ao próprio MoMA-NY que seu então curador de Arquitetura, Terence Riley, gastava as breves duas páginas de seu prefácio falando da Austrália e da exposição Built in USA (acontecida no museu em 1950), para concluir, enfim, com a velha bobagem de sermos apenas e basicamente somente um mero reflexo dos europeus⁴. No finalzinho do seu texto, e quase para acabar logo com aquela obrigação enfadonha que lhe tinha sido imposta, concedia paternal, em um gesto de *largesse blasé*, que apesar de tudo, “cada um está em posição privilegiada para contribuir para a criação



da cultura contemporânea”. Mas, significativamente, não se dava ao trabalho de elaborar sobre esse tema, ou sequer – como cabe a qualquer prefaciador decente – comentar as falas dos contribuintes do livro sobre o tema. O assunto, realmente, não parecia lhe interessar.

Carlos Brillembourg, arquiteto venezuelano radicado em Nova York, merece respeito: lutava contra a corrente, e talvez os tempos não fossem chegados. Mas talvez, por isso mesmo, foi cuidadoso ao extremo: ao propor o evento, limitava-se a reafirmar que “a arquitetura produzida há cinquenta [hoje seriam 70] anos atrás foi central para o desenvolvimento internacional da arquitetura moderna” e que “paralelo a esse axioma, está a ideia de que essa arquitetura foi esquecida pela corrente principal da história”. Nem uma gota sobre o que

se passou depois. Trata-se de uma abordagem simpática, mas ainda insegura: como filho pródigo, advogava nossa readmissão nos braços paternos dos historiadores, que por definição limitante, só podem ser sempre os de origem ou de filiação europeia, mas usando como trunfo, ainda outra vez, e apenas, as velhas joias das nossas batidas coroas. O seminário propriamente dito aconteceu compacto, em um dia intenso de trabalho. O livro que Brillembourg editou contém contribuições que não aconteceram ao vivo, e não incluiu outras que ali estiveram, certamente, por motivos editoriais práticos. De qualquer maneira, o seminário ressumava nostalgia a cada fala e depois o livro, a cada página. Por exemplo: a apresentação visual que acompanhava a conferência de Kenneth Frampton usava quase exclusivamente imagens capturadas da primeira edição do clássico livro de Stamo Papadaki sobre Oscar



18

Niemeyer, publicado em 1950, e se atinha a repetir o mote sobre as influências e contra-influências entre Oscar e Le Corbusier, e o assunto parava em 1965, ano da morte do velho mestre: o resto, era silêncio. Os demais apresentadores e autores seguiram obedientemente o recorte proposto, com argumentos que, no geral, pouco falam de arquitetura, em discursos que buscavam razões políticas, culturais ou artísticas para justificar nossas supostamente anômalas excrescências arquitetônicas; e claro, sem jamais ultrapassar a data de 1960 – que, embora ninguém ali o confesse, é a da inauguração de Brasília.

Meninos, eu vi: estava ali, talvez representando duas minorias ou três (mulher, latino-americana, brasileira, e que pena que não sou afrodescendente para esse joguinho do politicamente correto não ser ainda mais perfeito). Sou teimosa, mas uma andorinha não faz verão: na parca contribuição ao debate final que me foi permitida⁵ tentei, ingloria e improficuamente, chacoalhar a mesmice, lançando a dúvida: mas, e o que aconteceu depois de Brasília? Espantava-me a total falta de curiosidade de todos sobre um tema que me parecia óbvio – ou, talvez, a presunção implícita, assumida por todos, de que seja lá o que fosse, não interessava... Mesmo assim, tentei ao menos dizer que a arquitetura do Brasil, inclusive a anterior a 1960,

não tinha uma só escola, mas pelo menos duas, e que tanto as semelhanças como as diferenças entre ambas também deviam ser apreciadas⁶.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, já o sabia Camões. Mudou a curadoria de arquitetura do MoMA-NY, e, por certo, para muitíssimo melhor. O mundo mudou, a crise de 2008 avassalou o hemisfério norte, o papa é argentino, o presidente americano é negro, um quarto dos norte-americanos tem hoje o espanhol como língua materna e, a esta altura, o continente americano já é estatisticamente mais latino do que qualquer outra coisa. E não por acaso, nossa arquitetura volta à baila. Ressuscitamos, aleluia!

Em entrevista à revista Summa+, nos conta Carlos Eduardo Comas que a iniciativa para essa exposição começou em Miami, mas que, por inúmeras vicissitudes, acabou se consolidando em Nova York⁷. Seja como for, a exposição que finalmente recebeu o nome de “Latin American in Construction 1955-1980” teve vários nomes e variados escopos temporais ao longo do processo de sua organização, como também contam Comas e seus demais curadores. Toda sua mecânica interna e todo seu arranjo externo são interessantíssimos, e permitem infinitas leituras. Por isso caberia, antes de comentá-la, descrevê-la. Mas



como eu e outros já fizemos isso em outras partes⁸, vou prosseguir falando da exposição e seu livro/catálogo, já não como quem conta, mas como quem comenta. Ou como quem interpreta.

Com base na visita à exposição, a amizade com seus curadores, a leitura e participação no seu catálogo, e tudo que escutei sobre o assunto nos últimos quatro ou cinco anos que durou sua produção, deduzo que a intenção dos curadores parece ter sido a de rever, a de pôr em valor, a de ampliar o reconhecimento, a de mostrar para o mundo a ampla variedade e complexidade da arquitetura latino-americana dos anos 1930-1960. Apesar da complexidade operacional para se viabilizar essa proposta, trata-se de fato de um objetivo bastante modesto, porque é basicamente quantitativo. Apresenta-se quase despido (embora não totalmente) da ambição de conformar qualquer “grande narrativa”. E mostra-se especialmente avesso a tentar qualquer “grande narrativa latino-americana”. Trata-se de uma tomada de consciência – cuja exibição pública e notória ajuda a todos a também tomarem consciência – do fato de que certamente há muito mais a se ver e conhecer, sobre a arquitetura feita na América Latina, em meados do século 20, para além das parcas notícias que sobre ela constam nas bitoladas histórias oficiais. E que esse muito,

ademais, não é apenas quantitativamente relevante, é também qualitativamente de enorme interesse. Percebe-se pois que esse objetivo aparentemente modesto dos curadores causa efeitos e repercussões poderosas: o simples ato de visibilizar nos dá poder. As mais de quinhentas peças exibidas, e as infinitas outras peças que não chegaram a sê-lo por razões de viabilidade prática, têm por efeito imediato tornar obsoletas e desatualizadas todas as histórias da arquitetura do mundo, automaticamente. Pobrezinhas, ficaram mesquinhas, e sua maldade, incompetência e preconceito, evidentes. Seus autores (os que ainda vivem), se não quiserem ser execrados, vão ter que sair correndo atrás do prejuízo, isso claro, assumindo que tenham um mínimo de consciência crítica (não custa nada esperar o melhor dos seres humanos, tomando o cuidado de proteger as costas para não levar nelas um encontrão do pior). E os próximos autores, de manuais pretendidamente universais, de ora em diante não têm mais desculpa para ignorá-la tão acintosamente, exceto passando recibo da própria estupidez.

Na organização dessa exposição e seu catálogo, uma decisão fundamental tomada pelos curadores foi a de estender seu período de abrangência para quantas décadas do século 20 fosse possível, inclusive revendo o período 1925-45, retomando o período 1945-55

e, mais importante, ultrapassando resolutamente o marco apocalíptico de Brasília. E basta Aquiles ultrapassar a tartaruga para o paradoxo se desmanchar e se perceber que, afinal de contas, 1960 não é fim de coisa alguma. Ao contrário: se a data é notável, entretanto situa-se mais provavelmente no meio de um período, se considerarmos que os fatos mostram certa homogeneidade histórica, formal, técnica e construtiva pelo menos entre 1955-1975, e não demonstram haver, nesse meio tempo, nenhuma evidente ruptura. A continuidade é tal que ocorre independentemente da política (contrariando velhos axiomas mal cosidos): a também preguiçosa explicação que tenta justificar a arquitetura desse período como resultado de o interesse de governos totalitários não convence mais, simplesmente porque ela ocorre em toda parte do mesmo jeito, em governos democráticos ou não, de direita ou de esquerda – e aliás, se assemelha ao que ocorre, do mesmo jeito, em todo o planeta, e não apenas na América Latina. O que, num mundo hiperconectado como o nosso, é meio evidente: não era mesmo possível que tivéssemos sido ou que ainda sejamos uma ilha isolada. Assim, o período indicado no título da exposição, de maneira aparentemente simples e despojada, de fato marca uma proposta que subverte alguns dos mais entranhados paradigmas até então vigentes (e ipso facto, ali caducados): anuncia que abrangerá de 1955-1980, e que isso, faz sentido. É ótimo. É muito. E é claro, é também pouco. Mas é o que foi possível por enquanto, nesse âmbito – e isso importa perceber e celebrar.

A ARTE É LONGA, A VIDA É BREVE, E UMA EXPOSIÇÃO, POR MAIS AMPLA QUE SEJA, É LIMITADA, ACABA-SE, ACABOU.

A arte é longa, a vida é breve, e uma exposição, por mais ampla que seja, é limitada, acaba-se, acabou. Agora que a exposição já se encerrou, é mais complicado ainda falar dela: sumiu e virou estrela. Segue importante prosseguir analisando seu legado, porque se trata de uma contribuição muito significativa. Mesmo limitada, é vasta, e não depõe contra ela também percebermos o quanto ela deixa vastas áreas de sombra, nem tanto por ignorá-las, mas apenas porque não é mesmo possível abranger tudo de uma só vez. Ao contrário, essa sombra e esses avessos são em parte seu efeito e seu mérito: uma vez posto em movimento, o mundo anda. E por isso, com certeza, logo mais, a próxima geração de curadores, críticos e historiadores vai perceber que a data do apocalipse é móvel, e vai puxá-lo pelo menos até 2001 – ano utópico da odisseia no espaço e ano distópico das torres soçobrando. Porque o mundo, como já sabiam os moradores da Macondo do latino-americano Garcia Marquez, está sempre por se terminar, embora nunca se acabe – ou assim esperamos que seja.

Se considerarmos a hipótese das gerações conforme proposto por Silvia Arango⁹, e recortarmos o âmbito das gerações latino-americanas assumido pela exposição do MoMA, notamos que o seu período central abrangido inclui as gerações dos “progressistas” e dos “tecnicistas” dos anos 1945 aos anos 1975. Se tratam de obras e personagens diferentes (mesmo quando são as mesmas pessoas), daqueles efetivados pela anterior geração “panamericana” (1930-45), de caráter cosmopolita e modernizadora, mas ainda formalmente eclética, ou ao menos, estilisticamente permissiva (com raras exceções, que o paradigma geracional admite, pois não se trata de um esquema fixo, mas de uma estrutura interpretativa). Menciono aqui a contribuição de Arango pela vontade de estabelecer um contraponto (e lembrar que o mundo não começa em Nova York), já que a exposição do MoMA, como acima dito, preferiu não propor nem endossar quaisquer periodizações panorâmicas e abrangentes. Nesse caso, a meu ver, foi uma decisão sábia. Tratava-se apenas de uma exposição, não de uma pesquisa acadêmica – por mais que, obviamente, sua produção também tenha envolvido um certo grau de esforço de pesquisa a variadas fontes, mais como quem consulta do que como quem produz conhecimento. Na

E NÃO POR ACASO, NOSSA ARQUITETURA VOLTA À BAILA. RESSUSCITAMOS, ALELUIA!

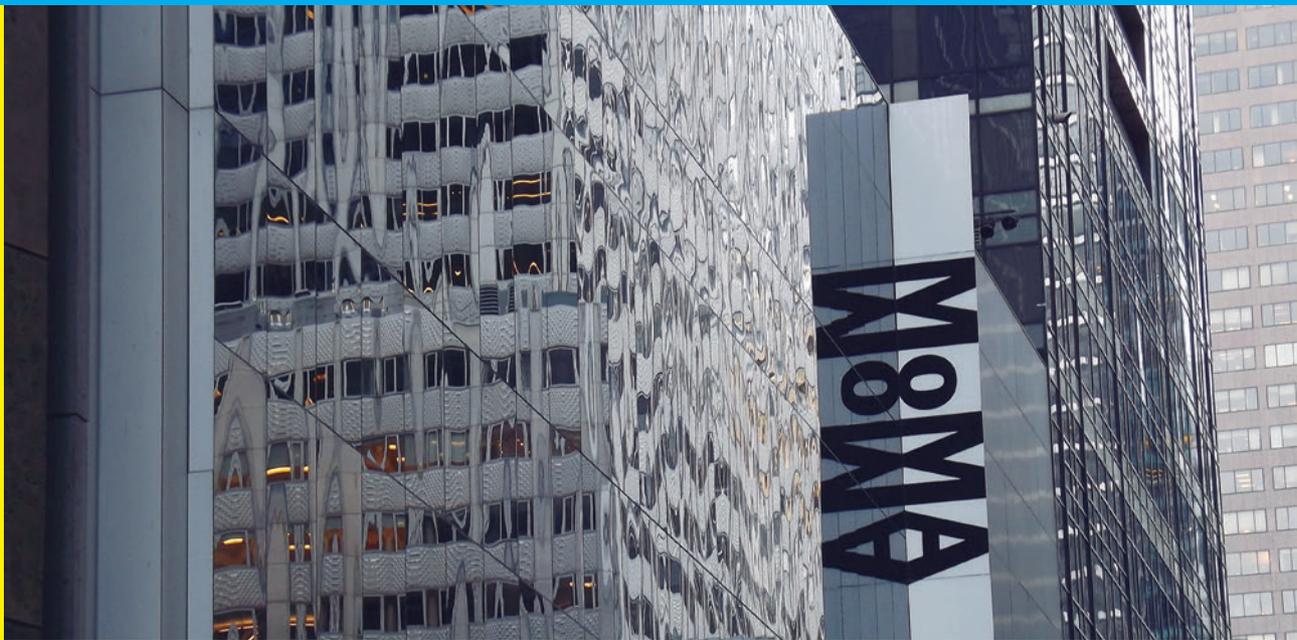
exposição, que se podia percorrer em uma sequencia que não carecia de ser exata, ou um seu catálogo, que se lê linearmente, mas também a modo de jogo de amarelinha, uma classificação apriorística de qualquer tipo resultaria inevitavelmente na pretensão (assumida ou presumida) de se estar propondo uma narrativa grandiosa. A qual tenderia, inevitavelmente, à suposição implícita da possibilidade de uma certa “unicidade”, ou ao menos, de um certo achatamento de uma mais saudável e mais realista pluralidade, que é mais viável de se depreender dos fatos. Isso sem dúvida seria bem inconveniente. Até porque, e como eu já disse em outra parte, as obras ali apresentadas podiam ser facilmente cotejadas com outras de outros continentes sem encontrar maiores descontinuidades, o que poria imediatamente em dúvida a própria possibilidade de enfeixar qualquer coisa como “identitariamente latino-americana”. Por sorte, esse caminho ideológico foi evitado. Ao que parece, pela clara posição sobre esse assunto de parte do curador chefe – o muitíssimo mais inteligente, perspicaz, informado, interessado e simpático diretor do Departamento de Arquitetura do MoMA-NY¹⁰, Barry Bergdoll.

Por outro lado, e uma vez que a exposição não se propõe a claramente assumir um “discurso” ou narrativa oficial, tampouco contesta explicitamente os discursos oficiais anteriores. Como nem todo mundo é suficientemente inteligente para perceber que tudo acabou de mudar, os velhos discursos estabelecidos, apesar de caducados, seguem vigentes, mesmo se precariamente. E acabam ressurgindo, e mesmo, ainda estão predominando, por mais anacrônicos que já sejam. Paradigmas, pela própria definição, são resistentes à corrosão. Não implodem facilmente, porque a inércia é uma das forças físicas – e mentais – mais poderosas que há, e em geral vem aliada ao preconceito e à preguiça mental.

A exposição quer, e consegue, mostrar e demonstrar a todos que a arquitetura moderna na América Latina (e não mais a “arquitetura latino-americana”, e a diferença não é pouca) é uma contribuição da maior relevância, e absolutamente indispensável para se compreender, de maneira acurada, qualquer panorama minimamente decente sobre a arquitetura moderna do planeta Terra, no século 20.

Já o catálogo, apesar de ser o que sobrou da exposição, termina sendo, por suas naturais limitações, a peça mais fraca desse enorme esforço conjunto. Talvez peque por estender demais a amplitude temporal do que interessava caber, já que faz questão de abranger, mas de maneira excessivamente compacta, quase todo o século 20. Talvez tentando dar conta, um tanto desesperadamente, daquilo que faltou mencionar na exposição, acerca de cada país citado, e até dos não citados. Também a exposição preferiu alargar-se: não começa em 1955, como diz o nome, mas de fato se sentiu na obrigação de retomar e revalorizar os canônicos e magníficos marcos notáveis anteriores, já bem conhecidos: as primeiras obras da escola carioca, os diversos mas escolhidos arquitetos modernos pioneiros, que viveram do cone sul ao México; obras icônicas, como o MES, a UNAM, a UCV e Brasília, entre outros. Tudo isso tomou quase 40% do espaço expositivo: longuíssima introdução. Mas, aparentemente, ela não podia deixar de estar ali, porque era preciso – ou porque assim se quis – fazer o esforço de conectar o pós 1955 com seu passado imediato, para validá-lo. E também porque era preciso seduzir um visitante erudito com o talvez já pretensamente sabia, antes de mostrar-lhe o que ainda não fazia nem ideia.





Por falar em abrangências e passados, essa exposição tinha uma particularidade bastante distinta das anteriores patrocinadas pelo MoMA-NY, direta ou indiretamente dedicadas a fatos latino-americanos, como *Brazil Builds* (1943), *From Le Corbusier to Niemeyer* (1950), *Latin America Architecture since 1945* (1955), *The Architecture of Luis Barragán* (1976). Todas essas exposições anteriores mostravam obras que lhe eram contemporâneas, muito recentes. Não eram exposições historiográficas falando do passado, mas considerações críticas acerca de um presente imediato. Nesse ponto, a exposição de 2015 assemelha-se ao evento de 2002 – que não era exposição, mas que a meu ver, pode entrar na conta: ambas tratam de um passado já relativamente distante, que ambas creem estar, grosso modo, relativamente extinto. Mas diferentemente do evento de 2002 (e seu livro de 2004) na exposição de 2015 o interesse pelo “nosso” mundo não acaba na inauguração de Brasília em 1960, mas demonstra que a produção das décadas seguintes também pode interessar.

Por isso, a meu ver, a contribuição realmente original da exposição “Latin America in Construction 1950-1985” era a sua sala principal, aquela que tratava, propriamente, dos anos 1955-75. Não me enganei: não grafiei 1980 porque, a rigor, e para quem tiver paciência de rever toda a listagem das obras presentes nessa sala, quase nenhuma vai além de 1975¹¹, ano que, a meu ver, devia ter sido escolhido como limite superior consistente desse período. Mas, percebo que a extensão do período até 1980 não foi ativada para atender a uma lógica historiográfica e sim a uma posição estratégica, já que com isso foi possível incluir uma obra realmente notável: o SESC-Pompéia, de Lina Bo Bardi e equipe. De certa maneira, e sutilmente, essa inclusão é muito oportuna: na próxima exposição sobre a América Latina (se é que essa categoria pseudo-geográfica de análise vai continuar fazendo algum sentido em mais duas décadas) poderá perfeitamente reiniciar o assunto desse mesmo SESC-Pompéia. Diferentemente do MASP, da mesma autora, cujo projeto e obra vai de 1957 a 1968, e afina-se perfeitamente com as buscas arquitetônicas desse período, a obra do SESC-Pompéia inaugura outros ares, já é outra coisa. De todas as obras ali expostas, é a única que poderia ser, legitimamente, também considerada como “contemporânea”. Ou, pelo menos, parece ser uma obra que ilustra bem o que entendemos hoje, em 2015, por contemporaneidade. Ou assim me parece. [\[#ficaadica\]](#)

NOTAS:

¹ Realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York de abril a julho de 2015, com curadoria de Barry Bergdoll, curadores convidados Calors Eduardo Comas e Jorge Francisco Liernur e curador assistente Patricio del Real.

² Cf. ZEIN, R.V. “A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70”. *Arquitextos* 076.0,2 ano 07, set. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.076/318>

³ Evidentemente, uma exposição desse porte só foi possível porque já encontro pesquisas feitas, arquivos organizados, literatura de consulta já bem estabelecida, etc. e tal. Tem o mérito de compilar e referendar, não propriamente de pesquisar e propor.

⁴ RILEY, T. “Each of them – North America, Latin America, and Australia – might be seen as European projects that tool root in the lands of native people”. [in] BRILLEBOURG, C. (editor). *Latin American Architecture 1929-1960, Contemporary Reflections*. New York: Monacelli Press, 2004, p.25.

⁵ Levei um PPT com obras brasileiras posteriores a Brasília para mostrar que nada havia terminado, e que muita coisa boa havia a se considerar. O coordenador da mesa do debate não permitiu sua exibição, e concordo com meu querido amigo Mario Gandelsonas, que teve a gentileza de me incluir no evento, que tecnicamente, eu estava mesmo extrapolando. Mas ainda acho que ele poderia ter sido mais subversivo e permitido essa diversão, se não por nada, para sair daquele batido esquema de mais do mesmo.

⁶ ZEIN, R.V. [IN] BRILLEBOURG, 2004, p.141.

⁷ DIEZ, F. “Exposición ‘Latin America in Construction 1955-1980’: primeras reflexiones. Entrevistas com Carlos Eduardo Comas e Jorge Francisco Liernur.”. *Summa+* n.145, setembro 2015, p.112-117.

⁸ ZEIN, R.V. Snronizando los relojes modernos. *Summa+* 145, setembro 2015, p.104-111. De interesse também o artigo de ROCHA-PEIXOTO, G. A América Latina existe. A exposição Latin America in Construction: architecture – 1955-1980 no Museum of Modern Art de Nova Iorque: uma resenha. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 14, n. 162.03, Vitruvius, jun. 2015 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.162/5544>>.

⁹ ARANGO CARDINAL, S. *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeran la América Latina moderna*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2012.

¹⁰ Barry Bergdoll foi o curador-chefe da exposição “Latin America in Construction 1955-1980” inaugurada em 2015, tendo trabalhado como curador chefe do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA apenas entre 2007 e 2013, prosseguindo depois como curador de exposições e eventos específicos. E um pesquisador da arte e da arquitetura moderna amplo senso (séculos 18 ao 21) e professor na Universidade de Columbia.

¹¹ O livro que acompanha a exposição não é propriamente um catálogo das obras que nela estavam. A listagem completa de cada peça exposta, mais ou menos na ordem em que foi exposta – definição corriqueira de “catálogo” – está consignada em um documento que pode ser encontrado em: http://press.moma.org/wp-content/files_mf/5_latinamericainconstruction_press_checklist.pdf

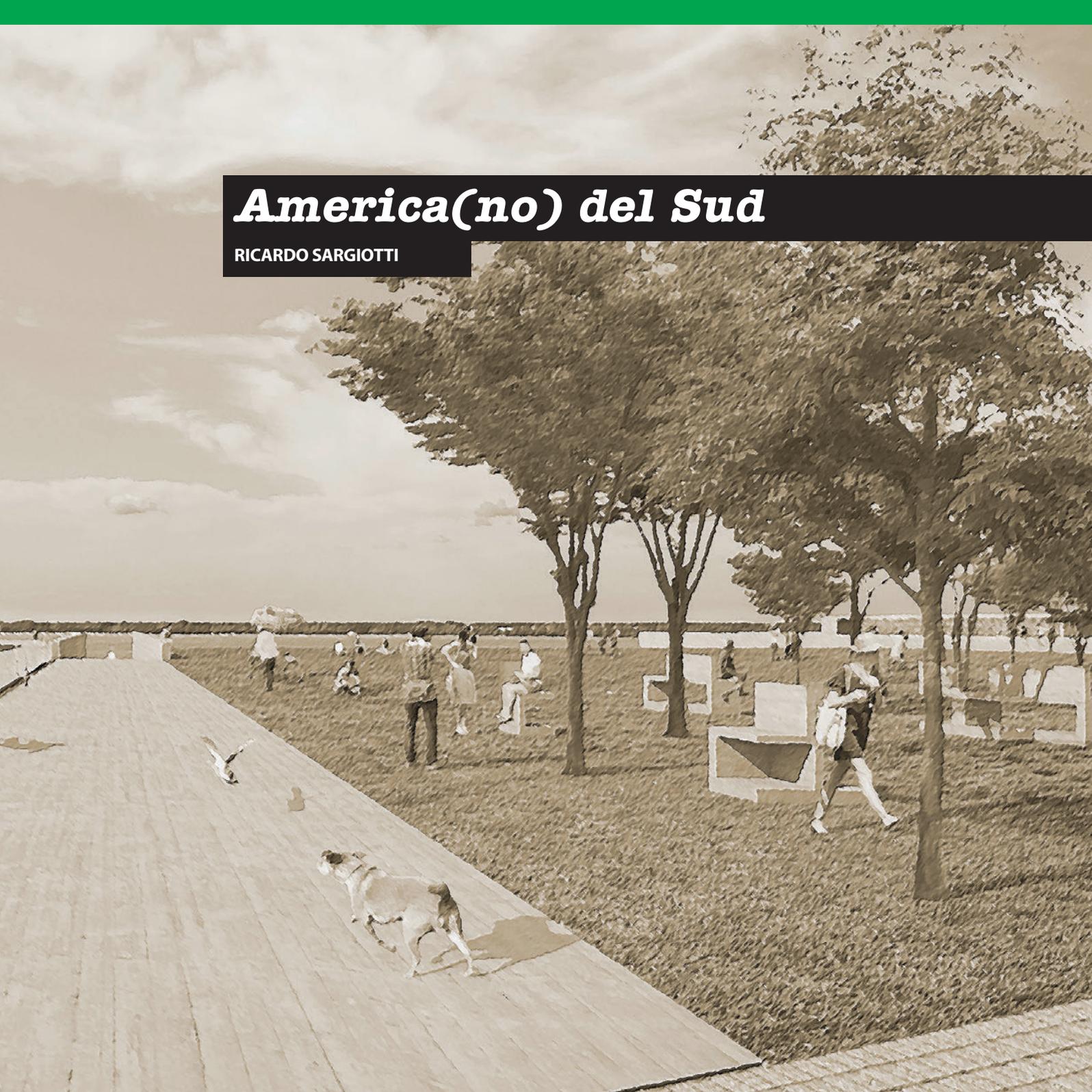
RUTH VERDE ZEIN

Arquiteta e Urbanista (1977) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, mestre (1999) e doutora (2005) em Teoria, História e Crítica de Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pós-doutora (2008) pela FAU-USP. Atualmente é professora e pesquisadora PPI da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pesquisadora voluntária do PROPAP-UFGRS.



America(no) del Sud

RICARDO SARGIOTTI



O artigo apresenta o grupo America(no) del Sud, formado pelos arquitetos Alejandro Aravena, Solano Benítez, AngeloBucci, Rafael Iglesia, José María Saez Vaquero e Ricardo Sargiotti, reunidos para uma série de palestras organizadas pela Fundación En Obras, e que ocorreu em cidades da Argentina e Paraguai entre 2013 e 2015. Através dessa experiência, o arquiteto Ricardo Sargiotti disserta sobre os interesses que aglutinam o grupo, definindo-os pelos valores compartilhados em relação à arquitetura como disciplina e à necessidade de reposicioná-la dentro do centro de discussões, bem como retomar a credibilidade do arquiteto na sociedade e nas áreas de decisão. Para o autor, são dessas coincidências e maneiras de entender a arquitetura que conformam a identidade do grupo muito mais do que uma arquitetura específica latinoamericana, território que compartilham. (Resumo dos organizadores)

Palavras-chave: Arquitetura, America(no) del Sud.

The article presents the group America(no) del Sud, formed by architects Alejandro Aravena, Solano Benítez, Angelo Bucci, Rafael Iglesia, José María Saez Vaquero y Ricardo Sargiotti, who were gathered for a series of lectures which were organized by Fundación En Obras, and which took place in cities in Argentina and Paraguay between 2013 and 2015. Through this experience, architect Ricardo Sargiotti lectures on the interests that bind the group together, defining them by shared values in relation to architecture as a subject and the need to reposition it within the center of discussions as well as to resume the credibility of the architect in society and in decision taking areas. For the author, these coincidences and ways of understanding architecture shape the group's identity much more than a specific architecture of Latin America, a territory they share. (Abstract by editors)

Keywords: Architecture, America(no) del Sud.



Durante setembro de 2013, um grupo de arquitetos realizaram uma série de palestras em três cidades da Argentina, em uma turnê que se tornou conhecida como *America(no) del Sud*. Cerca de 3.500 pessoas participaram dos três eventos realizados em Tucumán, Córdoba y La Plata pelo grupo formado por Alejandro Aravena, Solano Benítez, Angelo Bucci, Rafael Iglesia, José María Saez Vaquero y Ricardo Sargiotti, com organização da Fundación En Obras.

A presença dos seis ao mesmo tempo permitiu que os temas expostos nos diferentes locais fossem crescendo a partir das visões e preocupações pessoais sobre a disciplina até se tornarem diálogos abertos com mais independência das obras como referência.

Neste primeiro bloco de *America(no)*, distinguiu-se um prêmio de mesmo nome a Rafael Iglesia, beneficiando-o com um financiamento para desenvolver um projeto de pesquisa, que iria realizar durante o próximo ano¹.

*America(no) del Sud, Tucumán
2013. Rafael Iglesia, Solano
Benítez, Alejandro Aravena, José
María Saez Vaquero, Ricardo
Sargiotti e Angelo Bucci.*



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Em abril de 2015, se organizou em Assunção, no Paraguai, uma segunda rodada de *America(no)*, com a participação especial de Paulo Mendes da Rocha, Peter Zumthor y Rafael Iglesia. Nessa oportunidade, as atividades se concentraram em conferências e diálogos com Solano Benitez, Gloria Cabral e Ricardo Sargiotti.

O evento serviu também para estender a iniciativa do *America(no)* para um grupo maior de colegas e publicamente abordar questões como a realidade da disciplina no mundo contemporâneo e da educação para a arquitetura. Participaram, entre outros, Javier Corvalán, Augusto Quijano, Javier Muñoz, Fernando Viegas e Mauricio Rocha. Os rendimentos destas oportunidades visam conceder financiamentos de bolsas para projetos de investigação em arquitetura.

QUESTÕES PESSOAIS, INTENÇÕES COMPARTILHADAS

Desde aquela contagiosa experiência com Solano Benitez, há dois anos, me perguntam repetidamente sobre *America(no) del Sud* e, confesso, me custou chegar em definições. Li e ouvi coisas soltas, especulações e até mesmo teses tentando dar forma a algo que eu não pude descrever até agora além do entusiasmo ou da atitude de quem fez isso acontecer. Então eu aceitei este convite, para pensar escrevendo.

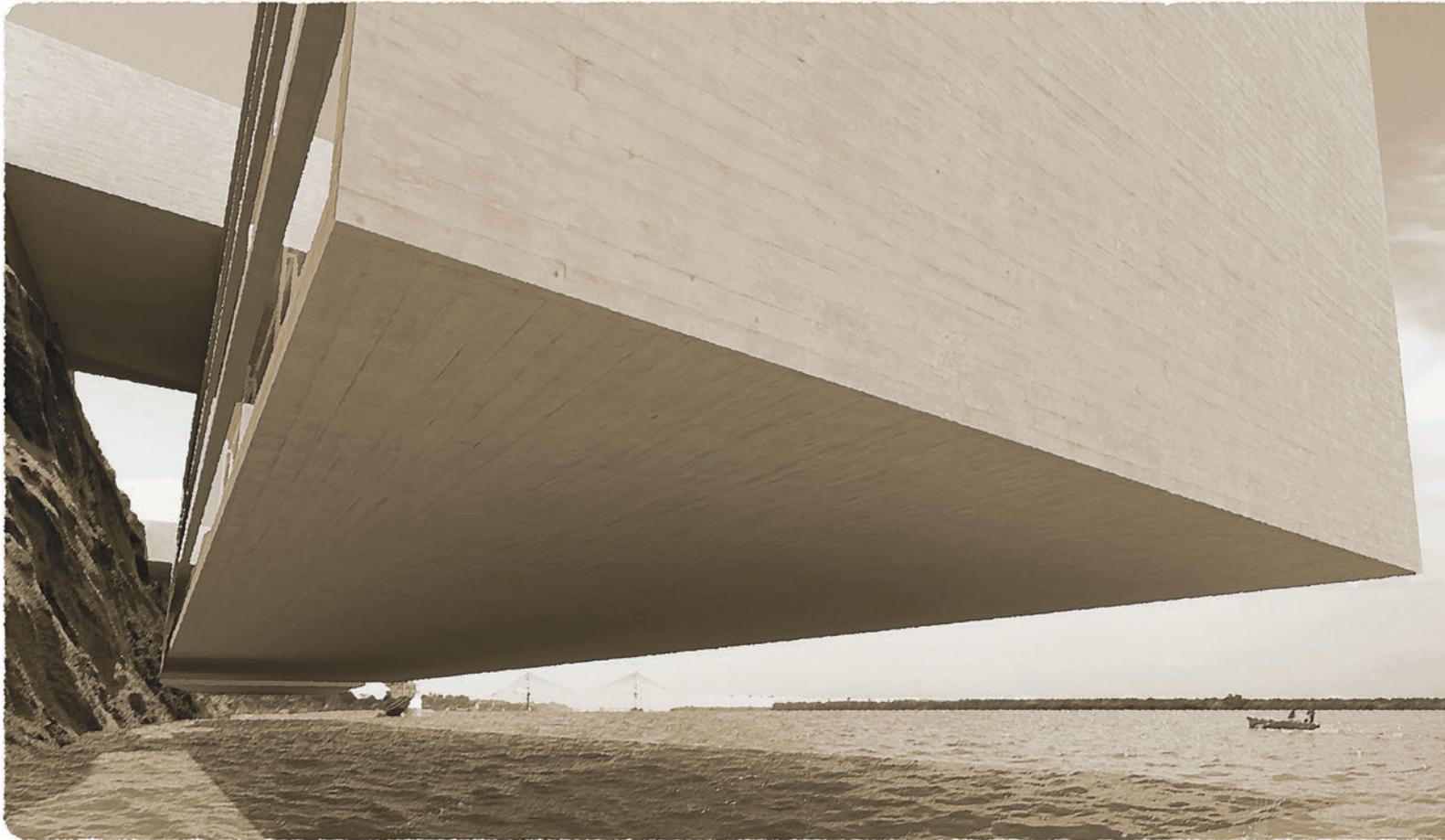
A primeira impressão que tiro do que aconteceu é que parecia haver uma necessidade de nomear certos anseios e personificá-los em figuras, e que *America(no)*, de alguma forma, representou essa vontade. Eu até cheguei a pensar que se tratava apenas de uma criação do entusiasmo ao invés de um fato concreto, não porque não acredito nos ideais e vontades que nos unem, pelo contrário, mas porque o desejo de ver uma equipe parecia maior do que a possibilidade de formá-la.

Talvez a maneira mais direta para começar a explicar seja rastreando os motivos desses encontros: juntarmos para resolver projetos de pesquisa de arquitetura, àqueles que ninguém financia. Devido seu caráter prático, esses escapam das normas científicas, portanto, do financiamento formal e, ainda, por seu formato altruísta, não recebem contribuições do mercado. Entretanto, concordamos de antemão que se tratavam, precisamente de investigações que deveriam

ser incentivadas mais do que nunca. Investigações para reposicionar a disciplina dentro de um quadro das discussões e apresentações de propostas de valor para a realidade global da cidade, território, habitat e do meio-ambiente -, para retornar a credibilidade do arquiteto na sociedade e nas áreas de decisão. Cabe esclarecer neste momento, que a alusão de nos reunirmos vai além do imediatismo ou personalização dos seis primeiros “autoconvocados” e até do grande grupo que nos acompanhou em Assunção. Sabemos que somos um grupo muito maior e mais rico - um grupo que seria indefinível por suas origens, idades e tamanhos -, mas muito fácil de se juntar por sua atitude em relação à arquitetura como uma disciplina, e que, desde o posto que cada um ocupa, tenta reverter a realidade profissional dizimada por tanta banalidade imobiliária, egocentrismo publicitário e práticas autocomplacentes.

Então, poderia dizer que *America(no)* é uma sociedade de vontades e coincidências, de maneiras de entender a arquitetura, em especial, a do seu papel no mundo contemporâneo, o que não tem nada a ver com as condições dogmáticas ou escolas. Creio ser mais interessante considerar então que em *America(no)* há coincidências no que é importante, e diferenças em alguns modos de fazer. Pode-se compreender que seja mais fácil (aos taxidermistas?) enquadrar nosso trabalho em uma série de *tags*, como a gravidade e as estruturas; o valor da construção e recursos; a materialidade; etc. Mas, essa visão é uma simplificação que tende a desacreditar os verdadeiros valores do que se realiza ... nada mais distante do que entendemos como substancial nessa discussão que nos propiciamos.

Se busco explicações em outro lugar, não posso omitir as questões pessoais: a maioria de nós cursou a universidade na década de oitenta, o período mais fraco do século passado em termos de produção arquitetônica em termos de pensamento. Cada um de nós teve de encontrar um mentor ou escola alternativa, enquanto paradoxalmente nos negavam nas escolas conhecer a Amancio, Lina, Artigas ou Villanueva, também a Lewerentz, Snozzi ou Sverre Fehn. Talvez essa orfandade foi o que permitiu que nossa amizade se gerasse tão rapidamente, como quando se conhece



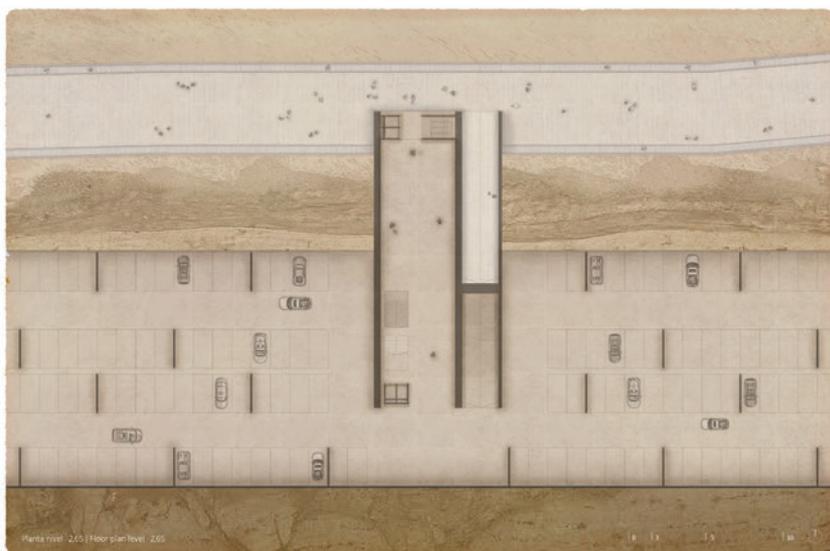
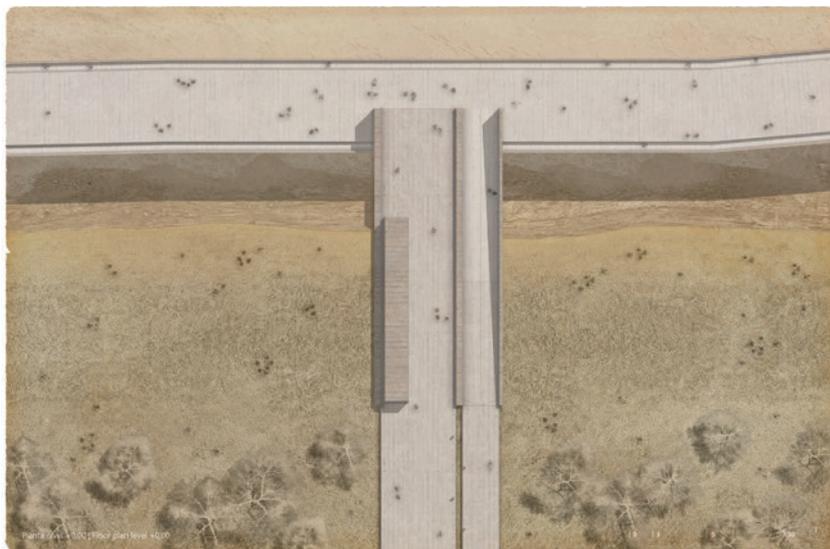
**INVESTIGAÇÕES PARA REPOSICIONAR
A DISCIPLINA DENTRO DE UM QUADRO
DAS DISCUSSÕES, PARA RETORNAR
A CREDIBILIDADE DO ARQUITETO NA
SOCIEDADE E NAS ÁREAS DE DECISÃO.**

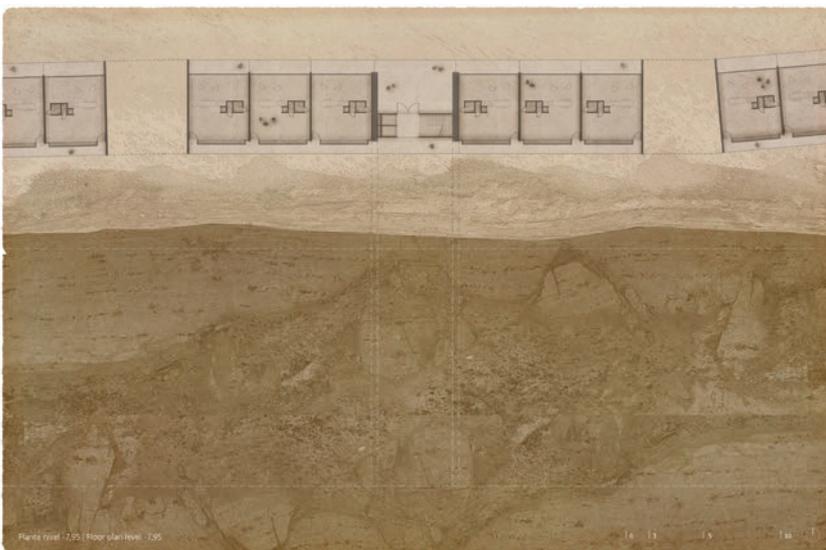
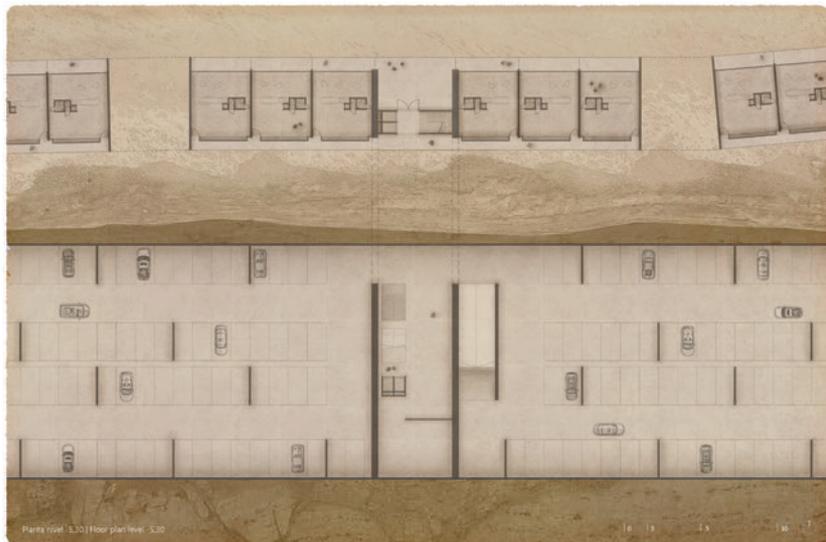
15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

alguém, e depois de um pouco de conversa, se sentisse conhecer a essa pessoa desde sempre e se compartilha com ela mais do que com muitas das pessoas que o rodeiam diariamente. Entendo que o melhor disso é que não se trata de coincidências cúmplices ou interesseiras, dessas que anulam, ao contrário, são aquelas coincidências que provocam. Os paralelos existem sempre e as comparações e as competências podem ser motores incrivelmente positivos e inspiradores. Eles ajudam a passar os limites, mas, especialmente não se sentir sozinho. Ao contrário de outras circunstâncias que passei, devo dizer que as realizações de cada uma delas me faz sentir que outra batalha foi ganha.

ARQUITETURA DA AMÉRICA LATINA. FUGINDO DO CLICHÊ

Quase por decantação, a pergunta sobre *América(no)* é seguida por uma segunda sobre a arquitetura latino-americana. Normalmente as perguntas (ao som da música *Calle 13*) dirigem a se *América(no)* representa a nova arquitetura latino-americana, ou inclusive, às questões como a identidade e tradição, o que somos no mundo, o que nos diferencia e o que nos torna especiais. Lamento quase sempre responder com a mesma fórmula: arquitetura e quem produz ou é bom ou ruim, únicos adjetivos que me interessam. Temo que falar sobre arquitetura latino-americana seja como falar de arquitetura sustentável, socialmente responsável, inteligente e inovadora... Qualquer um desses adjetivos estão implícitos à boa arquitetura e não podem ser desagregados, caso contrário, estaríamos falando de outra coisa: Tem garantia de qualidade algum destes adjetivos por si só? Ou um edifício que consome pouca energia, mas é tão inadequado que deve ser demolido em cinco anos seria bom? Considerar os meios, os recursos, o clima ou as idiossincrasias do local onde é construído, seria uma qualidade puramente latino-americana? Não, estas qualidades pertencem à arquitetura, seja feita onde for. As superfícies folclóricas não são garantias de qualidade. Pelo contrário, diria que correm o risco de serem fraude, ao falar de Loos², o homem que se veste pitoresco, não é pitoresco, mas um palhaço. O camponês não se veste de maneira pitoresca, mas o é.





Não há dúvida de que entre os valores primários e básicos da boa arquitetura está a relevância, que soa parecido com pertencimento, mas com um significado muito diferente. Toda arquitetura “pertence” a um tempo e um lugar a partir do qual é um fato físico construído em um momento específico, dados que servem a uma taxonomia histórica ou estilística, mas não muito mais. É correto dizer que a arquitetura produzida na América Latina é a arquitetura da América Latina, mas como sabemos, grande parte dela não tem a menor contemplação de suas condições... Ou seja, não é pertinente. Por isso, e por algumas coisas mais, o guarda-chuva “arquitetura latino-americana” não me parece seguro.

Entendo que pode ser atraente ceder a tentação de confundir ambos conceitos em uma realidade como a atual. Confrontado-se a falta de pertinência dos modelos das últimas décadas (até o início dos anos noventa, diria) a produção subsequente parece ter retomado um volume de qualidade e propostas ao que não estávamos acostumados. Para os estudantes e jovens arquitetos há

CADA UM DE NÓS TEVE DE ENCONTRAR UM MENTOR OU ESCOLA ALTERNATIVA, ENQUANTO PARADOXALMENTE NOS NEGAVAM NAS ESCOLAS CONHECER A AMANCIO, LINA, ARTIGAS OU VILLANUEVA, TAMBÉM A LEWERENTZ, SNOZZI OU SVERRE FEHN.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

uma geração que se deve olhar, e que são apresentados a eles pela mídia como “pertencentes” à América Latina³. Provavelmente, para que isso tivesse acontecido há razões complexas para além do mero âmbito da arquitetura... e para minhas habilidades analíticas.

Caso trata-se de territorialidade, Rafael Iglesia descreve os americanos em relação aos europeus como geográficos, mais que históricos, e, que nesse DNA geográfico reside uma contradição muito interessante: talvez apenas o exílio seja “a questão comum”. Nós americanos, somos em parte imigrantes e em parte originários, de um modo ou de outro ambos exilados, uma soma de etapas que poucas gerações atrás abandonou o nomadismo. Ou seja, o que nos fez comunidade com interesses comuns, foi justamente a terra que não tínhamos. Entretanto, hoje voltamos a nos encontrar em um cenário de nomadismo, não geográfico, mas digital: não há necessidade de se sair de casa para estar em outro lugar, não ter terra é atualmente uma questão global, já não pertence ao subúrbio sul-americano, tampouco aos africanos ou asiáticos. Neste novo cenário, o contágio, definido como a transferência não intencional de habilidades e interesses, mas também de truques e malformações, não depende da proximidade física, mas de coincidências e valores intelectuais.

Num contexto como este, que conjuga hibridações confusas com expressões que por vezes prenunciam algum chauvinismo futebolístico, eu acho que o termo contágio poderia explicar melhor certos fenômenos como o de *America(no)*, pelo menos, por que ocorreram. Uma resposta, então, seria a de que existem contágios positivos (ou voluntários) que se referem à afinidades pessoais, coincidências absolutamente humanas, missões compartilhadas, e, acima de tudo, uma forma comum de entender o papel da disciplina arquitetura no mundo contemporâneo, que vai além do lugar em que compartilhamos.

AMERICA(NO) TE ATUALIZA

“Um palavra vale mais que mil imagens” foi o que disse Rafael Iglesia para estes tempos tão instáveis e deslumbrados: o peso da palavra volta como alternativa de valor. A palavra, o discurso que constrói e a exteriorização do pensamento são fatores comum para

este grupo e, especialmente, porque dito pensamento não se usa para validar o que fazemos, pois tem vida própria. Refiro-me, melhor a palavra como meio de comunicação por si só, sem mediações nem artífios. Outra das coincidência de *America(no)* está no modo como é dita a palavra que complementa (e completa) a obra que muitas vezes transcende, mas nunca a desculpa.

Creio que no modo de se comunicar existe uma chave para compreender alguma destas coisas que se passam ao redor de *America(no)*. Muitas vezes as mediações na comunicação, exageradas ou impostas, produzem desconfiância, mas felizmente os receptores são inteligentes, para eles os tempos de verdades irrefutáveis e linguagem empolada passaram (pelo menos fora da academia). Frente isso, o crédito é baseado em dizer apenas o que se acredita e, como sabemos, na base de uma boa comunicação deve existir um crédito: acreditar no mito comum de que o que falamos é indispensável, obtê-lo é custoso ainda que natural, se consegue dizendo o que pensa e agindo em conformidade.

**TEMO QUE FALAR SOBRE
ARQUITETURA LATINO-
AMERICANA SEJA COMO
FALAR DE ARQUITETURA
SUSTENTÁVEL, SOCIALMENTE
RESPONSÁVEL, INTELIGENTE
E INOVADORA... QUALQUER
UM DESSES ADJETIVOS
ESTÃO IMPLÍCITOS À BOA
ARQUITETURA**



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Em *América(no)* as possibilidades de participar e de construir se abrem a partir de um discurso provocativo, não por ser excêntrico, mas pela sua transparência e frescor. As questões e os desafios que permanecem flutuando no ar depois da palestra de Rafael são a prova da sua eloquente eficácia. As dúvidas de José María sobre seu mais recente trabalho, a sinceridade das propostas de projetos de Alejandro ou a humildade de Angelo falando das obras dos demais, não são o tipo habitual de conferências no âmbito da arquitetura. Solano usou a palavra “grupo de discussão” para definir essas experiências. Essas foram usadas para expor em público as nossas fraquezas e nossas pequenas certezas, para dizer o que pensamos, mas também o que temos dúvidas. Quase da mesma forma que fazemos quando estamos sentados ao redor de uma mesa entre amigos.

TENTANDO FAZER AMÉRICA(NO)

E ao final, sim, somos também produto de nossos produtos. Parte do crédito do que falava, se baseia no que fazemos e no que deixamos de fazer. Algum tempo atrás, Aravena escreveu que frente às opções colocadas pelo panorama da arquitetura contemporânea, uma abordagem a partir da construção é a mais válida. Principalmente porque se afasta da especulação simplista do formalismo, da intelectualização excessiva do pós-modernismo ou a do desconstrucionismo, também da virtualidade meramente interessante das morfologias digitais⁴.

Olhando para o devir da arquitetura depois de um tempo, creio que aquela afirmação, mais do que válida, foi superficialmente interpretada: proezas estruturais e a ocorrência tecnológica não garantem boa arquitetura. Pelo contrário, em muitos casos tentam esconder a falta de idéias e propostas superadas. Obras e comentários posteriores pareceram ter prestado atenção excessiva para os balanços de Angelo, aos pré-moldado de José María ou às estruturas selecionadas de Solano e não compreenderam o que sustentava e motivava essas decisões. A missão da arquitetura é tornar melhor a vida das pessoas, com os meios e habilidades que temos, uma visão distorcida só traz

confusão e alijamento. Precisamos cultivar nossa disciplina, as vezes fazemos então indiretamente (como no projeto de pesquisa de Rafael que acompanha este artigo) e as vezes diretamente (como Elemental Equique de Alejandro Aravena) mas para fazer isso, é necessário mais do que nunca fazermos bem feito, meclar leitura e aprendizado e fundir em uma visão sobre a complexidade das ações de projeto.

Acredito que só se olharmos por baixo da superfície onipresentes das imagens midiáticas poderemos elucidar o valor substancial da produção deste grupo. Ai veremos que o Centro Teletom de Solano Benítez tem pontos fortes e riscos na forma construtiva e estrutural, mas principalmente abriga de forma ideal a quem o usa diariamente. As casas de Elemental são boas, mas de fato o seu valor único é o de colocar o projeto de volta no lugar apropriado para a sociedade e, deixar claro que esses problemas são resolvidos com arquitetura, não com caridade. Pensar novamente sobre o sistema e a repetição do pré-moldado de uma maneira sem precedentes e dar mais do que se espera supera toda imagem glamourosa que se pode conseguir com a Casa Pentimento de Jose María Saez. A proposta de Angelo para um novo MAM em São Paulo implica uma ideia de cidade inclusiva e de instituições abertas, afora os detalhes necessários para realizá-la. Os edifícios de Gerardo Caballero demonstram que mesmo com limites de investimento privado é possível fazer arquitetura de valor, qualidade também vista na casa umbráculo de Javier Corvalán reenquadra a relação entre clima e habitação não importa do que fez. E poderia continuar.

Enquanto escrevia este, em 20 de Setembro de 2015, Rafael Iglesia morreu em Rosario e, como esperado, relendo suas coisas encontro muito do que foi dito aqui expresso em suas poucas, mas sábias palavras: fazer é fácil, pensar não é tanto, fazer o que se pensa é difícilimo. Córdoba, Argentina, 08.10.2015.

Tradução: Tiago Balem

NOTAS

¹ O projeto "On the Canyon, cujas imagens acompanham este texto, foi conduzido por Rafael Iglesia em 2014, com Gustavo Farias, Manuel Cucurell et al. Fragmento do memorial descritivo: "O projeto nasceu da idéia de intervir no cânion como uma maneira de parar seu desaparecimento. O cânion é o limite da cidade, é a base em que se assenta no rio, e que a sustenta. Para colocá-lo em evidência, para dar alívio, nos ocorreu pendurar um bloco de habitação social. As vigas que suportam são o braço de uma alavanca que se completa com um bloco de garagens subterrâneas. Desde o rio, o cânion é agora uma fita branca que se destaca contra a silhueta escura de edifícios."

² Adolf Loos, Escritos II, 1910/1932. El Croquis Editorial.

³ Paradoxalmente, uma geração que, com raras exceções, terminou de se formar em universidades ou em estudos europeus ou americanos, um fenômeno similar, embora a maioria maciça, o privilégio de visitar a Rue de Sèvres e Taliesin West no meio do século passado.

⁴ Alejandro Aravena Mori, editor, Material de Construção, Ediciones ARQ, Santiago 2003.

RICARDO SARGIOTTI

Graduado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Córdoba, 1989. Doutor na Escola Politécnica de Milão. Atualmente é Professor de Projeto Arquitetônico da Universidade Católica de Córdoba e Professor Honorário da Universidade Torcuato Di Tella, em Buenos Aires, onde é coordenador do Programa de Arquitetura e Tecnologia de pós-graduação. Desde 2003, é sócio fundador da empresa X-Arquitetos em Córdoba.



AMERICA(NO) DEL SUD

Durante el mes de septiembre de 2013, un grupo de arquitectos realizamos una serie de conversatorios en tres ciudades de Argentina en una gira que se dio a conocer como America(no) del Sud. Unas 3.500 personas asistieron a los tres eventos realizados en Tucumán, Córdoba y La Plata por el grupo conformado por Alejandro Aravena, Solano Benítez, Angelo Bucci, Rafael Iglesia, José María Saez Vaquero y Ricardo Sargiotti, con la gestión de la fundación En Obras.

La presencia contemporánea de los seis en el escenario permitió que los temas expuestos en las diferentes sedes fueran escalando desde las miradas y preocupaciones personales sobre la disciplina hasta convertirse en diálogos abiertos con una mayor prescindencia de las obras como referentes.

En ese primer America(no), se distinguió a Rafael Iglesia como beneficiario del Premio del mismo nombre, consistente en la financiación para el desarrollo de un proyecto de investigación que llevaría adelante durante el año siguiente.

En abril de 2015, a partir de la organización de America(no) Paraguay, se realizó un segundo encuentro en Asunción con la participación especial de Paulo Mendes da Rocha, Peter Zumthor y Rafael Iglesia. En esa oportunidad, las actividades tuvieron como foco las conferencias y diálogos de los nombrados con Solano Benítez, Gora Cabral y Ricardo Sargiotti.

El evento sirvió además para poder ampliar la iniciativa de america(no) a un mayor grupo de colegas y tratar públicamente cuestiones como la realidad de la disciplina en el mundo contemporáneo o la educación en la arquitectura. Participaron, entre otros, Javier Corvalán, Augusto Quijano, Javier Muñoz, Fernando Viegas y Mauricio Rocha. Lo recaudado en esta oportunidad apunta a adjudicar bolsas de financiación a proyectos de investigación en arquitectura.

voluntades y coincidencias, de maneras de entender la arquitectura y, en especial, su rol en el mundo contemporáneo, y que no tiene nada que ver con condiciones dogmáticas o escuelas. Creo que resulta más interesante entonces considerar que en America(no) hay coincidencias en lo importante, y diferencias en algunos modos de hacer. Puede comprenderse que resulte más fácil (¿a los taxidermistas?) empaquetar nuestro quehacer en una serie de gags como la gravedad y las estructuras, el valor de la construcción y los recursos, la materialidad, etcétera. Pero esa mirada resulta en una simplificación que tiende a desacreditar los verdaderos valores de lo que se realiza... nada más lejos de lo que entendemos como sustancial en la discusión que propiciamos.

Si busco explicaciones desde otro lugar, no puedo omitir las cuestiones personales: la mayoría de nosotros cursó la universidad en la década de los ochenta, la más débil del siglo pasado en cuanto a producción arquitectónica y ámbito de pensamiento. Cada uno de nosotros debió encontrar su mentor o su escuela alternativa, mientras, paradójicamente se nos negaba conocer a Amancio, Lina, Artigas o Villanueva, pero también a Lewerentz, Snozzi o Sverre Fehn, en las escuelas. Quizá esa orfandad es la que permitió que nuestras amistades se generaran tan rápidamente, como cuando se conoce a alguien y, luego de un rato de charla, se siente conocerlo desde siempre y se comparte más con él que con muchas personas que te rodeaban en lo cotidiano. Y entiendo que lo mejor de esto es que no se trata de coincidencias cómplices o interesadas, de esas que anulan, al contrario, son coincidencias que provocan. Los paralelos existen siempre y las comparaciones y la competencia pueden ser motores increíblemente positivos y estimulantes. Ayudan a correr los límites, pero sobre todo a no sentirse solo. A diferencia de otras circunstancias que me toco vivir, debo decir que los logros de cada uno de ellos me hace sentir que otra batalla se ganó.

ARQUITECTURA LATINOAMERICANA. HUYENDO DEL CLICHÉ

Casi por decantación, a la pregunta sobre America(no) sigue una segunda sobre la arquitectura latinoamericana. Usualmente las preguntas (al son de música de Calle 13) se dirigen a si esto, America(no), representa la nueva arquitectura latinoamericana o, inclusive, a cuestiones como identidad o tradición, lo que somos en el mundo, lo que nos diferencia, y lo que nos hace especiales. Lamento responder casi siempre con la misma fórmula: la arquitectura y quien la produce son buenos o malos, es el único adjetivo que me interesa. Temo que hablar de arquitectura latinoamericana sea como hablar de arquitectura sustentable, socialmente responsable, inteligente o innovativa.... Cualquiera de estos adjetivos está implícito en la buena arquitectura, no pueden ser disgregados, de lo contrario estaríamos hablando de otra cosa: ¿Es garantía de calidad alguno de estos adjetivos por sí mismo? ¿O un edificio que consume poca energía, pero es tan inadecuado que debe ser demolido a los cinco años es bueno? ¿Considerar los medios, los recursos, el clima o la idiosincrasia del lugar en que se construye, es una cualidad puramente latinoamericana? No, estas cualidades pertenecen a la arquitectura, se haga donde se haga. Los tintes folclóricos no son garantía de calidad. Al contrario, diría que corren el riesgo del fraude, al decir de Loos, el hombre que se viste pintoresco, no es pintoresco, sino un payaso. El campesino no viste de manera pintoresca, sino que lo es.

Sin dudas que entre los valores primordiales y básicos de la buena arquitectura está el de su pertinencia, que suena parecido a pertenencia, pero con un significado muy distinto. Toda arquitectura "pertenece" a un tiempo y a un lugar desde que es un hecho físico construido en un tiempo específico, datos que sirven a una taxonomía histórica o estilística, pero no mucho más. Es correcto decir que la arquitectura que se produce en América Latina es arquitectura latinoamericana aunque, como bien sabemos, gran parte de ella no tiene la menor contemplación de sus condiciones... o sea, no es pertinente. Por esto, y por algunas cosas más, el paraguas 'arquitectura latinoamericana' me produce algo de desconfianza. Entiendo que pueda resultar atractivo ceder a la tentación de confundir ambos conceptos en una realidad como la actual. Frente a la poca 'pertinencia' de los modelos de las últimas décadas (hasta el inicio de los noventa, diría) la producción posterior parece haber retomado un volumen de calidad y propuesta al que no estábamos acostumbrados. Para los alumnos y jóvenes arquitectos existe una generación a la que mirar, y que se les presenta mediáticamente como 'perteneciente' a América Latina. Y probablemente, para que esto haya sucedido

CUESTIONES PERSONALES, INTENCIONES COMPARTIDAS

Desde aquella contagiosa ocurrencia de Solano Benítez hace dos años, me preguntaron repetidamente sobre America(no) del Sud y debo aceptar que me costó poder llegar a definiciones que dejaran conforme a alguien, especialmente a mí. Leí y escuché también cosas sueltas, especulaciones y hasta tesis o investigaciones que trataban de darle forma a algo que yo no pude describir hasta ahora más que en el entusiasmo o la actitud de quien lo hacía. Por eso acepté esta invitación, para pensar escribiendo.

La primera impresión que extraigo de lo ocurrido en esas dos oportunidades, es que pareciera existir una necesidad de poner nombre a ciertos anhelos y de personificarlos en figuras y que America(no), de alguna manera, representó esa voluntad. Hasta llegué a pensar que se trataba sólo de una creación del entusiasmo más que de un hecho real, no porque descrea en los ideales o voluntades que nos aúnan, al contrario, doy fe de ello, sino porque las ansias de ver un equipo parecían superiores a la posibilidad de formarlo.

Quizá la manera más directa de comenzar a explicárselo sea rastreando en los motivos de las dos reuniones: juntarnos para poder solventar proyectos de investigación disciplinar, esos proyectos de arquitectura que nadie financia. Que por su carácter práctico escapan a las normas científicas y, por ende, a la financiación formal y que, por su formato desinteresado, no reciben aportes del mercado. Coincidíamos de antemano que se trataba, precisamente de las investigaciones que deberían fomentarse hoy más que nunca. Investigaciones que reposicionen la disciplina en un marco de discusión y de propuestas de valor ante la realidad global de la ciudad, el territorio, el hábitat y el medio ambiente, que devuelvan credibilidad al arquitecto en la sociedad y en los ámbitos de decisión. Cabe aclarar, en este punto, que la alusión al juntarnos excede el hecho inmediato o personalizado de los seis primeros "autoconvocados" y hasta el del numeroso grupo que nos acompañó en Asunción. Sabemos de contarnos en un grupo mucho más vasto y mucho más rico, un grupo que sería indefinible por sus orígenes, edades o escalas, pero muy fácil de aglomerar por su actitud hacia la arquitectura como disciplina y que, desde el puesto que cada uno ocupa, intenta revertir una realidad profesional diezmada por tanta banalidad inmobiliaria, divismo publicitario y prácticas autocomplacientes.

Así planteado, podría decirse entonces que America(no) es una sociedad de

existieron razones complejas que exceden el sólo ámbito de la arquitectura... y mi capacidad analítica.

Si de territorialidad se trata, Rafael Iglesia describe a los americanos en relación con los europeos, como geográficos más que históricos, y en ese ADN geográfico reside una contradicción muy interesante: quizá sólo el destierro sea 'la cuestión común'. Los americanos somos, en parte inmigrantes, y en parte originarios, de un modo u otro, ambos desterrados, una suma de razas que pocas generaciones atrás abandonamos el nomadismo. Es decir, lo que nos hacía comunidad, con intereses comunes, era precisamente la tierra que no teníamos. Sin embargo, hoy volvemos a encontrarnos en un escenario de nomadismo, no ya geográfico, sino digital: no es necesario moverse de casa para estar en otro lugar, no tener tierra es actualmente una cuestión planetaria, no pertenece más al suburbio sudamericano, como tampoco a los africanos o asiáticos.

En este nuevo escenario, el contagio, entendido como transmisión involuntaria de capacidades o intereses, aunque también de mañas y malformaciones, no depende de la proximidad física, más bien de coincidencias intelectuales y de valores.

En un contexto como este, que conjuga hibridaciones confusas con expresiones que a veces traslucen un cierto chauvinismo futbolero, creo que el término de contagio podría explicar mejor determinados fenómenos como el de America(no) o al menos del por qué se producen.

Una respuesta, entonces, sería que existen contagios positivos (o voluntarios) que se remiten a afinidades personales, coincidencias absolutamente humanas, misiones compartidas pero, sobre todo, a un modo común de entender el rol de la disciplina en el mundo contemporáneo, más allá del lugar que nos toca compartir.

AMERICA(NO) TE REFRESCA MEJOR

'Una palabra vale más que mil imágenes' era el decir de Rafael Iglesia para estos tiempos tan inasibles y deslumbrantes: el peso de la palabra vuelve a ser alternativa de valor. La palabra, el discurso que construye, la exteriorización del pensamiento, es un factor común a este grupo y, creo especialmente, porque dicho pensamiento no se usa para validar lo que se hace, tiene vida propia. Me refiero, más bien a la palabra como medio de comunicación per se, sin mediaciones ni artilugios. Otra de las coincidencias de America(no) radica en el modo en que dicha palabra complementa (y completa) la obra y muchas veces la trasciende, pero nunca la excusa.

Creo que en el modo de comunicarse existe una clave para comprender alguna de estas cosas que pasan alrededor de America(no). Muchas veces las mediaciones en la comunicación, por exageradas o por impostadas producen desconfianza pero, afortunadamente, los receptores son inteligentes, para ellos los tiempos de verdades irrefutables y lenguaje rebuscado pasaron (al menos fuera de la academia). Frente a esto, el crédito se funda en decir sólo lo que se cree y, como sabemos, a la base de una buena comunicación debe existir un crédito: creer en el mito común sobre el que hablamos es indispensable, y obtenerlo es costoso aunque natural, se consigue diciendo lo que se piensa y actuando en consecuencia.

En America(no) las posibilidades de participar y de construir se abren a partir de un discurso provocativo, no por excéntrico, sino por su transparencia y frescura. Las preguntas y desafíos que quedan flotando en el ambiente luego de una charla de Rafael son una elocuente muestra de efectividad. La supuesta falta de respeto de Solano implica el sincero respeto al receptor. Las dudas de José María sobre su última obra, la sinceridad en el planteo de los proyectos de Alejandro o la humildad de Angelo, hablando en su espacio de las obras del resto, no son el tipo de conferencias habituales en el ámbito de la arquitectura. Solano usó la palabra "conversatorio" para definir esas series. Y se usaron para eso, para exponer nuestras grandes debilidades y nuestras pequeñas certezas en público, de contar lo que pensamos, pero también lo que dudamos. Casi de la misma manera en que lo hacemos en una sobremesa.

TRATANDO DE HACER, AMERICA(NO)

Y sí, finalmente somos también producto de nuestros productos. Parte del crédito del que hablaba se funda en lo que hacemos y en lo que dejamos de hacer. Hace un tiempo, Aravena escribió que frente a las opciones que planteaba el panorama de la arquitectura contemporánea, la de un acercamiento desde

la construcción era la más válida. Principalmente porque se alejaba de la especulación simplona de las gracias formales, la intelectualización excesiva de la posmodernidad o el deconstructivismo y la virtualidad meramente interesante de las morfologías digitales.

Mirando el devenir de la arquitectura después de un tiempo, creo que aquella afirmación, más que válida, fue superficialmente interpretada: la proeza estructural y la ocurrencia tecnológica no garantizan buena arquitectura. Por el contrario, en muchos de los casos, tratan de disimular la falta de ideas y de propuestas superadoras.

Obras y comentarios posteriores parecieran haber prestado excesiva atención a los voladizos de Angelo, los premoldeados de José María o las estructuras cribadas de Solano y no comprendieron lo que sostenía y motivaba esas decisiones. La arquitectura y su misión es hacer mejor la vida de la gente, con los medios y las habilidades que dispongamos, una visión sesgada sólo aporta disvalores y confusión. Es necesario hacer crecer nuestra disciplina, a veces lo hacemos de forma indirecta (como en el proyecto de investigación de Rafael en esta nota) y a veces directa (como en Elemental Iquique de Alejandro Aravena) pero para que esto resulte, es más necesario que nunca que lo hagamos bien, que lectura y aprendizaje se funden en una mirada sobre la complejidad de las acciones de proyecto en su conjunto.

Creo que sólo si miramos debajo de la superficie omnipresente de las imágenes mediáticas, podremos dilucidar el valor sustancial de la producción de este grupo. Veremos que el centro Teletom de Solano Benítez tiene virtudes y riesgos en lo constructivo y estructural pero, principalmente cobija de forma inmejorable a quienes lo usan cotidianamente. Las viviendas de Elemental se ven bien, pero su valor irrepitable fue poner nuevamente al proyecto en el lugar que correspondía para la sociedad y dejar en claro que estos problemas se resuelven con arquitectura, no con caridad. Pensar nuevamente sobre el sistema y la repetición con el premoldeado de una manera inédita y dar más de lo que se espera supera enormemente toda imagen glamorosa que se pueda conseguir con la casa Pentimento de José María Saez. La propuesta de Angelo para un nuevo MAM en Sao Paulo lleva implícita una idea de ciudad inclusiva y de instituciones abiertas, más allá de los detalles necesarios para realizarla. Los edificios de Gerardo Caballero demuestran que hasta con los límites de la inversión privada es posible hacer arquitectura de valor, así como la casa umbráculo de Javier Corvalán replantea la relación entre clima y habitación sin importar de qué esté hecha. Y podría seguir. Mientras escribía esto, el 20 de septiembre, Rafael Iglesia falleció en Rosario y, como era de esperar, releendo sus cosas encuentro que mucho de lo dicho aquí estaba ya expresado en sus pocas pero sabias palabras: Hacer es fácil, pensar no es tan fácil, hacer lo que se piensa es difícilísimo.

Notas:

1. El proyecto "Sobre la Barranca, cuyas imágenes acompañan esta nota, fue realizado por Rafael Iglesia durante el año 2014 junto a Gustavo Farías, Manuel Cucurell et al. Fragmento de la memoria descriptiva: El proyecto nace a partir de la idea de intervenir la barranca como una forma de detener su desaparición. La barranca es el límite de la ciudad, es el zócalo sobre el que se apoya en el río y a partir del cual se levanta. Para ponerla en evidencia, para darle relieve, se nos ocurrió colgar de ella un bloque de viviendas sociales. Las vigas que lo sostienen son el brazo de una palanca que se completa con un bloque de cocheras subterráneas. Desde el río, la barranca es ahora una cinta blanca que se destaca contra la silueta oscura de los edificios.
2. Adolf Loos, Escritos II, 1910/1932. El Croquis Editorial
3. Paradójicamente, una generación que, salvo raras excepciones, se terminó de formar en universidades o estudios norteamericanos o europeos, un fenómeno similar, aunque de mayor masividad, al de los privilegiados que visitaban la rue de Sévres o Taliesin West a mediados del siglo pasado.
4. Alejandro Aravena Mori, editor, Material de Arquitectura, Ediciones ARQ, Santiago 2003



Arquitetura que Faz Cidade

FERNANDO DIEZ



O artigo apresenta a primeira edição do *Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona: espacios abiertos/espacios colectivos*, organizada pela *Fundación Rogelio Salmona*, de Bogotá, Colombia, realizada em 2014. Além dos vencedores, descreve a complexidade do trabalho do júri para seleção de obras de arquitetura que colaboram para a dinâmica e interrelação espacial entre edifício e espaço público, foco desse prêmio, considerando as distintas realidades sociais, de investimento e escala que distinguem uma obra da outra. (Resumo dos organizadores)

Palavras-chave: Arquitetura Contemporânea, América Latina, Prêmio Rogelio Salmona.

The article presents the first edition of Latin American Architecture Award Rogelio Salmona: open spaces/collective spaces, organized by Rogelio Salmona Foundation, Bogotá, Colombia, held in 2014. In addition to the winners, It describes the complexity of the jury's labor to select works of architecture that contribute to the dynamics and spatial interplay between building and public space, focus of this award, considering the distinct social realities, investment and scale that distinguish a work from the other. (Abstract by editors)

Keywords: Contemporary Architecture, Latin America, Rogelio Salmona Award.



Em 2014 foi concedido pela primeira vez o “*Premio Latinoamericano de Arquitectura, Rogelio Salmona: espacios abiertos / espacios colectivos*”, destinado às obras que qualificam e enriquecem o espaço público das cidades latinoamericanas.

A cerimônia foi realizada em Bogotá com a presença dos jurados, entre os quais me encontrava, e foi presidida por María Elvira Madriñán, Presidente da Fundación Salmona. Desde nome imaginado para o Prêmio ser o mesmo se expressa a intenção da Fundación em criar um prêmio que serve como memória da obra e da personalidade de Rogelio Salmona, que se baseia em seus ideais de arquitetura como uma disciplina a serviço do bem público e, mais especificamente, o espaço urbano das cidades onde se insere. Nas palavras da *Fundación Salmona*:

“El Premio Salmona pone en valor el papel que tiene la arquitectura en la conformación del espacio público en su más amplio sentido, como aquellos lugares de identificación no solo con el pasado sino con el presente de nuestras ciudades, que facilitan la construcción de ciudadanía y el encuentro social; lugares de memoria, libertad y tolerancia, que contribuyen a la consolidación de una cultura urbana y representan la idea de lo colectivo en el territorio de la ciudad.”

Não se trata, no entanto, de um prêmio de urbanismo ou paisagismo, mas da idéia de dar incentivo e reconhecimento às obras arquitetônicas que contribuem para o espaço público e para a cidade a partir da arquitetura em si. Assim, os programas específicos de espaços urbanos e públicos como parques e praças, não foram o centro de interesse que animou o espírito do prêmio, mas as edificações que contribuem ao espaço público a partir de distintos programas de arquitetura.

Entre os projetos selecionados nesta primeira edição, só se incluíram obras com até cinco anos a partir do momento de sua inauguração e não anteriores ao ano 2000. Assim foram aceitos aqueles concluídos entre 2000 e 2008, em toda a América Latina. O processo de seleção desta primeira edição também consistiu de um teste de definição do conceito do prêmio, e incluiu pequenos pavilhões em grandes espaços públicos, edifícios relativamente introvertidos, mas que deixam públicos seus espaços internos, edifícios que cedem parte da sua superfície para o espaço público, alguns tão pequenos como galerias e jardins, outros verdadeiras praças cívicas; edifícios cujo programa incluíam praças públicas ou parques públicos de escala e funções variadas, também conjuntos de edifícios que através da relação às bordas d’água geram espaços públicos. Até mesmo conjuntos de edifícios que por terem várias dessas circunstâncias, completam o tecido



urbano, dinamizam o espaço público e, ao mesmo tempo, integram o seu espaço interior aos espaços públicos da cidade. Essa diversidade de relações com o público também foi acompanhada por uma grande variedade de usos e funções. Torres corporativas, centros comerciais, edifícios cívicos, edifícios governamentais e museus. Desde grandes centros de educação a pequenos pavilhões de recreação.

Este panorama denota a enorme complexidade do trabalho do júri, que teve de enfrentar a dificuldade de ponderar a contribuição de projetos de diferentes escalas, programas e recursos financeiros, implantados em lugares sempre distintos, inclusive em relação às suas condições de clima e cultura. Esta diversidade revela a riqueza e extensão da área de interesse do Prêmio, mas também suas dificuldades inerentes, em comparação às obras de tamanhos e complexidades tão distintos.

Seleção e jure do prêmio foi prorrogado de dezembro de 2013 para agosto de 2014. Configurou-se a primeira fase da pesquisa realizada pelo Comitê Internacional do prêmio, integrada pela arquiteta Silvia Arango, que fez a seleção das obras nos países andinos; a arquiteta Ruth verde Zein, que fez a seleção das obras no Brasil; a licenciada em história da arte Louise Noelle, que fez a seleção dos trabalhos no México, América Central e Caribe; e eu, responsável pela seleção das obras no Cone Sul. O resultado foi a nomeação de cerca de cinquenta obras, sendo que na reunião da seleção realizada em Bogotá em abril de 2014, os membros do Comitê Internacional escolheram vinte e duas obras finalistas. Em agosto de 2014, nos encontramos novamente em Bogotá os quatro do Comitê Internacional, mais o arquiteto Hiroshi Naito, do Japão, integrado ao júri, formado então por cinco membros.



Após três dias de debates e revisões, escolhemos quatro obras para distinção. Nas palavras que escrevemos para a ata:

“de muy diferentes características, diversas condiciones de sitio, escalas de intervención, encargo y recursos. Con sus muy distintos pero igualmente valorables méritos, considera el jurado que las cuatro obras podrían haber sido merecedoras del Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona en su primer ciclo”.

Entretanto, os termos de referência do Prêmio exigiam a seleção de um único trabalho vencedor. Diante da paridade, e, não sem dificuldades para chegar a uma decisão final, deixamos de lado a obra que em princípio havia sido mais votada, e decidimos conceder o prêmio por unanimidade à menor obra, o edifício Projeto Viver,

Edifício Projeto Viver, 2003-2005. FGMF Arquitetos: Fernando Forte, Lourenço Gimenes e Rodrigo Marcondes Ferraz.

Colaboradora: Cecilia Reichstul.

Entidade Gestora: Associação viver em família para um futuro melhor.

R. Clementine Brenne, 857 – Paraisópolis, São Paulo, Brasil.

um centro de apoio social localizado em um bairro precário de São Paulo, no Brasil, de FGMF Arquitetos. Ao mesmo tempo, outorgamos três menções honrosas: Campus Urbano Universidad Diego Portales, em Santiago do Chile (Abuauad e Klotz), ao Centro Cultural Palacio de la Moneda e Plaza de la Constitucion, Santiago de Chile (Undurraga, Deves Arquitectos) e ao Conjunto Parque de los Deseos em Medellín (Juan Felipe Uribe de Bedout).

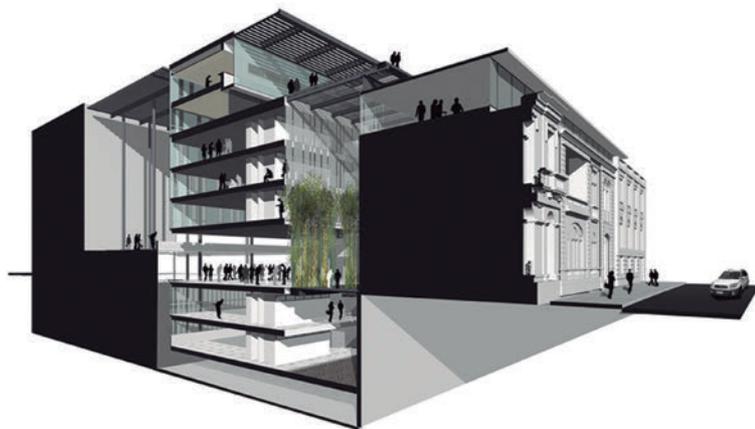


Edifício Projeto Viver, 2003-2005. FGMF Arquitetos. Paraisópolis, São Paulo, Brasil.

O Projeto Viver é um pequeno edifício que atende a comunidade da favela do Jardim Colombo e foi instalada no último remanescente de terra livre. Essa característica foi respeitada pelo projeto propondo um grande pátio aberto. Toda a área é composta por um jogo de escadas que se acomodam ao desnível natural do terreno e que a comunidade utiliza não somente como acesso, mas também como local de concentração. A solução definiu a singularidade do espaço coletivo do edifício e sem dúvida jogou em seu favor o caráter filantrópico e de ajuda social ao que serve a sua arquitetura.

**O PRÊMIO SALMONA
AGREGA VALOR AO PAPEL DA
ARQUITETURA NA FORMAÇÃO
DO ESPAÇO PÚBLICO EM SEU
SENTIDO MAIS AMPLO.**

O projeto do Campus da Universidade Diego Portales, em contrapartida, é de muito maior dimensão e complexidade, um conjunto de edifícios recuperados, ampliados e novas inserções no tecido urbano de um bairro relativamente central de Santiago. No ano de 2003, com 12.000 alunos e vinte anos de história, o UDP necessitava aumentar a superfície de sua infraestrutura em 60.000 mil metros quadrados. O plano apostou no centro urbano e no espaço público, com um campus disperso, mas integrado pelas vias urbanas, resistindo à tentação de um campus suburbano, unitário, fechado e realizado por uma única mão. Isto se conseguiu através da reciclagem e expandindo engenhosamente os edifícios existentes e preservando o perfil urbano. Combinaram-se inversões públicas à peatonalização de algumas ruas. A reativação do bairro, permitindo a coexistência de estudantes, habitantes tradicionais e novos é um fato que demonstra o potencial de apostar no espaço público, como bravamente fizeram Ricardo Abuauad e Mathias Klotz.



Campus Urbano Universidad Diego Portales. 2003-2008.
Mathias Klotz, Ricardo Abuauad
Av. República n° 180, Comuna, Santiago de Chile, Chile.





Centro Cultural Palacio de la Moneda e Plaza de la Constitución, 2004-2005. Undurraga Deves Arquitectos. Santiago de Chile, Chile. Entidade gestora: Governo do Chile.

Embora com uma escala comparável, a nova Plaza de la Ciudadanía, presidida pelo Palacio de la Moneda, tem um caráter muito diferente como projeto e operação. É um encargo público em um espaço público pre-existente, e lugar de maior importância cívica e histórica para Santiago. Rodeado por edifícios governamentais, o projeto reconstrói ao nível do solo, antes em declive, consagrando a dignidade do Palácio. Sob o chão da praça, o edifício do Centro Cultural foi concebido como um espaço público aberto. O edifício submerge à praça apenas elevada, configurando-se em um único espaço público ativado pela possibilidade de se transitar. A vegetação e a luz natural que filtra através de placas de vidro dispostas no teto, conferem ao lugar uma atmosfera tal que dissocia-se completamente da percepção subterrâneo do espaço.

A COMPLEXA VARIEDADE DA ARQUITETURA NA AMÉRICA LATINA É PRECISAMENTE UM SINAL DA RIQUEZA DA SUA CULTURA E, PORTANTO, DA SUA DIVERSIDADE.

CENTRO CULTURAL PALACIO DE LA MONEDA



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

O Parque de los Deseos foi promovido e construído pela Fundación de Empresas Públicas de Medellín e projetado pelo arquiteto colombiano Juan Felipe Uribe. É o resultado do programa de governo local chamado “Urbanismo Social”. O conjunto inclui um novo edifício para a Casa de la Música, intervenções no edifício do planetário e sobre a praça existente, ponto de encontro para os usuários do Jardim Botânico, Parque do Norte e a Universidad de Antioquia. As várias atividades públicas que propõem o conjunto relacionam o conhecimento astronômico, ciência e tecnologia, arte e recreação com a vida cotidiana, através de atividades

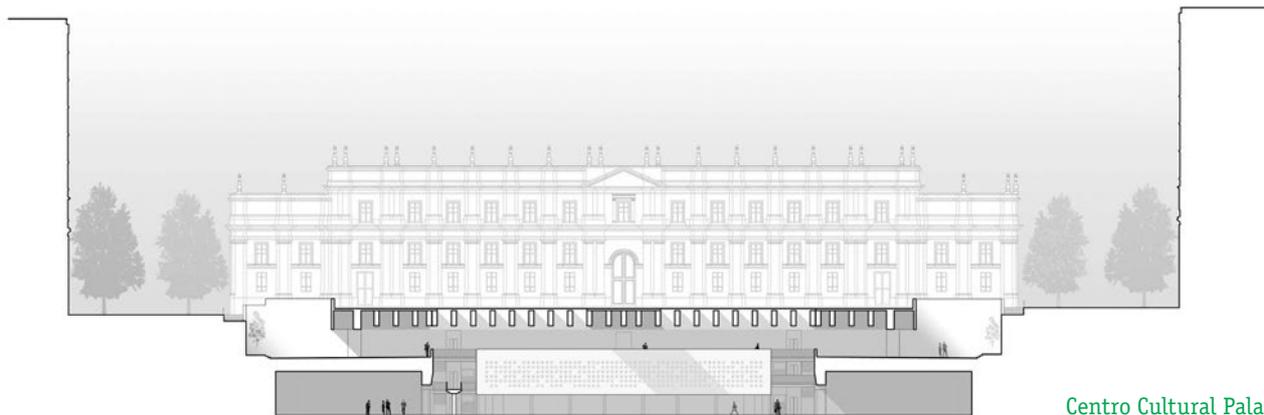
interativas que conduziram a integração comunitária. O conjunto tornou-se um ponto de encontro e referência urbana, ensaiando uma nova tipologia de espaço público com o programa temático, que conseguiu gerar um processo de renovação urbana no setor.

Conjunto Parque de los Deseos, 2003-2004.
Juan Felipe Uribe de Bedout. Medellín, Colômbia.
Colaboradores: Gerardo Olave Triana, Jheny Nieto Roperro, Álvaro Criollo López, Manuel Villa Largacha, Andrés Castro Amaya, Néstor Riascos.
Entidade gestora: Fundação EPM.



Assim nasceu o *Premio Salmons*, com a intenção de se repetir a cada dois anos. Acontece em um contexto de novas e mais intensas percepções sobre a extensão da América arquitetônica. A nova lista de prêmios continentais sugere três Américas que se sobrepõem voluntariamente em diferentes pontos de vista, mas, de alguma forma convergentes. O mais sugestivo é precisamente que, pela primeira vez o aspecto latino da América aparece como a parte que mais interessa. Dito de outra maneira, aparece como a interseção dos conjuntos definidos por essas três Américas. Vejamos. Há anos se instituiu o prêmio outorgado pela BIAU, Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, promovida e organizada pelo governo da Espanha, mais precisamente pelo seu Ministério da Habitação. Inclui os países ibérico e latino-americanos. Essa comunidade, afirmada pela língua, foi aderida por todos com certo entusiasmo, sem nenhum ressentimento colonial e com respeito à arquitetura da península européia e à qualidade de suas comissões públicas das últimas décadas, reconhecendo que nossas obras, mais modestas, seriam igualmente consideradas. Por fim, um prêmio iberoamericano, como todos os prêmios territorialmente definidos, não pode honrar toda a extensão sobre a que declara exercer soberania.

Surge, também em 2014, o prêmio MCHAP, ou *Mies Crown Hall Americas Prize*, escrito em inglês porque é organizado pela faculdade de arquitetura do Illinois Institute of Technology, recuperando a aura mítica de seu antigo decano europeu, Mies van der Rohe, e o carro-chefe de seu campus, o Crown Hall. Seu território de competência são “as Américas”, delicada inflexão verbal que em Inglês permite-se referir ao continente Americano, ou seja, do Alasca a Tierra del Fuego; já que América no singular significa os Estados Unidos da América. Esta visão, foca em termos estritamente geográficos, parece aspirar a uma nova integração intelectual e cultural, atribuindo, cabe supor, uma paridade de condições às obras realizadas nos países de língua inglesa altamente desenvolvidos do Norte, aos países ao sul do Rio Grande. Sugestivamente, no entanto, para um prêmio de todas as Américas, os dois arquitetos vencedores foram europeus. Poderia se explicar devido à composição do júri, três europeus e dois americanos, mas isso seria subestimar os jurados da estatura intelectual de Kenneth Frampton, tanto quanto a subestimar as dificuldades intrínsecas à discussão arquitetônica contemporânea e, portanto, seus parâmetros implícitos de qualidade arquitetônica. Sem deixar de lado, a mais antiga dificuldade das



Centro Cultural Palacio de la Moeda e Plaza de la Constitución, 2004-2005. Santiago de Chile

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

premiações - dirimir entre a qualidade do pequeno e a complexidade do grande. Neste caso, o júri inclinou-se a esse último, avaliando o impacto urbano de grandes obras como a Garagem de Miami dos suíços Herzog e de Meuron e a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, do português Álvaro Siza, em relação às obras mais sugestivas, mas muito menores, do argentino Rafael Iglesias, e dos chilenos Smiljan Radic e Undurraga Deves.

Para o *Premio Salmons*, que definiu como seu território a América Latina (embora não incluindo Quebec), mais os países do Caribe, essa não deixa de ser uma dificuldade a mais, acrescentaria ainda outra: o desempenho da obra no tempo, considerando a maneira que realmente estimula a apropriação do espaço público pela comunidade. Nessa ocasião, quatro jurados latino-americanos mais um do Japão, escolhemos obras feitas por latino-americanos, embora as regras do prêmio não excluíssem obras feitas por extraterritoriais. Seria difícil fazer isso, porque a América Latina é uma terra de imigrantes: Lina Bo Bardi nasceu na Itália, Clorindo Testa também, embora ele cresceu e estudou na Argentina. Rogelio Salmons nasceu na França, mas a estes podemos nem queremos chamar-lhes de Europeus.

A proposta de reunir em um espaço de opinião e atuação os países da América Latina não é nova e pode ser confundida com a ideia de uma cor distintiva ou com a necessidade de se tornar visível uma identidade que gostaríamos de afirmar ou tornar perceptível. No entanto, a proposta de um prêmio latino-americano é sutil, mas radicalmente diferente da ideia de uma arquitetura latino-americana. Pois, a complexa variedade da arquitetura na América Latina é precisamente um sinal da riqueza da sua cultura e, portanto, da sua diversidade. Em todo caso, um prêmio latino-americano se supõe acreditar em uma paridade da produção nas diversas regiões, bem como na possibilidade de alguns critérios de qualidade compartilhados. Nesse aspecto, a figura de Rogelio Salmons trata de aglutinar um certo consenso, e a ideia de dar um prêmio de viés relacionando à contribuição que a arquitetura pode fazer ao espaço público, certamente delimita um cenário com condições

de produção que são compartilhados: uma crescente deterioração do espaço público, a cidade informal sempre presente como um desafio e a precariedade social como pano de fundo com uma fatura a se pagar por países não necessariamente pobres ou, ao menos, não tanto para justificar a miséria e negligência que sofrem alguns dos seus cidadãos.

Ter atuado como júri neste prêmio me permitiu participar debate enriquecedor sobre a relação entre a arquitetura e a cidade. Um debate que esperamos que a disciplina traga para si, destacando a grande variedade de situações e oportunidades que a arquitetura pode contribuir para o público. A seleção destes primeiros vinte e um finalistas aumenta a extensão e a complexidade do presente interesse. Buenos Aires, outubro de 2015.

Tradução: Tiago Balem



Centro Cultural
Palacio de
la Moneda e
Plaza de la
Constitución,
2004-2005.

FICHA:

Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona: espacios abiertos/espacios colectivos. Edición 2014

Organização: Fundación Rogelio Salmona, Bogotá, Colombia

Comitê Internacional do Prêmio:

Região Andina: Silvia Arango

Região México, Centroamérica y el Caribe: Louise Noelle

Região Brasil: Ruth Verde Zein

Região Cone-Sul: Fernando Diez

Jurados Primeiro Ciclo 2014:

Silvia Arango (Colômbia)

Fernando Diez (Argentina)

Hiroshi Naito (Japão)

Louise Noelle (México)

Ruth Verde Zein (Brasil)

WEB:

www.fundacionrogeliosalmona.org

www.premio.fundacionrogeliosalmona.org

PRÊMIOS:

EDIFÍCIO PROJETO VIVER.

2003-2005

FGMF Arquitetos (Fernando Forte, Lourenço Gimenes e Rodrigo Marcondes Ferraz) Colaboração: Cecilia Reichstul

Entidade gestora: Associação Viver em Família para um Futuro Melhor

R. Clementine Brenne, 857 – Paraisópolis, São Paulo, Brasil

CAMPUS URBANO UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES.

2003-2008

Mathias Klotz, Ricardo Abuauad

Equipe: Renzo Alvano, Pablo Riquelme, Mauricio Leniz, Mathias Klotz, Iñaki

Volante, Eugenia Soto, Ricardo Napadensky, Ricardo Abuauad

Colaboração: Cornelio Saavedra, Clemente Guarda, Francisco Riquelme, Javiera Cordova, Sofia Valdivieso,

Francisco Reyes, Pedro Pedrasa, Eduardo Ruiz, María José Celis, Baltazar Sánchez, Rodrigo Duque, Alejandro Beals, Diego Salinas, María Paz Zaldivar, Alejandra Effa, Maite Larrazabal, Carolina Del Campo, Rafael Hevia
Entidade gestora: Universidad Diego Portales
Av. República N° 180, Santiago de Chile, Chile

CONJUNTO PARQUE DE LOS DESEOS.

2003-2004

Juan Felipe Uribe de Bedout

Colaboradores: Gerardo Olave Triana, Jheny Nieto Roper, Álvaro Criollo López, Manuel Villa Largacha, Andrés Castro Amaya, Néstor Riascos

Entidade gestora: Fundación EPM

Calle 71 # 52-30. Medellín, Colombia

CENTRO CULTURAL PALACIO DE LA MONEDA E PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN.

2004-2005

Undurraga Deves Arquitectos

Entidade gestora: Governo do Chile

Bairro Cívico Santiago. Santiago de Chile, Chile

FERNANDO DIEZ:

Graduado em arquitetura e urbanismo na Universidade de Belgrano (1979), doutor pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil (2005). É diretor editorial da revista Summa+ e colaborador do jornal La Nación de Buenos Aires. Atualmente é professor de urbanismo da Universidade de Palermo, onde também é coordenador do Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura.

VERSÃO ORIGINAL DO TEXTO EM ESPANHOL

En el año 2014 se entregó por primera vez el “Premio Latinoamericano de Arquitectura, Rogelio Salmona: espacios abiertos/espacios colectivos”, destinado a reconocer las obras que cualifican y enriquecen el espacio público de las ciudades latinoamericanas.

La entrega se celebró en Bogotá con la presencia de los jurados, entre quienes me encontraba, y fue presidido por María Elvira Madriñán, Presidente de la Fundación Salmona. Desde el mismo nombre imaginado para el Premio quedó expresada la intención de la Fundación de crear un premio que sirva de memoria de la obra y la personalidad de Rogelio Salmona, que se nutra de sus ideales sobre la arquitectura como una disciplina al servicio del bien público, y más específicamente, del espacio urbano de las ciudades donde se levanta. En palabras de la Fundación:

“El Premio Salmona pone en valor el papel que tiene la arquitectura en la conformación del espacio público en su más amplio sentido, como aquellos lugares de identificación no solo con el pasado sino con el presente de nuestras ciudades, que facilitan la construcción de ciudadanía y el encuentro social; lugares de memoria, libertad y tolerancia, que contribuyen a la consolidación de una cultura urbana y representan la idea de lo colectivo en el territorio de la ciudad”.

No se trata, sin embargo, de un premio de urbanismo, ni de paisajismo urbano, sino de la idea de dar estímulo y reconocimiento a las obras de arquitectura que contribuyen al espacio público y a la ciudad desde la propia arquitectura. De este modo, los programas específicos de urbanismo y espacios públicos como parques y plazas, no constituyeron el centro de interés que animaba el espíritu del premio, sino aquellas edificaciones que contribuyen al espacio público desde muy diversos programas de arquitectura. Entre los proyectos seleccionados en esta primera edición, solo se incluyeron obras que contaran con cinco años desde el momento de su inauguración y que no fueran anteriores al año 2000. Con lo que los proyectos nominados fueron los concluidos entre los años 2000 y 2008 en toda Latinoamérica.

El proceso de selección de esta primera edición consistió también en un ensayo de delimitación del concepto del premio, e incluyó pequeños pabellones en grandes espacios públicos, edificios relativamente introvertidos pero que hacen públicos sus espacios interiores, edificios que ceden parte de sus superficies al espacio público, algunos tan pequeñas como galerías o jardines, otros, verdaderas plazas cívicas; edificios cuyo programa incluía plazas públicas o parques públicos de muy variada escala y funciones, y también conjuntos de edificios en relación con bordes de agua que generan espacios públicos. Incluso, conjuntos de edificios que participan de varias de estas circunstancias, completando el tejido urbano, dinamizando el espacio público y, al mismo tiempo, integrando sus espacios interiores al espacio público de la ciudad. Esta diversidad de relaciones con lo público fue acompañada también por una gran variedad de usos y funciones. Torres corporativas, centros comerciales, edificios cívicos, edificios de gobierno y museos. Desde grandes centros de educación a pequeños pabellones de esparcimiento. Todo este panorama planteó la enorme complejidad del trabajo del jurado, que debió enfrentar la dificultad de ponderar el aporte de proyectos de tan distintas escalas, programas y recursos económicos, emplazados en lugares siempre distintos, incluso en relación a sus condiciones de clima y cultura. Esta diversidad revela la riqueza y extensión del campo de interés al que el Premio apunta, pero también sus dificultades inherentes, en cuanto a la comparación de obras de tamaños y complejidades tan distintos.

La selección y jura del premio se extendió desde diciembre de 2013 a agosto de 2014. Comprendió una primera etapa de investigación a cargo del Comité Internacional del premio, integrado por los arquitectos Silvia Arango, que realizó la selección de las obras en los países andinos; Ruth Verde Zein, quien realizó la selección de las obras en Brasil; la licenciada en Historia del Arte Louise Noelle, quien realizó la selección de las obras en México, Centroamérica y el Caribe; y yo mismo, que realicé la selección de las obras en el Cono Sur, lo que dio como resultado la nominación de unas cincuenta obras y, en la reunión de selección realizada en Bogotá en abril de 2014, los integrantes del Comité Internacional escogimos veintidós obras finalistas.

En agosto de 2014 nos reunimos nuevamente en Bogotá los cuatro miembros del Comité Internacional, más el arquitecto Hiroshi Naito, de Japón, para conformar el jurado de cinco miembros. Luego de tres días de debates y revisiones, elegimos cuatro obras para ser distinguidas. En las palabras que redactamos para el acta:

“de muy diferentes características, diversas condiciones de sitio, escalas de intervención, encargo y recursos. Con sus muy distintos pero igualmente valorables méritos, considera el jurado que las cuatro obras podrían haber sido merecedoras del Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona en su primer ciclo”.

Sin embargo, los términos de referencia del premio exigían la selección de una única obra ganadora. Ante esta paridad, y no sin dificultad para llegar a una decisión final, dejamos de lado la obra en principio había sido más votada, y nos decidimos otorgar por unanimidad el Premio a la obra más pequeña, el Edificio Proyecto Viver, un centro de apoyo social a un barrio precario, ubicado en San Pablo, Brasil, de FMFG Arquitectos. Al mismo tiempo, otorgamos tres Menciones Honoríficas: al Campus Urbano Universidad Diego Portales en Santiago de Chile (Abuauad y Klotz), al Centro Cultural Palacio de la Moneda y Plaza de la Constitución en Santiago de Chile (Undurraga, Deves Arquitectos) y al Conjunto Parque de los Deseos en Medellín (Juan Felipe Uribe de Bedout).

El Edificio Proyecto Viver es un pequeño edificio que atiende a la comunidad de la favela Jardim Colombo y fue instalado en el último remanente de tierra libre. Esta característica fue respetada por el proyecto al proponer un gran patio abierto. Toda el área está compuesta por un juego de escaleras que se acomodan al desnivel natural del terreno y que la comunidad utiliza no solo como entrada, sino como local de concentración, descanso y diversión. La solución definió la singularidad del espacio colectivo del edificio, y sin duda jugó a su favor el carácter filantrópico y de ayuda social al que sirve su arquitectura.

El proyecto del Campus de la Universidad Diego Portales, en contraste, es de mucho mayor escala y complejidad, un conjunto de edificios recuperados, ampliados y nuevos, insertos en la trama urbana de un barrio relativamente central de Santiago. En el año 2003, con 12.000 estudiantes y veinte años de historia, la UDP necesitaba aumentar la superficie de su infraestructura en 60.000 mil metros. El plan apostó al centro urbano y al espacio público, con un campus disperso pero integrado por las calles urbanas, resistiendo la tentación de un campus suburbano, unitario, cerrado y realizado por una única mano. Esto se logró reciclando y ampliando ingeniosamente los edificios existentes y conservando el perfil urbano. Se acordaron inversiones públicas y la peatonalización de algunas calles. La reactivación del barrio, permitiendo la convivencia de estudiantes, habitantes tradicionales y nuevos es un hecho que demuestra el potencial de apostar por el espacio público, como valientemente lo hicieron Ricardo Abuauad y Mathias Klotz.

Aunque de una escala comparable, la nueva Plaza de la Ciudadanía, presidida por el Palacio de la Moneda, tiene un carácter muy distinto como proyecto y operación. Es un encargo público en un espacio público preexistente, el sitio de mayor significación cívica e histórica de Santiago. Rodeada de edificios gubernamentales, el proyecto recompone y nivela el suelo, antes en declive, consagrando la dignidad del Palacio. El edificio del Centro Cultural, bajo el suelo de la plaza, fue concebido como un espacio público, abierto al paso. El edificio sumergido y la plaza apenas elevada son un único espacio público activado por la posibilidad del recorrido. La vegetación y la luz natural que se cuele por las losas de cristal, dispuestas en las vigas del cielorraso, confieren al lugar una atmósfera tal que lo desvincula completamente de la percepción subterránea del espacio.

El Parque de los Deseos fue promovido y construido por la Fundación de Empresas Públicas de Medellín y proyectado por el arquitecto colombiano Juan Felipe Uribe. Es el resultado del programa de gobierno local denominado "Urbanismo Social". El conjunto incluye un nuevo edificio para la Casa de la Música, intervenciones sobre el edificio del Planetario y sobre la plaza existente, punto de encuentro para los usuarios del Jardín Botánico, el parque Norte y la Universidad de Antioquia. Las diversas actividades públicas que propone el conjunto relacionan el conocimiento astronómico, la ciencia y la tecnología, el arte y la recreación con la vida cotidiana, a través de actividades interactivas que han propiciado la integración comunitaria. El conjunto se convirtió en un punto de encuentro y referente urbano, ensayando una nueva tipología de espacio público con programa temático, que consiguió generar un proceso de renovación urbana en el sector.

Así nació el Premio Salmona, con la intención de repetirse cada dos años. Ocurre en un contexto de nuevas y más intensas percepciones sobre la extensión de la América arquitectónica. La nueva lista de premios continentales hace pensar en tres Américas que se superponen en el voluntarismo de visiones distintas pero, de algún modo, convergentes. Precisamente, lo más sugestivo es que, por primera vez, el aspecto latino de lo americano aparece como la parte que más interesa. Dicho de otro modo, aparece como la intersección de los conjuntos definidos por esas tres Américas.

Veamos. Esta ya desde hace años instituido el premio que otorga la BIAU, o Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, promovida y organizada por el Gobierno de España, más precisamente por su Ministerio de Vivienda. Incluye la península ibérica y los países latinoamericanos. A esa comunidad afirmada sobre lo lingüístico, adherimos todos con cierto entusiasmo, ningún resentimiento colonial, y el respeto que tenemos por la arquitectura de la península europea y la calidad de sus encargos públicos de las últimas décadas, sabiendo que nuestras obras, más modestas, serían igualmente consideradas. Al fin, un premio Iberoamericano, como todo premio territorialmente definido, no puede sino honrar toda la extensión sobre la que declara ejercer soberanía.

Surge, también en el año 2014, el premio MCHAP, o Mies Crown Hall Americas Prize, que se escribe en inglés porque es organizado por la Facultad de Arquitectura del Illinois Institute of Technology, recuperando el aura mítica de su antiguo decano europeo, Mies van der Rohe, y de la nave insignia de su campus, el Crown Hall. Su territorio de competencia son "las Américas", delicada inflexión verbal que en inglés permite referirse a todo el continente Americano, es decir, de Alaska a Tierra del Fuego; ya que América en singular, en Estados Unidos significa Estados Unidos de América. Esta visión, que mira en términos estrictamente geográficos, parece aspirar a una nueva integración intelectual y cultural atribuyendo, cabe suponer, una paridad de condiciones a obras realizadas en los países

altamente desarrollados del norte angloparlante y los países al sur del Río Grande. Sugestivamente, sin embargo, para un premio de todas las Américas, los dos arquitectos ganadores fueron europeos. Podría explicarlo la composición del jurado, tres europeos y dos americanos, pero eso sería subestimar jurados de la talla intelectual de Kenneth Frampton, tanto como subestimar las dificultades intrínsecas de la discusión arquitectónica contemporánea y, por lo tanto, de sus implícitos parámetros de calidad arquitectónica. Sin dejar de lado, la más antigua dificultad premiatoria, dirimiendo entre la calidad de lo pequeño y lo complejidad de lo grande. En este caso el jurado se inclinó por lo último, valorando el impacto urbano de grandes obras como el Garage de Miami de los suizos Herzog y de Meuron o la Fundación Iberé Camargo en Porto Alegre, del portugués Alvaro Siza, por sobre las obras más sugestivas pero mucho más pequeñas del argentino Rafael Iglesia, los chilenos Smiljan Radic y de Undurraga y Devés.

Para el Premio Salmona, que define como su territorio la América Latina (aunque no incluye Quebec) más los países del Caribe, esa no deja de ser una dificultad, pero suma todavía otra más a su enfoque: la performance en el tiempo de la obra, la manera en que efectivamente estimula la apropiación del espacio público por parte de la comunidad. En esta oportunidad, cuatro jurados latinoamericanos más uno de Japón, elegimos obras hechas por latinoamericanos, aunque las reglas del Premio no excluyen obras hechas por extraterritoriales. Sería difícil hacerlo, porque Latinoamérica es una tierra de inmigrantes: Lina Bo Bardi había nacido en Italia, Clorindo Testa también, aunque creció y estudió en la Argentina. Rogelio Salmona nació en Francia, pero a ellos no queremos ni podemos llamarlos europeos.

La idea de reunir en un espacio de opinión y actuación a los países latinos de América no es nueva, y puede confundirse con la idea de un color característico o con la necesidad de hacer visible una identidad que deseáramos afirmar o hacer perceptible. Sin embargo, la idea de un premio latinoamericano es sutil, pero radicalmente distinta, de la idea de una arquitectura latinoamericana. Pues la compleja variedad de la arquitectura en Latinoamérica es, precisamente, un signo de la riqueza de su cultura y por lo tanto de su diversidad. En todo caso, un premio latinoamericano sí supone creer en una paridad en la producción de las distintas regiones, así como la posibilidad de unos criterios de calidad compartidos. En ese aspecto, la figura de Rogelio Salmona viene a aglutinar unos ciertos consensos, y la idea de otorgar un sesgo al premio, relacionándolo con la contribución que la arquitectura puede hacer al espacio público, sin duda delimita un escenario con unas condiciones de producción que son compartidas: un deterioro creciente del espacio público, la ciudad informal siempre presente como un desafío y la precariedad social como telón de fondo y factura impaga de países no necesariamente pobres o, al menos, no tanto como para justificar la miseria o el abandono que algunos de sus ciudadanos deben padecer.

Haber actuado como jurado de este premio me permitió participar de un debate enriquecedor sobre la relación entre la arquitectura y la ciudad. Un debate que ojalá la disciplina haga propio, poniendo de relieve la enorme variedad de situaciones y de oportunidades en que la arquitectura puede contribuir a lo público. La selección de estos primeros veintinueve trabajos finalistas plantea la extensión y complejidad de este de interés. Buenos Aires, Octubre de 2015

Uma Questão de Identidade

MANUELA CATAFESTA





Nosso continente latino-americano é o resultado de um hibridismo étnico e cultural, que possibilita uma pronunciada fusão de crenças e valores dentro de seu sistema social. Diante dos grandes ciclos que nosso continente viveu – conquista/colonização, neocolonização, imposição do capitalismo, democracias burguesas e ditaduras repressivas –, surgiu a necessidade de se aprofundar sobre aspectos tão complexos da nossa realidade histórica. Durante a década de 1980 se produz nas artes e na arquitetura um aumento dos debates com a finalidade de estabelecer os parâmetros comuns à configuração de um ambiente latino-americano específico. A questão da identidade cultural e ambiental do continente alcança particular importância, aliada ao incremento de publicações de revistas, jornais e livros sobre o tema citado, que começam a gerar uma visão alternativa da nossa realidade, com enfoques e metodologias distanciados dos modelos impostos pela visão crítica dos grandes centros, especialmente o europeu. Assim, apresentam-se, a seguir, elementos para discussão e reflexão do que seria a identidade na arquitetura da América Latina, a partir do pensamento de alguns dos mais importantes teóricos que abordam o tema.

Palavras-chave: Arquitetura, América Latina, Identidade.

Our Latin American continent is the result of an ethnic and cultural hybridity, which enables a pronounced fusion of beliefs and values within its social system. In the light of the historical cycles our continent went through -conquest/colonization, neocolonization, capitalism imposition, bourgeois democracy and dictatorships-, the need to deepen on such complex aspects of our historical reality have emerged. During the 1980s, the increasing debates in the fields of arts and architecture have tried to establish common parameters to the configuration of a specific Latin American environment. The continent's cultural and environmental identity matters have reached particular significance and, in association with the increase of magazine publications, newspapers and books on the aforementioned subjects, it begins to provide an alternative view of our reality, with distinct approaches and methodologies, apart from the models of critical view imposed by major centers, such as - and specially - Europe. Therefore, elements for discussion and reflection on what the identity in Latin American architecture are presented here, based on the point of view of some of the most important theoreticians on the subject.

Keywords: Architecture, Latin America, Identity.

Ao analisar-se o conceito de identidade, encontram-se várias definições. A raiz etimológica da *identitas* latina significa “o mesmo”, enquanto a matemática a define “igualdade que se realiza sempre, qualquer que seja o valor das variáveis contidas em sua expressão”. Ou, como nos explica Ramón Gutiérrez,

“[...] a identidade é definida por algo que diz respeito a todos e pertence a todos, o que implica a relação de ser o mesmo e de manter o reconhecimento através do tempo, apesar da alteração das variáveis. Pertencer, ser parte de algo comum é uma característica essencial da identidade. Não poderíamos concebê-la sem esse sentido integrador, vinculado à ideia de ser o mesmo e de prolongar nossas formas culturais, tangíveis e intangíveis, até chegar a um conjunto de elementos que nos conferem identidade justamente por serem parte de nós mesmos.”
(GUTIÉRREZ, 1989, p.18)

Como o conceito de identidade relaciona-se a um grupo, evidentemente, significa atender a uma realidade plural e requer uma visão pluralista. Por pluralismo entende-se o respeito a uma realidade variável e diversa a partir de modos de vida, crenças, comportamentos e manifestações culturais distintas que, apesar das diferenças, mantêm pontos de convergência comuns, em certos aspectos que lhes conferem identidade. Sendo assim, a identidade



constitui-se num elemento essencial de uma sociedade que evita os critérios redutivos, autoritários e totalitários. Para Gustavo Anaya, identidade e integração cultural, mais do que sinônimos, constituem-se em etapas de um único processo, que consiste em identificar e reconhecer as qualidades que distinguem um fato cultural, para, num momento seguinte, tentar aglutinar essas diferentes entidades num todo coerente.

A arquitetura exerce um importante papel na formação histórica de uma comunidade e, consequentemente, na formação da identidade. A obra arquitetônica é o testemunho histórico sedimentado e acumulado dos modos de vida do homem, constituindo-se numa rica fonte de documentação histórica¹. Ao contrário de outros documentos literários, que trazem uma informação congelada, a obra arquitetônica carrega consigo as experiências acumuladas de quem a concebeu e a utilizou ao longo do tempo, tornando-se um testemunho de modos de vida, usos e valores de uma comunidade. O fato de pertencer simultaneamente ao passado e ao presente faz da obra arquitetônica um referencial para a construção da identidade de uma sociedade. Como documento histórico, a arquitetura mostra a evolução linear dos valores da sociedade e das formas de pensamento. Reúne as qualidades atuais com o valor acumulado de uma condição histórica e cultural que somente se perdem se a obra for fisicamente destruída.

O caso da América Latina, dadas as diferentes realidades arquitetônicas existentes, requer uma leitura objetiva das necessidades das sociedades. A própria ideia de América Latina precisa ser repensada e rediscutida constantemente. A questão da artificialidade do conceito, como nos lembra Fernando Lara, já foi discutida por vários autores, de Octavio Paz² a Walter Mignolo³, de Marina Waisman⁴ a Hugo Segawa⁵. O problema com a ideia de América Latina é que são muitas as contradições que aparecem quando se tenta reduzi-la a dicotomias simples. A língua é certamente uma característica importante já que a maioria da região fala espanhol ou português. Geografia também não ajuda já que a maioria do México fica na América do Norte, um fato que muitas pessoas tendem a ignorar quando se pensa em tal continente. No entanto, depois de ser amplamente utilizada por dois séculos o termo América Latina ganhou força e serve para definir uma multiplicidade de camadas (língua, geografia, religião, economia) que se sobrepõem no novo mundo, ao sul do paralelo 30N.⁶

Segundo Enrique Browne, o conceito do que seria a América Latina encontra-se muito mais a nível histórico do que propriamente em sua essência. Na verdade, o território consiste numa extensa área de absorção e fusão cultural ibérica, indígena e africana, incrementada entre os séculos XVI e XVIII pelos fluxos migratórios europeus.

Não resta dúvida que, na América Latina, estamos vivendo uma época de questionamentos. O entendimento deste continente passa por uma reflexão a respeito de sua realidade complexa e paradoxal, do seu caráter de multiplicidade e descontinuidade. Diante do novo contexto mundial de crise econômica, social e política que grande parte dos países da América Latina atravessa, a região passa por um momento de assimilação e ao mesmo tempo de transformação do pensamento internacional gerando sincretismos originais. De certa forma, surge uma tomada de consciência a respeito de sua origem e a perda da aura de ser herdeira e filha da Europa. Segundo a crítica argentina Marina Waisman, certo sentimento remanescente de inocência e de crença no modelo estrangeiro foi desfeito.

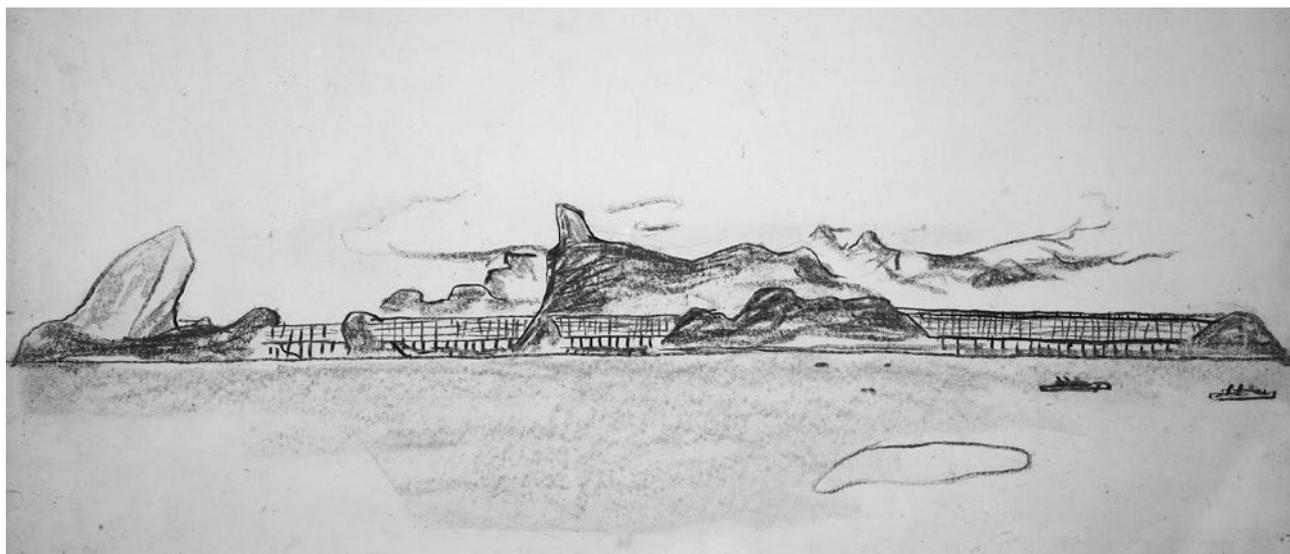
Nesse momento, surgem as primeiras tentativas de compreender as artes e arquitetura feita no continente latino-americano a partir da premissa de identidade cultural. Não é uma tarefa simples traçar um breve histórico da arquitetura realizada na América Latina, diante de um ambiente extremamente plural e heterogêneo. Como classificar e periodizar a produção arquitetônica neste panorama? Quais são os instrumentos disponíveis na historiografia da arquitetura latino-americana capazes de auxiliar esta tarefa?

Parece que, até o momento, dispomos ainda de poucas formas eficazes de entender o nosso próprio contexto. Como notaram, cada um a seu tempo, Marina Waisman, Ramón Gutiérrez, Lala Mendes Mosquera e Jorge Glusberg, na Argentina; Cristián Fernández, no Chile; Sílvia Arango, na Colômbia; Antonio Toca, no México, Carlos Eduardo Comas, Hugo Segawa e Ruth Verde Zein, no Brasil, temos nos mostrado incapazes de ver a realidade através de nossas próprias categorias. É necessário, no entanto, chamar a atenção para o fato de que importantes esforços vêm sendo empreendidos no sentido de superar esta dificuldade, como é possível constatar com a realização de encontros como os SAL, Seminários de Arquitetura Latino-americana, com a publicação de artigos sobre o assunto nas revistas especializadas de diversos países latino-americanos e com o surgimento de vários livros.

Marina Waisman inicia seu livro “O Interior da Historia. Historiografia para uso de latino-americanos”, falando da necessidade de se formular, ou reformular, os instrumentos historiográficos adequados para a compreensão da realidade particular da América Latina. Para a autora, a adoção de instrumentos de conhecimento forjados nos países centrais pode resultar em equívoco e exclusão de aspectos fundamentais da realidade histórico-arquitetônica e urbana latino-americana. No caso da América Latina, as ideias arquitetônicas europeias não chegavam de forma cronologicamente organizada, nem encontravam receptividades iguais, variando conforme a educação e os estilos vigentes em cada região.

Outros autores, na tentativa de organizar e sistematizar a produção arquitetônica na América Latina, propõem alguns tipos de periodização. Enrique Browne, em seu livro "Otra Arquitectura en America Latina", por exemplo, propõe uma divisão em três etapas sucessivas, cada uma com um tipo de arquitetura em particular. Browne propõe uma, digamos assim, "escala cromática" para seu sistema de classificação: entre 1930 e 1945 seria possível identificar o período da arquitetura branca, correspondente ao período de introdução da Arquitetura Moderna na América Latina. Seguida pelo período da arquitetura cinza, de concreto aparente, que predominou entre 1945 e 1970, correspondendo à consolidação da Arquitetura Moderna na região. Finalmente, de 1970 em diante, a arquitetura se tornaria multicolor, consistindo em variadas reelaborações do modernismo.

O contexto político influenciou de forma decisiva a aceitação e o estabelecimento da vanguarda arquitetônica em cada país. Este período marcou o início dos regimes ditatoriais na América Latina. Nesta década de 1930 não houve um grande volume de obras "modernas" construídas, mas começavam a circular informações sobre o novo ideal na arquitetura que, ao contrário dos Estados Unidos, onde grandes mestres europeus introduziram o movimento moderno, - como foi o caso dos alemães Walter Gropius e Mies Van der Rohe -, aqui ele chegou por meio de estudantes e arquitetos que, ao retornarem dos países europeus, começaram a difundir suas experiências por meio de seus trabalhos e, frequentemente, por meio da participação em congressos, publicação de artigos, editoriais e livros. O arquiteto franco-suíço Le Corbusier teve também um papel importante no processo de introdução da arquitetura moderna na América Latina. Em 1929, realizou conferências em Buenos Aires, Montevidéu e Rio de Janeiro, o que serviu para chamar a atenção para este novo ideal arquitetônico.



Plano para a cidade do Rio de Janeiro (vista da Baía da Guanabara). Le Corbusier, 1929.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Se os anos 1920 e 1930 foram de gestação e instalação do Movimento Moderno, entre as décadas de 1940 e 1970, este ficaria cada vez mais relacionado aos programas desenvolvimentistas dos países latino-americanos que, depois da Segunda Guerra Mundial, viram os Estados Unidos surgirem como potência mundial e os países europeus, destruídos, estabelecerem programas de recuperação e reconstrução. Os países latino-americanos, por sua vez, dominados por regimes de governo ditatoriais, foram classificados, nesse cenário mundial, como subdesenvolvidos.

De fato, como observa Enrique Browne, na década de 1950, a produção de aço de toda a região latino-americana equivalia à dos Estados Unidos por volta de 1880 e a produção de energia elétrica era similar à norte-americana em 1912. Neste período, os países latino-americanos procuraram desenvolver seus parques industriais e diminuir as importações. Os Estados passaram a lançar programas de habitação que previam a construção de conjuntos residenciais com o fim de suprir o déficit habitacional crescente e o Movimento Moderno participava neste contexto fornecendo os instrumentos para viabilizar estas iniciativas, através da sua construção racional.

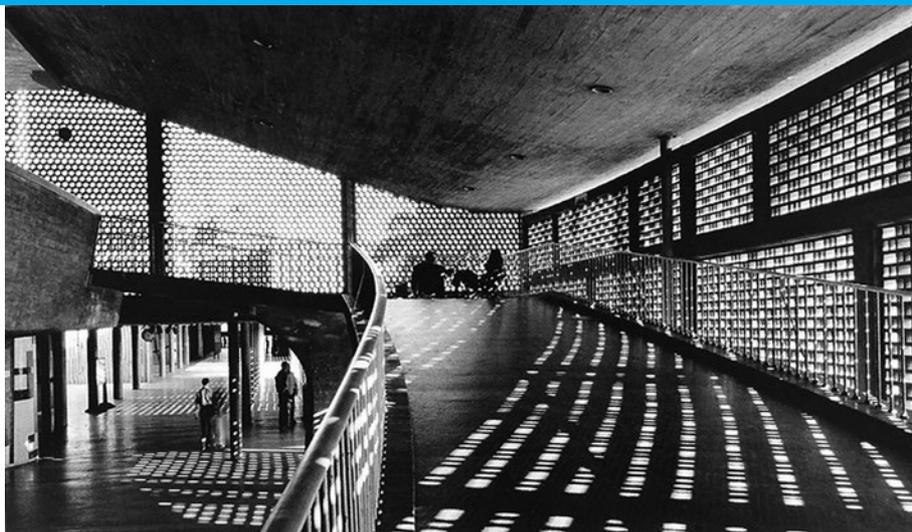
As grandes iniciativas governamentais marcaram este período. Enrique Browne lembra que, no Chile, as tarefas de reconstrução do terremoto ocorrido em 1939, levadas adiante pelo governo da Frente Popular, foram empreendidas sob o estandarte da “nova arquitetura”. Na Colômbia, o Escritório de Edifícios Nacionais do Ministério de Obras Públicas absorveu, ao fim dos anos 1930 e começo dos 40, arquitetos modernos como Bruno Violi e Leopold Rother, este último responsável pelo projeto da Cidade Universitária de Bogotá. Na Argentina, visando solucionar as demandas sociais que pressionavam o regime peronista, a Arquitetura Moderna acabou encontrando um canal de atuação, tendo pesado na balança a contenção de custos, a agilidade de execução e o melhor aproveitamento dos terrenos. Neste contexto, atuaram arquitetos como Mario Roberto Alvarez, Eduardo Sacriste e Amancio Williams.



Conjunto Residencial do Pedregulho. Affonso Eduardo Reidy, Rio de Janeiro, 1947.

No caso do Brasil, embora o exemplo mais famoso seja a parceria Juscelino Kubitschek-Oscar Niemeyer, que começa na década de 1940, em Pampulha, e termina nos anos 1960, em Brasília, a arquitetura dos conjuntos residenciais dos Institutos de Aposentadoria e Pensões, os IAPs, produzidos especialmente durante os anos da Era Vargas, evidencia um elevado grau de compreensão e interpretação da ideologia moderna. É o caso do Conjunto Residencial do Pedregulho, no Rio de Janeiro, fruto da parceria de Carmem Portinho e Affonso Eduardo Reidy, construído no âmbito do Departamento de Habitação Popular. Na década de 1950, já era possível constatar um grande amadurecimento da arquitetura moderna latino-americana. O Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936 - 1945), projetado pela equipe de arquitetos composta por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Eduardo Vasconcellos e Oscar Niemeyer, havia adquirido notoriedade internacional. O Conjunto Universitário de Caracas, na Venezuela, de Carlos Raúl Villanueva, assim como o edifício do Ministério brasileiro, integravam brilhantemente arquitetura e arte. A Cidade Universitária da UNAM, na Cidade do México, da grande equipe integrada por Mario Pani e Enrique del Moral, foi projetada com um tratamento de escala e articulação dos espaços livres bastante peculiar, acentuando o impacto da presença dos edifícios cobertos por pinturas, murais e relevos, representativos da cultura do país. Estas obras passaram para a história como exemplos de uma arquitetura que, sem renunciar às posturas do Movimento Moderno, mantiveram uma perspectiva cultural e de identidade próprias.

UNAM. Cidade do México, Mario Pani e Enrique del Moral.



Conjunto Universitário de Caracas.
Carlos Raúl Villanueva, Venezuela.



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

A partir da década de 1960, por diferentes razões, uma série de arquitetos latino-americanos emigra, adquirindo, com os anos, projeção internacional. Os anos 60 viram, ainda, surgirem obras de impressionante expressão plástica em terras latino-americanas. No Brasil dois museus ilustram esta arquitetura: o MAM, no Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, com sua elegante estrutura; em São Paulo, o MASP de Lina Bo Bardi, uma imensa caixa de concreto e vidro suspensa por dois pórticos de concreto sobre um vão livre de 70 metros.

Na Argentina, possivelmente, os melhores exemplos são o Banco de Londres, localizado numa cêntrica esquina da cidade portenha, produto de um concurso em 1959, projeto do jovem Clorindo Testa, que se associa com um escritório de maior experiência, o SEPRA (Sánchez

Elía, Peralta Ramos, Agostini). Chama a atenção pelo tratamento plástico de suas fachadas, compostas por grandes peças de concreto aparente. O segundo exemplo é a Biblioteca Nacional de Buenos Aires, de Clorindo Testa, Alicia Gazzaniga e Francisco Bullrich, cuja construção se iniciou em 1963 e apenas se concluiu na década de 1990. Este edifício insere-se em meio a um parque, na cidade, e sua implantação no alto de uma colina confere ainda mais impacto a sua massa.

O edifício sede da CEPAL, de Emilio Duhart, em Santiago do Chile, é um outro exemplo, em que foi empregada uma sofisticada tecnologia para construir este grande volume em forma de anel, composto por uma malha de vigas protendidas que se apoiam em vigas mestras que, por sua vez, descarregam sua carga em pilares articulados. Os edifícios acima ganharam notoriedade, sendo intensamente publicados e exercendo grande influência na arquitetura da América Latina.⁷



A década de 1970 é marcada pelos momentos de crise, quando os modelos de desenvolvimento dos países latino-americanos passaram a ser questionados. O mundo passava por um período de turbulência: em 1973 ocorre a crise da energia e do petróleo, um pouco depois, os desequilíbrios ecológicos começam a chamar a atenção. As mudanças vindas com os anos 1970 estimularam artistas e intelectuais a refletir sobre o tema da modernidade. Surgem as questões de identidade cultural e a necessidade de um progresso de acordo com a cultura latino-americana. A obra do arquiteto brasileiro Severiano Porto na Amazônia é, provavelmente, a mais reconhecida em termos de emprego de tecnologias locais e técnicas artesanais. Outra obra marcante deste período foi a Sede da Argentina Televisora Color (ATC), no Parque Palermo, em Buenos Aires, projetada em 1978 pela equipe MSGSSS, de Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona e Rafael Vignoly.

A década de 1980, foi considerada a década perdida da América Latina. O crescimento econômico estagnou-se e a arquitetura moderna, grandemente patrocinada pelo dinheiro público, sofreu as consequências. As soluções projetuais passaram a se submeter a critérios de economia e disponibilidade de materiais, acabando por refletir a situação de instabilidade política e econômica que predominou nestes anos.

Entre fins da década de 1970 e início dos anos 80, a transformação das cidades se tornou tão vertiginosa que o sentido de permanência de referenciais urbanos e logradouros tradicionais passou a não existir, predominando a sensação de que tudo é provisório. Diante disso, a historiadora da arquitetura Silvia Arango, ao refletir sobre as formas pelas quais as cidades latino-americanas se configuraram, chega à conclusão:

“Com efeito, não há no mundo cidades mais ‘modernas’ do que as latino-americanas, aonde praticamente se apagaram as débeis ondas de seus passados, em comparação com as cidades europeias ou norte-americanas, onde o moderno não destruiu estruturas urbanas mais sólidas, consolidadas por séculos.” (ARANGO, 1995)



Obra de Severiano
Porto na
Amazônia.

CEPAL. Emílio Duhart,
Santiago do Chile.



São trechos que não possuem identidade própria nem memória. Esta situação gerou a consciência da necessidade de preservação da memória das cidades que, por não existir na época da consolidação das grandes cidades latino-americanas, permitiu que trechos históricos significativos se perdessem. Nesse sentido, os anos de crise não foram de todo negativos. A ausência de recursos acabou contribuindo para que o tema da reutilização dos edifícios viesse à tona. As discussões sobre o patrimônio histórico, como identificá-lo, preservá-lo e revitalizá-lo se intensificaram, e obras interessantes acabaram surgindo em tempos de dificuldade. É o caso do SESC Pompéia, de Lina Bo Bardi, projetado em 1977 e concluído em 1986, em São Paulo, e do Centro Comercial de Villanueva, de Luz Helena e Laureano Forero, em Medellín, cujos trabalhos foram de 1981 a 1984.

Se as dificuldades surgidas nesse período impuseram limitações, também geraram algumas reflexões quanto à necessidade de propostas e posturas nos campos da arquitetura e do urbanismo, mais adequadas à realidade, passada e presente, da América Latina. O início das bienais de arquitetura, especialmente a I Bienal de Arquitetura de Buenos Aires em 1985, que ficou conhecida como I SAL – Seminário de Arquitetura Latino-americana, alcançou uma abrangência muito importante no desenvolvimento de um pensamento crítico arquitetônico produzido na América Latina entre meados dos anos 1980 até o final da década de 1990. Seus principais objetivos eram estabelecer o debate e a reflexão crítica em torno da produção arquitetônica do continente latino-americano, a partir de um suporte teórico consistente, baseado em uma reflexão histórica e na análise do patrimônio cultural, da paisagem natural, das técnicas e materiais do lugar e da construção dos seus espaços urbanos.



SESC Pompéia.
Lina Bo Bardi,
São Paulo,
1986.



Centro
Comercial
Villanueva.

Neste período, algumas publicações também contribuíram com o debate como, por exemplo, a revista argentina Summa que, na época, era coordenada por Marina Waisman e, no Brasil, a revista Projeto, principalmente quando participavam do seu corpo editorial os críticos Ruth Verde Zein e Hugo Segawa. Durante esse período foram publicados vários artigos sobre identidade e arquitetura na América Latina, de autores de diversos países do continente, como Cristián Boza, Enrique Browne, Marina Waisman, Jorge Glusberg, Fernando Salinas, Roberto Segre, Cristián Cox, Antonio Toca Fernández, Adriana Irigoyen, Mariano Arana, Nuno Portas, Figueroa Castrejón, Sílvia Arango, além dos brasileiros Hugo Segawa, Ruth Verde Zein e Carlos Eduardo Dias Comas. No mesmo período foram publicados projetos de arquitetura dos mais variados países como Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa

Rica, Cuba, México, Nicarágua, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela. Sem contar as entrevistas com arquitetos latino-americanos e as reportagens sobre as diversas bienais de arquitetura, seminários e encontros que aconteceram principalmente no Brasil, na Argentina e no Chile. Numa época em que não havia grande circulação de revistas nem tampouco estávamos na era da globalização, tal iniciativa representou um enorme esforço em conhecer e fazer conhecida a arquitetura do continente.

O debate intelectual que ocorreu durante os eventos refletiu o pensamento que ganhava força na década de 1980 com a abertura política que acontecia em muitos países da América Latina. Vivía-se um momento de efervescência cultural e certa ansiedade coletiva em torno da reflexão a respeito de temas como identidade e região.

Era consenso de que havíamos chegado à maturidade. Havia forte desejo de conhecimento e reconhecimento mútuos. Era senso comum que a arquitetura latino-americana era herdeira da modernidade europeia, principalmente sob o viés corbuseriano, mas que caminhava sob uma base híbrida, de miscigenação e simbiose entre o pensamento europeu e a cultura latino-americana.⁸

66

A chegada da década de 1990 trouxe um novo posicionamento crítico em relação à arquitetura moderna. Cristián Fernández Cox, em seu livro “América Latina: nueva arquitectura. Una modernidad posracionalista”, publicado em conjunto com Antonio Toca Fernández, faz uma análise da arquitetura produzida entre a década de 1980 e o final do milênio. Para o autor, há, na maioria das capitais latino-americanas, muito pouca arquitetura de qualidade que tenha se valido do emprego de fórmulas pós-modernas. Os temas das torres de escritórios, centros administrativos e hotéis, tiveram a primazia nas cidades capitais, destacando-se alguns poucos por sua qualidade de projeto. A boa arquitetura tem evidenciado recursos do Movimento Moderno, mas que, vista em conjunto, está se encaminhando para uma outra modernidade, evoluída e mais madura.

Como é possível observar, pelo breve relato cronológico apresentado, a trajetória da arquitetura latino-americana no século XX parte de um ideal de recuperação da história e tradição da herança ibérica e colonial, transitando para o racionalismo moderno que, após alcançar seu auge, passa a ceder cada vez mais

A ARQUITETURA EXERCE UM IMPORTANTE PAPEL NA FORMAÇÃO HISTÓRICA DE UMA COMUNIDADE E, CONSEQUENTEMENTE, NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE.

espaço para releituras e reinterpretções. As discussões sobre preservação da memória e do patrimônio histórico surgem relacionadas com as reflexões sobre a configuração das cidades latino-americanas e o questionamento dos cânones do urbanismo moderno, baseado na Carta de Atenas.

Nesse início do século XXI, já é possível constatar um conjunto de obras de grande qualidade que, apresentando uma assimilação do racionalismo moderno, evidenciam um caráter e uma identidade

próprios, um sinal de amadurecimento e do processo de conquista de independência cultural. Na década recente, multiplicou-se o interesse por obras e projetistas do hemisfério, demonstrado pela atenção de críticos europeus e norte-americanos, como Kenneth Frampton, Joseph Rykwert, Josep Maris Montaner, Luiz Fernández Galiano, Guido Canella; os números monográficos de revistas dedicados ao tema – Zodiac na Itália, 2G e A&V na Espanha, Design Book Review nos Estados Unidos –; e os diversos prêmios outorgados aos profissionais da região.⁹

A produção arquitetônica das primeiras décadas do novo milênio ainda está em curso, e as leituras e críticas realizadas, até agora, ainda devem passar por muitas revisões e correções. O certo, no entanto, é que a arquitetura realizada nesta década será aquela da época em que a globalização passou a ser intensamente discutida e mais claramente sentida pelos povos da América Latina. Com ela vieram os novos desafios de modernização, que mais uma vez pressionam esta região tão atribulada com seus problemas de desenvolvimento. Nas palavras de Cristián Fernández Cox,

“Na América Latina, o grande desafio que hoje se apresenta é precisamente a modernidade em todos os tipos de coisas: modernização da economia, modernidade na concepção do estado, da educação, das instituições e dos partidos políticos, do acesso à informação, da justiça, da saúde pública, da previdência social, etc.” (COX, 1998, p.9)

Para haver uma arquitetura representativa da identidade latino-americana, portanto, deve existir antes uma nação, entendida como produto de unidade e vontade coletiva. Para reconhecer os traços de uma identidade arquitetônica, devem-se buscar os modos de vida das comunidades, recorrendo menos ao repertório formal de suas construções do que aos conceitos implícitos de suas formas de vida. É mais importante, nesse caso, compreender as tipologias que o léxico formal ou a citação erudita. O arquiteto tem de abandonar o papel de ditador de formas e espaços impostos à sociedade. O espaço social não é somente produto de um traçado global, mas também da progressiva configuração surgida das vivências, dos valores, das aspirações da comunidade, que se materializa com a presença ativa das vontades individuais.

Ruth Verde Zein propõe que, ao invés de esperar a formação de uma arquitetura latino-americana, ela seja tratada como um conceito básico a ser desenvolvido, evitando a ideia de que uma arquitetura de espírito latino-americano possa embutir um conceito de monolitismo ou homogeneidade. No panorama da arquitetura latino-americana há somente um aspecto que deve ser garantido: o direito à diversidade. Da mesma forma, também não se torna necessário julgar o que seria uma “autêntica arquitetura” local, sendo os países que compõem o território extremamente distintos em termos de culturas, povos e migrações. A identidade da arquitetura latino-americana será construída através do comprometimento com a realidade da região, sem esquecer-se de que está em contínuo movimento, sendo portanto, variável em seus parâmetros.

NOTAS:

- 1 GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitetura latino-americana*. São Paulo: Nobel, 1989.
- 2 PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de Mexico, Cuadernos Americanos, 1950.
- 3 MIGNOLO, Walter. *La idea de America Latina*. Madrid, Editorial Gedisa, 2007.
- 4 WAISMAN, Marina. *Primer Seminario de Arquitectura Latino-americana: Un auspicioso comienzo*. In *Arquitetura latino-americana – pensamiento y propuesta*. Mexico DF, UAM Xochimilco, 1991.
- 5 SEGAWA, Hugo. *The essentials of Brazilian Modernism*. *Design Book Review*, n. 32/33, 1994, p. 64-68.
- 6 LARA, Fernando. *Cartografias imprecisas: mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina*. Vitruvius, 2012.
- 7 Browne, Enrique. “*Otra Arquitectura en America Latina*”. C. México, Ediciones G. Gili, 1988
- 8 WAISMAN, Marina. *Primer Seminario de Arquitectura Latino-americana: Un auspicioso comienzo*. In *Arquitetura latino-americana – pensamiento y propuesta*. Mexico DF, UAM Xochimilco, 1991.
- 9 SEGRE, Roberto. *América Latina 2000. Arquitetura na encruzilhada*. *International Architecture Yearbook n° 7*, The Images Publishing Group, Mulgrave, Australia, 2001, p. 14-15.

REFERÊNCIAS:

- ANAYA, Gustavo Medeiros. *O Caminho para uma identidade já está aberto*. Projeto, São Paulo, n. 96, fev. 1987.
- ARANGO, Sílvia. *Primera y Segunda Modernidad en la Ciudad Latino-americana*. Texto apresentado no 7o SAL, realizado em 1995 na EESC e FAUUSP.
- BROWNE, Enrique. *Otra Arquitectura en America Latina*. Barcelona, Gustavo Gili, 1988.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Em busca de uma arquitetura latino-americana própria*. Projeto, São Paulo, n. 124, ago. 1989.
- COX, Cristián Fernández; FERNANDEZ, Antonio Toca. *América Latina: Nueva Arquitectura Una Modernidad Posracionalista*. México, Editora Gustavo Gili, 1998.
- GLUSBERG, Jorge. *Cinquenta anos de regionalismo*. São Paulo, Projeto, n.143, jul. 1991.
- GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *Arquitetura Contemporânea*

- na América Latina: São Paulo, Santiago do Chile e Cidade do México (1990-2010)*. In: *III Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação em História UFG/PUC Goiás*, 2010.
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitetura latino-americana*. São Paulo, Nobel, 1989.
- LARA, Fernando. *Cartografias imprecisas mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina*. Vitruvius, São Paulo, 2012.
- LIMA, Ana Gabriela Godinho. *Arquitetas e Arquiteturas na América Latina do Século XX*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1999.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de America Latina*. Madrid, Editorial Gedisa, 2007.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de Mexico, Cuadernos Americanos, 1950.
- SEGAWA, Hugo. *Dilemas da modernidade e da tradição na arquitetura brasileira*. Projeto, São Paulo, n. 131, abr./maio 1990.
- SEGRE, Roberto. *Angústia e esperança no final do milênio – o passado, o presente e o futuro do terceiro ambiente*. Projeto, São Paulo, n. 125., set. 1989.
- América Latina 2000: Arquitetura na encruzilhada*. In: *International Architecture Yearbook n° 7*. Australia, The Images Publishing Group, 2001.
- SUZUKI, Juliana Harumi. *A questão da identidade na arquitetura latino-americana*. *UNOPAR Cient., Ciênc. Exatas Technol., Londrina*, v. 1, n. 1, p. 73-76, nov. 2002.
- WAISMAN, Marina. *O Interior da História - Historiografia Arquitetônica Para Uso de Latino-americanos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.
- Primer Seminario de Arquitectura Latino-americana: Un auspicioso comienzo*. In *Arquitetura latino-americana – pensamiento y propuesta*. Mexico DF, UAM Xochimilco, 1991.
- ZEIN, Ruth Verde. *Construir a identidade, comdiversidade*. Projeto, São Paulo, n. 96, fev. 1987

MANUELA CATAFESTA:

- Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS (2006). Doutoranda pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Uniritter e do curso de Arquitetura e Urbanismo do IPA, ambos em Porto Alegre.

**A OBRA ARQUITETÔNICA CARREGA CONSIGO AS
EXPERIÊNCIAS ACUMULADAS DE QUEM A CONCEBEU
E A UTILIZOU AO LONGO DO TEMPO, TORNANDO-
SE UM TESTEMUNHO DE MODOS DE VIDA, USOS E
VALORES DE UMA COMUNIDADE.**

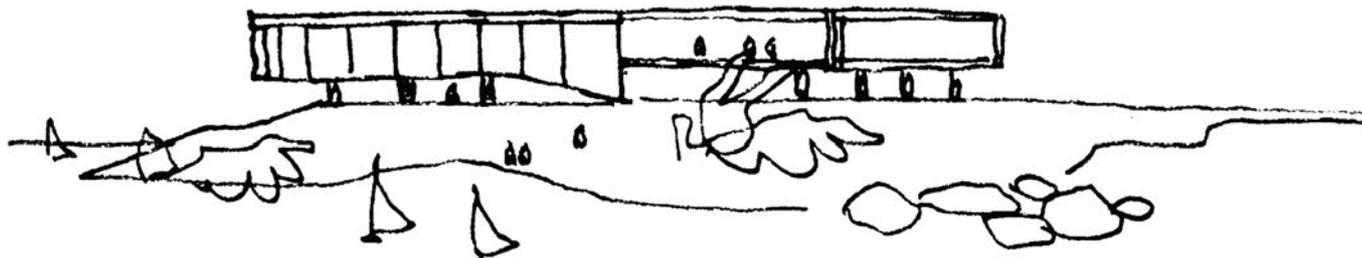




Memorando Latino-Americano: A Exemplaridade Arquitetônica do Marginal

CARLOS EDUARDO DIAS COMAS





Este artigo reúne, pela primeira vez em Língua Portuguesa, a íntegra do texto originalmente publicado em espanhol na revista 2G de 1998. O material também já foi divulgado em português no site Vitruvius, porém sem as considerações finais e as importantes notas, que ampliam as informações delimitam a relevância dos projetos e definem, em essência, a prática no período.

São apresentados seis projetos que dão um panorama da arquitetura moderna na América Latina num período de 30 anos (de 1936 a 1966). Passamos por Brasil, Argentina, México e Uruguai, através do trabalho dos brasileiros Oscar Niemeyer e Lucio Costa, do mexicano Luis Barragán, do uruguaio Eladio Dieste e dos argentinos Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elías, Frederick Peralta Ramos e Alfredo Agostini. (Resumo dos organizadores)

Palavras-chave: Arquitetura, América Latina, projeto, construção.

This article gathers, for the first time in Portuguese language, the text originally published in Spanish in the magazine 2G in 1998. The material has also been published in Portuguese in the Vitruvius website, but without the final considerations and the important notes which extend the information, delimit the relevance of projects and define, in essence, the practice during the period.

There are six projects presented, which give an overview of modern architecture in Latin America over a period of 30 years (from 1936 to 1966). It travels around Brazil, Argentina, Mexico and Uruguay, through the work of the brazilian architects Oscar Niemeyer and Lucio Costa, mexican Luis Barragán, uruguayan Eladio Dieste and argntines Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elías, Frederick Peralta Ramos and Alfredo Agostini. (Abstract by Editors)

Keywords: Latin America, architecture, project, construction



UMA MÁQUINA PARA RECORDAR

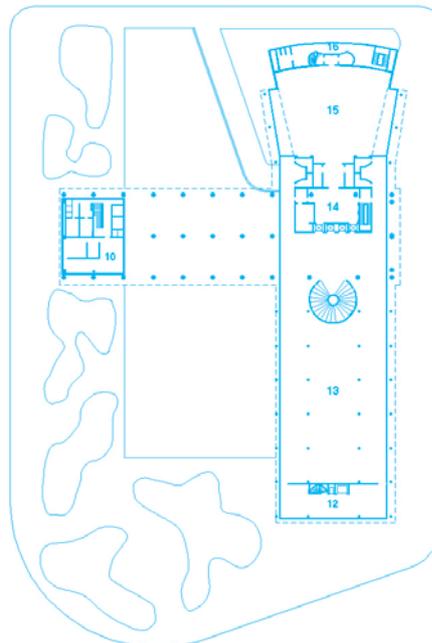
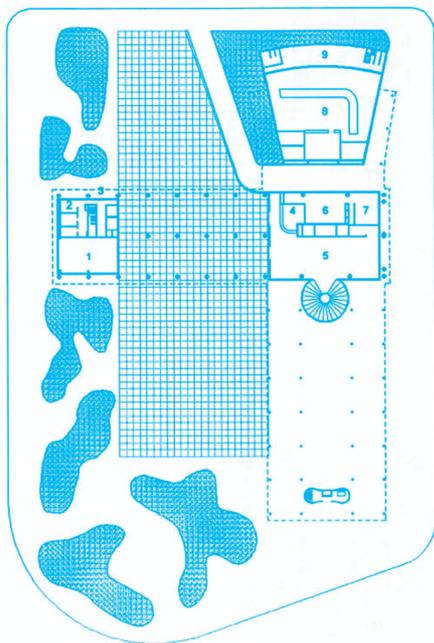
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NO RIO DE JANEIRO, 1936-1945.
Lúcio Costa e equipe: Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge
Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos

O grande prisma puro de 14 pavimentos atravessa a quadra regular no centro do Rio exibindo junto aos extremos de sua laje de cobertura dois volumes salientes, curvilíneos e azuis, unidos por um pavilhão horizontal e circundado por um terraço: casa de máquinas dos elevadores e reservatório superior manipulados para evocar a superestrutura de um navio. O mar visível a quatrocentos metros e as peculiaridades do programa conferem densidade inusitada a uma metáfora já então familiar. O ministro exigia ao mesmo tempo um edifício de escritórios eficiente e uma representação monumental da nação que redescobria suas raízes e se construía nova pelo trabalho do Ministério: uma máquina para recordar. Le Corbusier tentou satisfazê-lo e não o conseguiu. A equipe brasileira foi mais hábil. Em nome do programa e do sítio, aproveitou a oportunidade para corrigir o mestre, a partir de uma compreensão cabal de suas inovações compositivas e das continuidades disciplinares que se estabeleciam.

O prisma puro é aqui a exceção isolada e memorável frente a um entorno moldando-se com edifícios contínuos e alinhados.

O vidro da sua fachada sul revela as lajes planas balanceadas de esqueleto de concreto e reflete a velha igreja vizinha. O da fachada norte se protege com brise-soleil móvel, enorme muxarabi que unifica o corpo do edifício. As laterais estreitas e cegas se revestem de granito local. Em sua base, os dois vestibulos requeridos pelo programa são o pretexto que transforma a seção central do pilotis em uma sala hipóstila ou em um propileu, um vazio entre dois sólidos que remete igualmente ao Grande Trianon de Gabriel ou a Bauhaus de Gropius, ao Palácio dos Soviets do mesmo Corbusier. Na vizinhança da palmeira imperial plantada por Burle Marx, a geometria estrita de uma coluna cilíndrica e esbelta fala das quintas do Rio e das margens do Nilo.

O vestibulo principal se penetra lateralmente e ele se adossam dois volumes de dois pisos e altura igual ao pilotis, com serviços abaixo, uma galeria e um auditório acima. A galeria é uma caixa transparente, o auditório é um trapézio abobadado e franqueado por corredores vidrados. Coincidência do eixo longitudinal, largura e especificação do material se conjugam para criar a

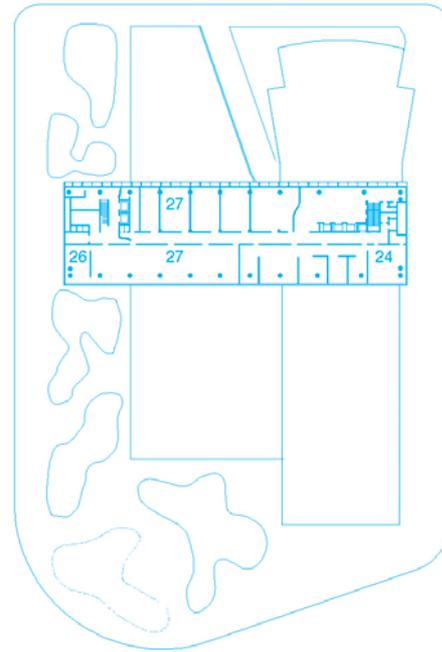
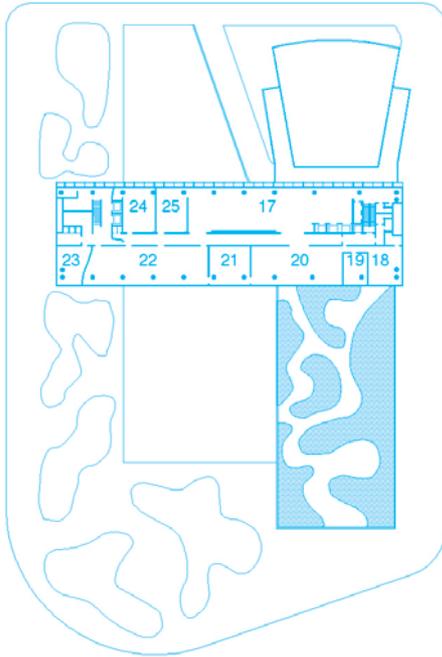


ilusão de um paralelepípedo único de extremidade rasgada e deformada pela cunha do auditório, um bloco baixo contínuo que fecha a rua menos importante ao redor da quadra e intercepta o bloco alto. As colunas exteriores de galeria e corredores do auditório se agarram por mísulas à laje de entrepiso, reforçando a ilusão e figurando uma ordem colossal contemporânea.

Bandas plantadas de um lado a outro do vestíbulo de empregados configuram uma ala vestigial, paralela ao bolco baixo, e o equilíbrio entre arquitetura e vegetação formaliza uma idéia insinuada por Corbusier na composição do Palácio da Liga das Nações. Sem perder a linearidade de atalho, a esplanada de granito intermediária se fragmenta em dois átrios, a que não são alheios nem o Campidólio nem Versailles, ou os largos em frente às igrejas coloniais do país. Os azulejos que recobrem o vestíbulo de serviço não são produzidos em série, integram painéis pintados e proclamam a descendência dos claustros barrocos luso-brasileiros. As alusões são ambíguas mas não esotéricas. São declaração de linhagem tipológica e, talvez, reivindicação de herança, que acode à mente enquanto o corpo se sujeita a uma elaborada coreografia de acesso.

A avenida principal do centro do Rio se chama Rio Branco e passa a duzentos metros a oeste do quarteirão do ministério. O prisma puro se liga perpendicularmente a ela, o bloco baixo se desenvolve paralelo ao comprimento da testada mais distante. Sua montagem reconhece a direção predominante de chegada ao sítio, as faixas plantadas qualificam precisamente o reconhecimento. A composição resiste à aproximação frontal, frustrando o olho com parede ou oco que o afasta. Só a visão desde as esquinas vizinhas à avenida rio branco aclaram a anatomia e fisiologia do projeto, e essa visão é diagonal. Se o projeto se elabora a partir de ortogonais, eixos, simetrias ou assimetrias equilibradas, a disposição de portas e portais privilegia a percepção e o movimento oblíquos, rotatórios, laterais, a horizontalidade das lajes desmente as eventuais afirmações de centralidade. Eixo conceitual e eixo visual só coincidirão no auditório ao visitante tomar assento, repouso merecido ao final de uma dilatada procissão

Tudo o qual assinala a adesão a idéia de arquitetura moderna como debate e integração entre aspereza clássica e topologia pitoresca. A adesão começa fora. A “promenade architecturale”



que Corbusier contrapôs à “marche” acadêmica pôde aqui iniciar-se ao ar livre. O clima permite a extroversão, favorece a ambivalência e a ambigüidade espaciais, é simpático à exuberância insinuada pela composição aditiva, aceita bem a porosidade do volume construído. Nada mais fácil que interpretar extroversão, exuberância, porosidade, ambigüidade como índices de uma paisagem e de um temperamento aberto, mesmo que controlado pela mesura serena que corresponde a um monumento.

Mas o ministério é ao mesmo tempo monumento e protótipo. Essencialmente solidário e integrado com o sítio ao qual que se implanta, tem além disso o potencial de reprodução do protótipo. Giedion dizia que era “um passo certo em direção à monumentalidade contemporânea”. Uma praça semi-edificada cercada por quarteirões fechados não se vincula à cidade da carta de Atenas. Mais parece protótipo de edifício institucional que reinterpreta, em termos contemporâneos, as idéias tradicionais de rua, quarteirão, praça e a oposição entre tecido e monumento

De outro lado, o ministério é uma aplicação pioneira da “planta e fachada livres” a um edifício de escritórios em altura, e o

número de inovações ou refinamentos técnicos é notável- as lajes-cogumelo forradas com material isolante em sua face inferior, os brises de controle manual que se afastam da fachada para permitir a tiragem do ar e se calibram dimensionalmente para evitar a sensação de grade; as aberturas detalhadas para garantir ventilação cruzada sobre os painéis divisórios do andar tipo, a organização modular das redes elétricas e de telefone embutidas no piso e no parapeito corrido de ferro à frente das esquadrias.

A qualidade da construção não desmerece a qualidade do projeto, em que o cuidado de índole pragmática está associado à preocupação significativa e a representação de situação não elude a responsabilidade de correção construtiva. Os materiais são nobres e resistentes: uma máquina para recordar que não perdura materialmente seria uma contradição operacional, a minimização de custos de manutenção é medida economicamente sensata. A lucidez abstrata do partido e a justeza das proporções se revestem com uma taticidade que outorga frescor apropriado ao calor do lugar. O ministro ficou contente, a disciplina agradeceu.



O ENCANTO DA CONTRADIÇÃO

CONJUNTO DO CASINO, CASA DE BAILE, YACHT CLUB E CAPELA NO LAGO DA PAMPULHA, BELO HORIZONTE, BRASIL, 1940-1944.

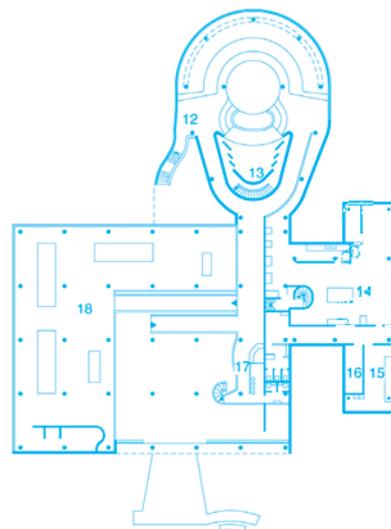
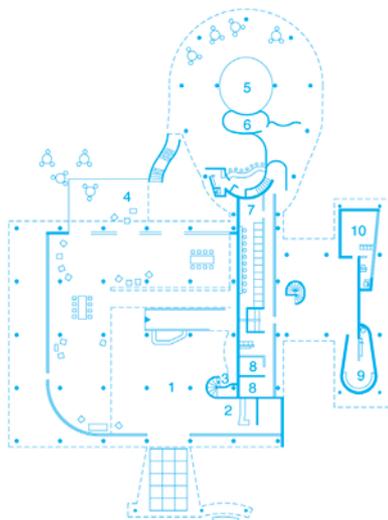
Oscar Niemeyer

O conjunto da Pampulha se implanta ao redor do lago artificial do mesmo nome para promover uma urbanização de categoria perto de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Cassino, Yacht Club e Casa de Baile tratam de excitar a carne, a capela dedicada a São Francisco dá a oportunidade de penitência. A Casa de Baile se localiza em uma ilha acessível por uma ponte para pedestres, os outros se distribuem em diferentes promontórios, entre o lago e a avenida arborizada circundante. Os três edifícios laicos se recortam em pares, um contra o outro, como se fossem os vértices de uma esplanada líquida. Desde o pilotis do Yatch, a angulosidade do edifício se superpõe parcial e lateralmente ao tambor do salão de baile do Cassino; desde o pátio de entrada da Casa de Baile, a sinuosidade de sua laje tem por pano de fundo o prisma do salão de jogo do Cassino. Pudorosa e corretamente a Capela se afasta da contiguidade profana, o único edifício não concebido com esqueleto independente de concreto.

A César que é de César. Não se poderia conceber cenário mais rigorosamente faiscante para os rituais do desperdício mundano

que esse Cassino-villa. A fachada principal em travertino e vidro alude a uma Savoye em mais de um detalhe, as colunas colossais adicionam imponência, a base de azulejos reitera os laços coloniais. A formalidade do conjunto é atenuada apenas parcialmente pela curva na marquise trapezoidal que protege o carro transportando o visitante, pela estátua nua embaixo de uma ponta da marquise, pela transparência que revela o vestibulo de dupla altura. Prisma integral quando visto desde o ingresso pela marquise de concreto sustentada por palitos de aço, se fragmenta horizontalmente ao dobrar a esquina, configurando um mirante sob o mezanino, e inesperadamente se acopla com um salão cristal e oval, odeon palafita que é também reverberação do promontório que o acolhe. De outro lado, o corpo principal se articula com o prisma mais baixo dos serviços. O Cassino é um jogo de volumes e os volumes multiplicados são também sinal de exuberância. Dentro, as colunas se revestem de prata, as rampas abusam dos mármore e as paredes se espelham em rosa para multiplicar, lisonjeiramente, os rostos abrasados pela tensão do jogo.

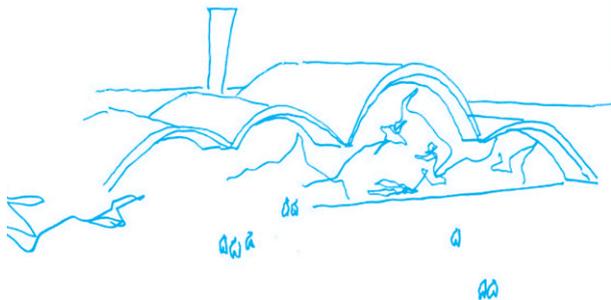
Na outra margem, o Yacht Club é uma casa barco de linhas duras que se lança na água. No terraço ponte, a cabina retangular armada para festa e papo se cobre com um teto borboleta, que parafraseia em concreto o que na Casa Errazuris era madeira e mais que aí, assinala movimento potencial. A cabine se assenta axialmente sobre a laje de entrepiso e em três lados retirada



de suas bordas, mas protegida a poente, por uma galeria. A galeria se define pelo balanço da cobertura e uma cortina de lâminas verticais ao longo da borda do entrepiso, alinhada com a parede da garagem de barcos do térreo. A circunstância introduz assimetria no esquema básico e essa se contrabalança, no lado oposto, com a rampa exterior que conecta o jardim e o terraço, fragmenta elevacionalmente a retangularidade da planta e isola o volume da garagem de barcos, revestido com os mesmos azulejos do Cassino. A tensão dinâmica produzida reforça a onomatopéia náutica, com a qual não destoam o metal da cortina e a madeira que forra a alvenaria do salão. Se os azulejos ancoram na terra a garagem, a transparência do vidro faz flutuar a cabine e a cortina deixa o ar passar.

Na Casa de Baile, mais popular, as áreas de serviço em forma de crescente se agarram ao salão circular. A laje de cobertura se expande em uma marquise de bordas sinuosas que se recortam contra o céu, estilização incrível – e algo grosseira – de nuvens ou copas de árvores, proteções elementares contra a inclemência do sol. A marquise se arremata com um pequeno vestiário e a parede do fundo de um palco circular ao ar livre, sobre o mesmo eixo do salão. O esquema de vazio entre dois sólidos se reitera. De novo o olho se convida mais além do edifício, no caso a apoiar-se no muro baixo que serve de parapeito e desfrutar a paisagem aquática enquadrada. De novo de recobre a alvenaria com o mesmo tipo de azulejos, de novo tem que girar-se o corpo para penetrar no construído.

A virtuosidade da manipulação conjunta de curva e reta impressiona, mas não mais que a inteligente orquestração dos encaminhamentos. Como em Poissy, o casamento do carro e do subúrbio é celebrado no Cassino: uma curva ascendente e lenta deposita o visitante sob a marquise. As rampas e escadas interiores do salão de jogo se articulam com os corredores periféricos, elípticos, rampantes e envidraçados que levam ao restaurante, estabelecendo um circuito onde as oportunidades de ver e ser visto se multiplicam em vários níveis. Disposto perpendicularmente à avenida para a qual oferece um pilotis baixo e uma parede cega acima, o Yacht Club convida de imediato a escolher entre a piscina de um lado, o jardim de outro e o edifício ao centro, prelúdio à subida possível pela escada enclausurada junto à secretaria ou pela rampa exterior levando ao terraço. À dispersão centrífuga do térreo corresponde acima um circuito perimetral entrecruzado por rotas diagonais, estabelecido através da centralidade da mesma escada e da concha acústica (disposta no nível mais baixo da cobertura para separar o salão de festas dos locais de estar), assim como através da colocação de portas nos cantos da fachada envidraçada. A concha é uma casca curva que se funde com a inclinação do teto borboleta. Para resguardar a religiosidade amável do protetor dos animais, Niemeyer coloca cascas parabólicas alçando-se da terra, uma capela hangar cujas fachadas são ideogramas da elevação espiritual e topográfica. Desde o lago, a casca da nave domina e seu perfil evoca o abrigo de aviões em Orly de Freyssenet tanto quanto o arco de triunfo de Alberti em



Rimini. Os painéis de vidro que a fecham se protegem e se cortam superiormente por uma cortina metálica similar à do Yacht Club. O nârtex se define por uma marquise inclinada que daí arranca e se engasta, no outro extremo, ao campanário cravado no solo como uma estaca que se alarga para cima. Maciço quando visto de frente, o campanário se reduz a um marco quando visto de lado, uma estrutura aporticada de cuja placa superior pende o sino, protegida por barras de ferro em diagonal que configuram duas redes ou malhas muito abertas. Parábola e estaca se equilibram e definem com a marquise intermediária outro portal assimétrico. A ousadia técnico-construtiva e a abstração formal conjuram figuras sugestivas da natureza do programa e de seu contexto temporal e físico.

Desde o lado da avenida, as cascas são cinco e uma sobressai correspondendo ao altar. A silhueta que estiliza as montanhas ao fundo enquadra um painel azul e branco de azulejos pintados a mão, enriquecimento iconográfico e distinção hierárquica em comparação com o azulejo de série empregado nos demais edifícios. O volume fechado e o portal configurado pela marquise e pelo campanário induzem a um encaminhamento lateral. O encaminhamento põe em evidência a associação da cruz latina da proteção retangular da série de abóbadas e da projeção em trapézio da nave assim como o encaixe da nave na abóbada mais alta. Se o portal enfoca o lago, a marquise tira lateralmente e faz descobrir a entrada. O curso do movimento se altera de novo a penetrar na nave. Outros portais reforçam sua axialidade: o primeiro constituído por escada em caracol que leva ao coro e pela parede curva do batistério, o segundo pelas colunas que sustentam a laje retangular do coro balançada em seus dois extremos. A centralidade do altar se reitera através da diminuição da seção da nave e da luz que passa pelo intervalo entre as respectivas abóbadas, filtrada pela madeira caramelo que as forra e pelo marrom e rosa do afresco de Portinari que cobre a parede do fundo. A delicadeza e simplicidade do interior contrasta com a retórica externa, o transepto sugerido fora se pode compreender

então como alusão que acomoda a sacristia e outros espaços de apoio nas abóbadas contíguas ao altar. Na saída, seu fechamento atrai a atenção e os painéis enquadrados que o constituem dão a nota final, a lembrança sutil da Itália medieval do santo.

A diferenciação compositiva, material e significativa dos edifícios da Pampulha é uma demonstração contundente – porque territorialmente condensada – da versatilidade de um número limitado de elementos e princípios formais. A inegável unidade estilística não exclui a variedade da manifestação singular, que se legitima mais por sua correspondência com programas de natureza diferente que com características de situação. A singularidade se acentua, no mais extraordinário dos programas, pela eleição de um sistema estrutural especial, que não se enquadra na regra do esqueleto independente: declaração de riqueza de meios técnicos, mas também da racionalidade de relacionar de relativizar a regra frente as circunstâncias múltiplas do século.

A vida suburbana é uma dessas e não é casual que a Pampulha fora apregoada como empresa modernizadora. Niemeyer aceita os termos do encargo e trata de arquiteturar sem moralismo um conjunto de instituições capazes de polarizar uma cidade jardim dos ricos. Pampulha reelabora o circuito de folias do parque aristocrático inglês do século XX – sem as ovelhas, que recordariam demais o mundo do trabalho, mas também sem o ecletismo que deixaria muito evidente a arbitrariedade do gosto individual. Pampulha opõe ao ecletismo a convenção discreta que cimenta a vida em sociedade, exorciza o mundo do trabalho através aliança entre o movimento mecânico prazeroso e o gozo de uma natureza artificial mais natural que a Natureza mesma, e no entanto, pela convicção manifesta na reinterpretação do tempo, incomodamente insinua a natureza vã de tanto encanto.



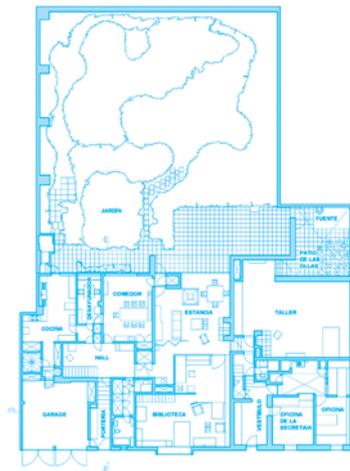
TACLLAC BANG BANG!

CASA E ESTÚDIO BARRAGÁN EM TACUBAYA, MÉXICO, 1947.

Luis Barragán

O lote situado em um subúrbio da Cidade do México, com características de cidade do interior; o alto muro que conforma a rua e estabelece clara separação entre o espaço público e o âmbito doméstico, à maneira árabe, o vulgar e chamativo amarelo cromo, o reboco de textura áspera da construção vernacular: tudo isso tem sido amplamente lembrado. Mas nunca se menciona que o portão da garagem é amplo e por ele passam dois carros, sinal de prosperidade e aceitação das realidades da época.

O precioso Cadillac de Don Luís reluz na garagem, e esta tem duas portas. Uma se comunica com o vestíbulo, continuando-o; a outra conduz até a cozinha de aço e cerâmica, incrivelmente equipada por meio de um corredor que apoia uma escada de serviço em caracol. Esta proporciona acesso independente às dependências de serviço no terraço e ao banheiro intermediário que



compartem. Abaixo, os dois dormitórios possuem seus próprios banheiros; no do dormitório principal, em algum momento, foi colocada uma jacuzzi. Em frente a cama do arquiteto, estão seus discos e um Bang & Olufsen, notável por sua qualidade técnica e o refinado minimalismo no desenho. Há um banheiro de hóspedes à direita do vestíbulo e outro na saleta superior da biblioteca. A casa Barragán é exaltada como palco de memória e sonho, mas é preciso acrescentar que a maquinaria de cena era de última geração.

A sofisticação do projeto demonstra um considerável domínio do ofício. A regularidade da planta se subdivide em três faixas paralelas à rua e ao jardim, ou em três perpendiculares a elas, tênue reflexo do velho problema dos nove quadrados. Na faixa horizontal intermediária, estão a escada de serviço e seus patamares, as ante-salas, cujos lados ascendem os sucessivos degraus da escada principal e o corredor virtual que leva ao estúdio; em frente ao jardim, os conjuntos de quartos e banheiros se sobrepõem à seqüência de cozinha, copa, jantar e estar, incluindo o acesso ao estúdio; frente à rua, se encontram a garagem, o vestíbulo, banho e biblioteca. As faixas perpendiculares incluem as seqüências de garagem, corredor e cozinha; a de vestíbulo, ante-sala e jantar, servida pela copa; a de estar e biblioteca, com pé direito duplo e uma continuidade marcada pela ausência de portas na parede que os separa. Estar e biblioteca configuram um espaço em L, alguns degraus separam o vestíbulo da ante-sala do andar térreo, interceptado em sua seção média. Dormitório e banheiro constituem um conjunto

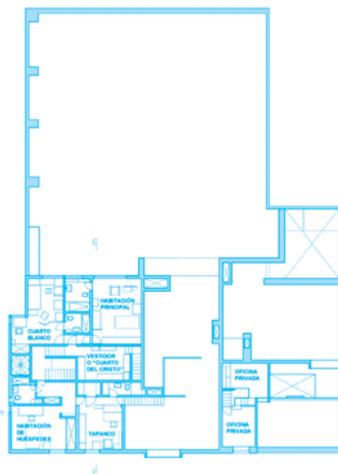
integrado em termos de comunicação com as ante-salas. Desta forma, a centralidade e a continuidade vertical são reforçadas graças à variação de percurso da escada e à iluminação zenital. A casa praticamente dispensa corredores e aparece compacta em torno de um pátio de roupagem nova, com um certo ponto de contato com a casa pompeiana do Poeta Trágico tão apreciada por Le Corbusier.

A referência a Le Corbusier é procedente porque neste projeto estão presentes a ativação funcional do terraço coberto e é lícito comparar a solução de acesso em Tacubaya com a rampa funcionalmente especializada em Poissy, inclusive no relativo à privacidade da comunicação à medida que se sobe. O impulso espiral em direção ao céu se neutraliza pela hierarquia

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

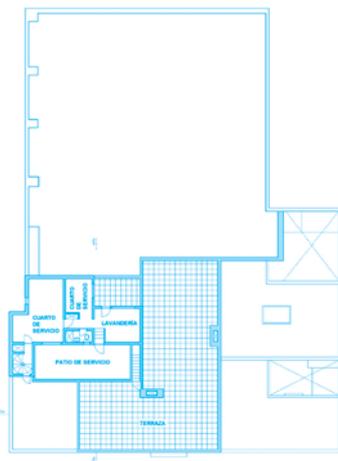
que o pé direito duplo confere ao conjunto de estar e biblioteca, para reintroduzir-se de novo mediante um giro ao redor do fim da parede divisória e à descoberta da escada em balanço que conduz à saleta superior, hábil reelaboração da escada no terraço do apartamento Beistegui. Os convites rotatórios se reiteram com a colocação dum mínimo de duas portas em cada peça do andar térreo. A eles se somam propostas diagonais mediante a sábia disposição de portas, janelas, escadas e circulações. Como no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, uma distribuição simples e totalmente ortogonal é entrecortada por encaminhamentos que a tensionam e a distorcionam, dilatando virtualmente as dimensões do espaço. O drama aumenta com a hábil manipulação de pés direitos e pochês que liga Barragán tanto com Kahn e sua atualização da tradição beaux-arts, como com o tradicional projeto do *hôtel particulier* francês. Os armários embutidos do andar térreo proporcionam altura e sensação de umbrais às portas estre as salas de jantar, estar e o pátio.

A arquitetura da Casa Barragán é uma arquitetura de planos, mas não aquela do neoplasticismo, nem a da “planta livre” e seus espaços sandwich. A manipulação das alturas para conseguir o volume adequado à natureza funcional e ao tamanho das diferentes peças se assemelha ao *Raumplan* de Loos. A eliminação de corredores e a multiplicação de portas por peças permite conciliar uma experiência de fluidez espacial com uma autonomia de recintos. O resultado é uma proposta alternativa de síntese entre o pintoresco e a racionalidade construtiva, que se vale apenas da pureza dos elementos arquitetônicos para provocar uma sensação de modernidade e ao mesmo tempo de atemporalidade. Não se trata da integração do pintoresco e do clássico que pretendia Le Corbusier, nem o sistema é facilmente transponível para a edificação em altura, pois esta requer a presença estrutural da coluna, e a coluna está fora do sistema estrutural de Don Luís. Contudo, quando

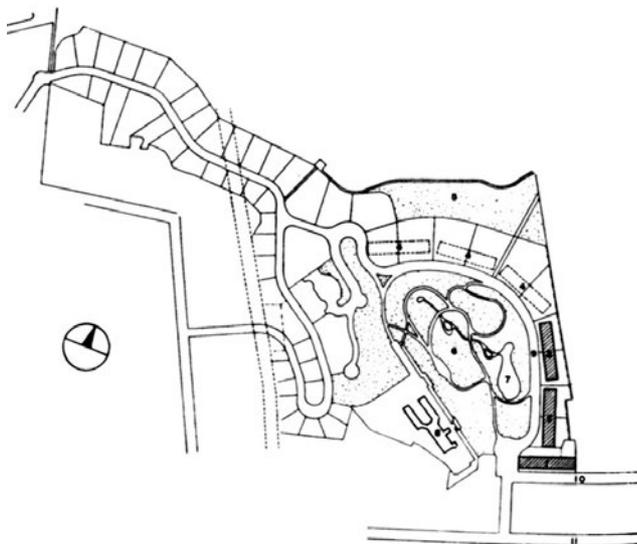


aplicado a uma casa, o sistema usado por Barragán permite uma contundente unidade formal e espacial sem prejuízo da privacidade. Pode intentar-se a coexistência de dois sistemas na mesma obra, como o de planta livre e o de compartimentação convencional com corredores na Tugendhat de Mies, e eliminar a dificuldade— manifesta em Garches — de camuflar portas normais de abrir na alvenaria.

A busca de unidade arquitetônica no âmbito doméstico, o pragmatismo material e construtivo demonstrado no processo e as dificuldades evidentes de generalizar estratégias projetuais além da edificação de baixa altura sugerem, como contrapartida, uma aceitação realista do ecletismo tecnológico, tanto na construção como na cidade moderna, que deve aceitar a coexistência justaposta da cidade das torres e da cidade das casas. Mediante o projeto de uma casa e um escritório modernos como unidades autônomas, alinhadas e construídas entre paredes medianeras — que associam a casa e o trabalho — Don Luís demonstra que o quarteirão tradicional não é, de forma alguma incompatível com essa cidade de casas, nem com a comodidade e a mundanidade burguesas.



Na realidade, a Casa Barragán não parece ascética. Humilde e dourada, patinada e brilhante, francamente cenográfica, recebe uma mundanidade culta e elegante: o cumprimento na ante-sala que é um átrio, o casaco pendurado na rouparia, o aperitivo no estar, a conversa na sala de jantar com louça naif e talheres logicamente de prata de lei, o charuto na biblioteca, a conversa íntima na saleta, o baile no terraço exposto ao firmamento, a despedida no vestíbulo. Também despreza a celebração pagã do corpo suando ao sol em total privacidade e, logo, descendo a escada para trocar de roupa no lavabo. Mas é igualmente plausível pensá-la cheia de crianças inocentes ou como palco de meditação austera, e tanta polivalência não é a menor de suas virtudes.



A RACIONALIDADE DA MEIA LUA

APARTAMENTOS DO PARQUE GUINLE NO RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1948-1952.

Lucio Costa

O lugar, de 400 x 400 metros, tem uma topografia complicada. Desde um dos lados parte uma faixa quase plana de 10 metros de largura que corre paralela à única rua limítrofe, situada ao sul. Dos extremos desta faixa o terreno sobe delimitando uma depressão oval. O extremo interno da faixa é também o extremo da rua limítrofe e ponto de encontro da mesma com uma rua perpendicular muito curta que sai da via principal do bairro. Neste ponto se localiza o portão de acesso, construído no início do século junto com a mansão que se eleva à esquerda.

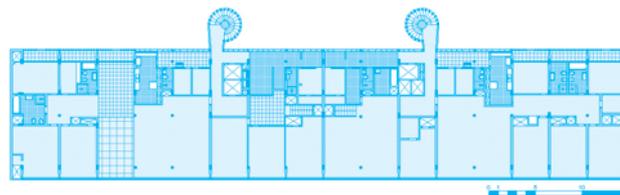
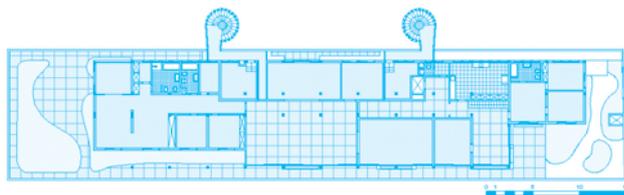
O encargo surge quando a mansão é vendida ao governo junto com uma porção adjacente de terreno. No terreno restante, de consideráveis dimensões, a família Guinle planeja a construção de uma urbanização residencial de luxo: uma combinação de edifícios de apartamentos e de lotes para residências unifamiliares. Costa realiza o plano geral e projeta seis edifícios. Mantém a depressão como parque coletivo, e dispõe um edifício frente a rua, junto ao antigo portão, e os outros em uma linha quebrada que parte perpendicularmente e se desenrola, aproximando-se de um arco abatido, entre dois dos limites do

terreno; propõe uma rua serpenteante arborizada junto ao parque que se prolonga e bifurca para permitir o acesso às parcelas das residências unifamiliares.

Os edifícios de apartamento são paralelepípedos de 65 metros de comprimento por 15 de largura que seguem os princípios de Le Corbusier: esqueleto estrutural de concreto independente, laje plana de entresolo em balanço, garagem no subsolo, pilotis de dupla altura no primeiro pavimento, dos núcleos de elevadores e duas caixas de escadas exteriores, dois apartamentos duplex e dois normais na planta tipo e apartamentos especiais circundados por terraços no último pavimento. Os cinco apartamentos têm dimensões que variam entre 225 e 515 m² e estão organizados em faixas paralelas ao longo de generosos espaços de circulação intermediários.

A proposta é direta porém não está isenta de sutilezas. A continuidade e a alienação da construção ao longo da rua limítrofe se respeitam e reforçam. A rampa da garagem se separa do edifício vizinho. Uma plataforma de pedra compensa a declividade relativamente suave do terreno. Constitui uma calçada elevada junto às lojas que compartilham o pavimento térreo de pilotis com a entrada de um dos núcleos de elevador. Uma marquise sobre delgadas colunas metálicas protege os degraus que dão acesso à plataforma e à entrada dos apartamentos distribuídos em oito pavimentos. A parede

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão



enviaçada do local comercial da esquina se quebra para indicar a calçada que conduz ao interior do terreno.

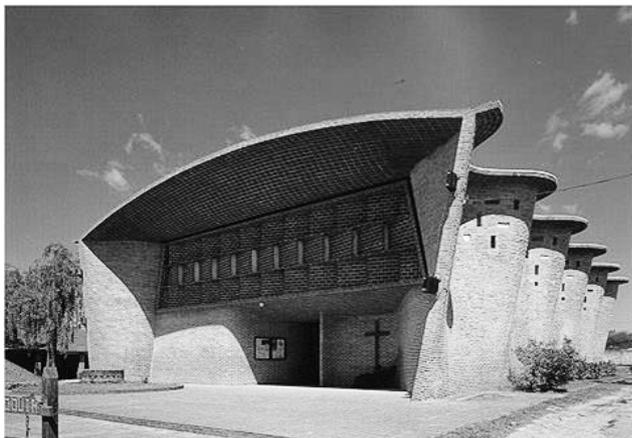
A descoberta do parque é também a descoberta da rua interior e de uma surpreendente leitura de crescent georgiano – os blocos interiores, um pavimento mais baixos se dispõe enfocando a velha mansão, o parque e as vistas ao poente, em direção ao mar. Continuidade e curvatura são virtuais, produto da pouca distância entre os blocos em relação a largura de suas fachadas. A separação permite acomodar melhor os blocos à declividade, libera espaços para acesso à garagem e valoriza a outra entrada dos apartamentos do primeiro edifício que, desta forma, se entende como dobradiça na articulação do tecido existente com a nova intervenção. As vantagens pragmáticas dos esquemas são evidentes em comparação com o precedente inglês ou com os rédents curvilíneos que propôs Le Corbusier para Rio e Argel.

O primeiro pavimento de pilotis dos blocos é canonicamente aberto, com exceção dos dois núcleos de elevadores e seus respectivos vestíbulos. Não obstante, ainda que o pavimento de mosaico português da calçada se estenda para dentro da planta porosa, o desnível em relação à rua e a vegetação se utilizam para restabelecer a gradação tradicional entre o domínio público da rua e o domínio semi-privado da edificação. Tampouco o espaço de pilotis está indefinido funcionalmente. O segmento central entre os vestíbulos serve de porte-cochère, os dois extremos parecem alpendres mobiliados com cadeiras de jardim, locais de estar ou espera, semicerrados pela vegetação, que podem usar-se todo o ano e proporcionam vistas esplêndidas tanto do parque, mais abaixo, quanto dos penhascos de granito que limitam o terreno pelo norte. Se esta é uma porção de Cidade Radiante, há de convir que é uma Cidade Radiante de adulto, limpa de qualquer esquematismo e de todo o preconceito em relação com a herança figurativa do urbanismo ocidental.

O tratamento das fachadas também surpreende. No primeiro bloco, os salões e habitações frente à rua exterior ao sul se fecham com muros cortina cujos painéis inferiores são de vidro

pintado de azul; as paredes laterais se revestem de pedra e estão perfuradas por uma fileira vertical de janelas quadradas que correspondem aos banheiros e aos extremos da faixa intermediária da planta. A neutralidade horizontal domina em ambos os casos, mas, frente ao parque, para o qual, logicamente, se abrem os salões e os dormitórios dos blocos interiores, o vidro se dissimula atrás de elegantíssimos painéis de textura diversa, grelhas de peças de cerâmica avermelhada ou placas de madeira pintadas de branco; aqueles perfurados por um marco central quadrado, estes interrompidos em uma das metades superiores. A disposição dos painéis reflete as distribuições interiores ligeiramente distintas em cada bloco, as grelhas protegem e animam as galerias que o clima propicia e a orientação reclama, os marcos são vestígios de janelas e anteparo para apoiar-se e desfrutar a paisagem. As referências ao mucharabi lusobrasileiro são óbvias, mas deveria registrar-se também a empatia com o Terragni da Casa del Fascio.

A generosidade dimensional dos apartamentos e a simplicidade de suas plantas desenvolvidas longitudinalmente contribuem para dar-lhes uma qualidade de casa esparramada, muito de acordo com a tradição brasileira de residência rural. Inclusive nos duplex, sugestivamente dispostos na seção intermediária dos blocos, Costa prefere conectar-se com os sobrados coloniais – casas em fita de dois pavimentos – e abster-se de qualquer efeito dramático nas secções, que fosse comparável aos de Le Corbusier em seus immeubles-villa. A possibilidade, dados os recursos econômicos existentes, de multiplicar as circulações verticais e reduzir ao mínimo as circulações horizontais, comuns não se descartou, e seguramente o fato contribui para aumentar a sensação de privacidade nos apartamentos. Nem a metáfora do hotel, nem a de navio ou mosteiro se aplicam a uma empresa deliberadamente antiheróica que recusa a monumentalização da residência e insiste em manter um certo decoro doméstico, uma sobriedade delicada que não faz alarde do presupto privilegiado. Uma coleção de casas superpostas não é a única opção para a habitação coletiva, mas está longe de ser a menos grata.

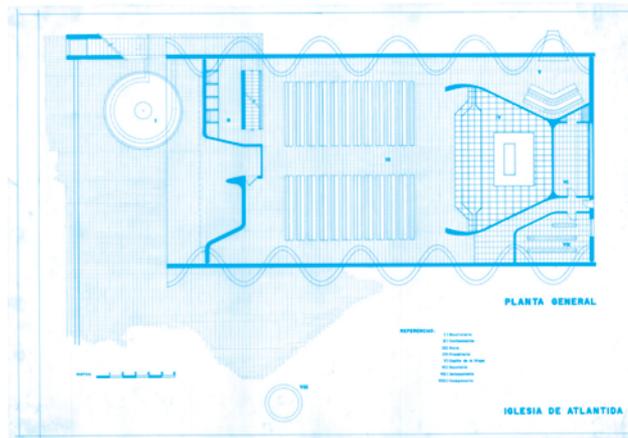


A FÉ MOVE TIJOLOS

IGRAJE EM ATLÁNTIDA, URUGUAI, 1952-1959.
Eladio Dieste

Dieste alia a casca de cerâmica armada e a forma móvel. Sofisticados procedimentos de cálculo estrutural e o tijolo, barato e pouco exigente quanto à especialização da mão-de-obra, lhe permite racionalizar a técnica de execução de diferentes tipos de abóbadas e lâminas curvas ou dobradas. O método e a escala são, obviamente, compatíveis com grandes vãos e adequadas ao projeto de fábricas, ginásios, torres, tanques, silos e outros tipos de estruturas utilitárias. A elegância e a força plástica dos resultados sugerem possibilidades mais amplas, tal como demonstra a igreja em um subúrbio do balneário para a classe média próximo à Montevideo.

O terreno é um lote retangular num bairro informe de trabalhadores e camponeses que supre o balneário de hortaliças, trabalhadores da construção e empregadas domésticas. O encargo requer economia e rapidez na execução e está limitado a uma cobertura. Dieste o transforma em arquitetura. O projeto propõe uma nave basilical de 16 x 30 metros, paralela e muito próxima à linha divisa norte. O conjunto de paredes e cobertura se concebe como uma grande casca de dupla curvatura que se apoia no terreno mediante fundações in situ. Cada parede, de 7 metros de altura e 30 centímetros de espessura, está formada por uma sucessão de conóides de direção reta ao nível do solo e ondulada (com uma parábola e duas meias parábolas conformadas por uma onda) na parte superior. Arremata-se



com uma fiada horizontal de tijolo e concreto que funciona como beiral e absorve o empuxo da abóbada de cobertura, cujo tijolo está recoberto por uma capa de plaquetas cerâmicas porosas, muito isolante e leve. O vão médio da abóbada é de 16 metros, o máximo de 18,8 metros e a inclinação varia de 7 a 147 centímetros, o que faz o vale da onda ser quase horizontal.

A frente oeste da nave está ocupada pelo entepiso de tijolo do coro, fechado ao exterior por um muro calado e ligeiramente recuado da projeção da cobertura. Debaxo do coro se imbricam duas paredes em forma de gancho, criando uma entrada lateral à nave. Uma fecha o recinto dos confessionários, a outra se abre sobre o átrio como um ábside e define um nártex de três metros de altura. O presbitério está simétrica e centricamente definido por um muro baixo, também de forma absidal, que encerra um altar muito simples, de cara para o bairro. A passagem entre a parede externa e o trecho esquerdo deste muro conduz a uma capela ao fundo; a passagem correspondente à direita conduz à entrada da antesacristia e à sacristia atrás do altar. O batistério é uma cripta circular fechada que está situada em frente aos confessionários. Está coberta por uma cúpula coberta de terra que se insinua desde a entrada e se ilumina por uma clarabóia de onix translúcido. Vincula-se ao exterior por um conjunto de escada e corredor subterrâneos, cuja entrada se mostra como um prisma triangular inserido no pavimento adjacente no limite do lote. O corredor termina em outra escada, perpendicular a ele, pela qual se chega à nave e acima da qual outro tramo protege o recinto dos confessionários e conduz ao coro. O campanário é uma torre calada e isolada junto à divisa sul. Juntas, a entrada da escada e a cúpula da cripta, por um lado, e o extremo da

A SELVA DE PEDRA

BANCO DE LONDRES, BUENOS AIRES, ARGENTINA, 1958-1966.
Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elías, Federico Peralta Ramos,
Alfredo Agostini

parede sul da nave e o campanário por outro, propõem um plano virtual que privilegia uma aproximação oblíqua que converge no nártex, caminho obrigatório para o ingresso na nave.

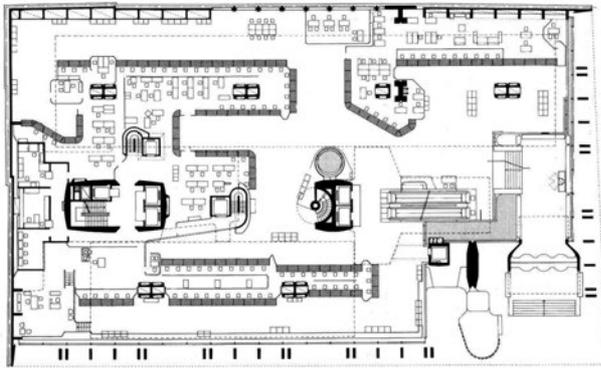
Resulta claro que a curvatura da casca outorga uma condição singular e diversa tanto ao volume exterior quanto ao interior, que a condição aditiva do tijolo proporciona textura e vitalidade às superfícies e que a opção estrutural confere um interesse excepcional ao projeto. Menos evidente –apesar do testemunho de Dieste– é a elaboração de um esquema que acentua a experiência da igreja como uma itinerante e pausada procissão, idéia litúrgica e simbolicamente coerente. Isto se manifesta na disposição da entrada e na sua relação com o nártex, e na solução adotada para o batistério: o celebrante esperando junto à entrada, a descida, o ingresso lateral à cripta, o ritual, a saída, o corredor, outro giro de noventa graus e a ascensão que revela obliquamente a nave e o altar. A posição da sacristia e a delimitação do altar postulam a aparição gradual do celebrante. A eliminação da mesa de comunhão, novidade até então, e os degraus entre a nave e o presbitério permitem a integração sem que isso acarrete a perda do caráter hierárquico que corresponde ao altar de sacrifício. O campanário é um mirante e a vista que proporciona bem vale a subida em espiral.

A luz, cuidadosamente medida, penetra através de pequenas aberturas na parte superior das paredes onduladas, através da abóbada sobre o altar, através do muro calado na parte posterior do coro, ou da janela horizontal entre a parede rugosa do fundo da nave e a parede baixa da sacristia, assim como através das franjas entre o conjunto do coro e o das paredes e a cobertura da nave. Estas franjas confirmam a moderna independência estrutural dos conjuntos que introduzem uma nota de leveza à omnipresença do tijolo colocado em diferentes aparelhos, conforme se trate de piso, suporte, fechamento ou cobertura. As franjas também contribuem para conferir um certo caráter de tela franzida à sucessão de abóbadas da nave permitindo, dessa forma, uma transubstanciação metafórica na tenda de Deus. Os aparelhos nos recordam que a alvenaria é um procedimento técnico primordial e a junta é seu ornamento. A 30 dólares o metro quadrado, o milagre é dos grandes.

Uma operação de prestígio para a acomodação do extenso programa de uma agência bancária. O lote, localizado na esquina de um quarteirão do século 19 no distrito financeiro, no encontro de duas ruas estreitas. A aceitação necessária da rua-corredor, a bem sucedida compatibilização da intervenção nova com o quarteirão preexistente e seus edifícios acadêmicos dos primeiros anos do século: tudo isso tem sido amplamente registrado. Urbanisticamente, a situação não era muito diferente do problema resolvido em 1936 pelos irmãos Roberto na sede da Associação Brasileira de Imprensa do Rio de Janeiro e por Niemeyer no Banco Boavista em 1946.

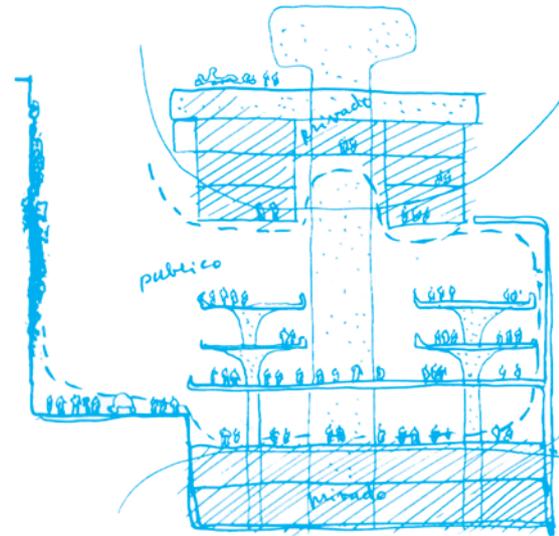
Tanto a Associação Brasileira de Imprensa no Rio como o Banco Boavista empregam estrutura independente convencional e o salão principal do segundo não tem o porte requerido pelo Banco de Londres. O projeto da SOM para o Manufactures Hanover Trust em Nova York poderia ter sido uma referência, mas seu grande salão tem colunas e Testa interpretou a exigência de espaço unificado para atender ao público como “praça coberta”: vale dizer, um grande espaço livre de colunas equivalente a um dos vestibulos de Soane para o Banco da Inglaterra, e com uma integração entre espaços e estrutura equivalente à que proporciona uma cúpula.

A impossibilidade de resolver em uma única planta os espaços públicos do programa e a necessidade de superposição vertical de espaços públicos e privados estão na raiz da solução proposta, cujo esquema conceitual é bastante simples. Uma laje de cobertura retangular com apoios de concreto à mesma altura das cornijas dos prédios vizinhos, apoios ao longo das bordas mais extensas e duas caixas intermediárias de escadas e elevadores alinhadas segundo um eixo longitudinal constituem a estrutura primária e configuram três naves paralelas. A intermediária se divide em cinco tramos, os tramos extremos e o central ficam livres. Os apoios periféricos e os núcleos de escada e elevadores suportam a laje do andar térreo e as lajes dos subsolos com a ajuda de duas linhas duplas de pilares ao longo do eixo longitudinal das naves extremas. O espaço entre a cobertura e o andar térreo é ocupado por duas áreas de três pisos semi-privados cada uma, suspensas da laje da cobertura por cabos de



aço e por dois conjuntos laterais de duas bandejas superpostas balançadas da expansão vertical dos pilares duplos. Tanto as lajes suspensas como as bandejas se comunicam com os núcleos de comunicação vertical e olham para o grande vazio que há entre elas. A laje do andar térreo se eleva sobre o nível da rua para permitir a iluminação do primeiro subsolo. O atendimento ao público se associa ao primeiro subsolo, ao andar térreo e às bandejas; os dois subsolos, às caixas-forte e ao estacionamento. As caixas de escada e elevador se alçam além da cobertura para sustentar as lajes estreitas em balanço, localização conveniente para os comedores do pessoal.

O projeto combina a idéia de suspensão – que remete ao projeto de prédio de escritórios de Amâncio Williams em 1946 – com a estrutura em árvore proposta por Frank Lloyd Wright No projeto da St. Mark Tower de 1949 e realizada na Torre Johnson e nas Oficinas Price. À integração de estrutura e espaço se soma a integração de instalações e estrutura, contemporânea ao trabalho de Kahn nos Laboratórios Richards. Além dos vazios entre os núcleos de circulação vertical se aproveitam aqueles entre os pilares duplos e entre as placas muito próximas que ficam conformadas pelos apoios periféricos. Dissimulados junto às paredes medianeiras ou junto às ruas, estes últimos se detalham à maneira de andaimes ou paredes dobradas, franzidas e entrecortadas por placas cujas perfurações recordam a casa Batló e Chandigarh tanto quanto peças de Meccano. Sua materialidade confirma a rejeição de uma arquitetura arquivada, sua disposição assinala a transformação da simetria e ortogonalidade do esquema básico para a assimetria e diagonalidade de sua posição de esquina.



A transformação compreende o recorte em “L” da laje de cobertura – que gera uma brecha de iluminação junto à parede medianeira mais larga – e se acompanha da provisão de apoios ad hoc, perpendiculares a esta parede, além de uma cobertura metálica que fecha a brecha no nível do andar suspenso inferior. Compreende também a diferente extensão de cada ala de bandejas, a diminuição da largura da ala mais interna das lajes suspensas, e a invasão, por estas lajes, do tramo da nave central junto à rua, medidas que permitem configurar uma loggia e um vestíbulo de entrada retangulares. Disposta paralelamente à rua Florida, a grande rua comercial do centro, a loggia põe em relevo a altura total da laje de cobertura e inclui, em sua borda, a plataforma de entrada elevada e perpendicular à dita rua; o vestíbulo de tripla altura se conecta, de frente, com a nave extrema e à esquerda, mediante uma ampla escada, com o primeiro subsolo. Dois panos de vidro em forma de L se estendem desde o andar térreo até a laje de cobertura para fechar o volume, inserindo-se entre as placas periféricas e as bordas dos forjados suspensos e as bandejas em balanço, ressaltando a clara autonomia entre os elementos construtivos.

Se a verticalidade das placas corresponde às ordens gigantes dos prédios vizinhos, equilibrando semelhanças e diferenças entre o novo e o velho, o tratamento da esquina exagera efetivamente a diferenciação referente à cidade tradicional e monumentaliza



a entrada. A monumentalidade se torna paradoxicamente mais intensa pela presença isolada de volumes baixos de cantos arredondados que atuam como sentinelas deste lugar intermediário. A transparência do vidro intensifica a repentina ampliação da rua e propõe uma continuidade entre exterior e interior, devidamente matizada pelos degraus que conduzem à plataforma de entrada e pelas marquises sobre as portas giratórias. O acesso ao interior do Banco implica a passagem pelo vestíbulo e um giro que permite tanto descobrir a extensão horizontal da grande sala como aperceber-se de sua expansão vertical através dos interstícios entre as lajes e entre as lajes e as paredes de vidro. O contraste entre a estreitas das ruas adjacentes é enorme, e se acompanha de uma forte sensação de descompressão e alívio, análoga à que se experimenta ao chegar à uma clareira após uma caminhada na selva fechada.

Mas a sensação é coisa de um instante, porque de imediato se compreende que a claridade se limita ao vestíbulo e que outro tipo de caminhada e outro tipo de selva estão aguardando. Os elevadores se apresentam moldados em curvas que se distribuem em anéis ambíguos, sugerindo torno, árvore ou tótem. Se há insinuação de primitivismo vertical, a sofisticação tecnológica é patente, a qualidade dos materiais impressionante, a execução impecável e os lugares de atendimento ao público se perfilam e

propagam comprometidos com a unidade da paisagem horizontal sob as lajes em balanço ou suspensas. A unidade do espaço é ainda mais excitante que nos escritórios de Larkin e Wright, porque a sensação de flutuar imerso nele não tem precedente. A liberdade espacial é o pré-requisito do controle total do espaço, não obstante, a disciplina impera, tal como corresponde a um edifício bancário,.

A despeito do que disse seu autor, o Banco de Londres não é nem poderia ser, fenomenologicamente, uma praça, e parte de seu mérito é evidenciar isto tipológica e figurativamente. Se o envoltório de vidro se associa à idéia de banco transparente, amável e sem segredos, as placas e grades do exterior a desmistificam, reintroduzindo a uma terrível mais verdadeira e conseqüente: um concreto que reluz como pedra e encarcera como jaula. Nem fortaleza como o Palácio de Medici Riccardi, nem tão pouco dossel como o Hanover Trust; qualificado de panóptico por sua ambivalência e ambigüidade, uma bofetada e ao mesmo tempo um colírio, o Banco de Londres persiste, inimitável e fundamental.

OS ESCLARECIMENTOS NECESSÁRIOS

“América Latina” é uma conveniência léxica, justificada pelas raízes mediterrâneas comuns de classes dominantes e línguas oficiais em contiguidade geográfica, mas encobrendo uma série de diferenças. Em um território de dimensões continentais, o ar do Atlântico e do Caribe não é o mesmo do Pacífico, a metade que fala português constituída como nação é diferente da metade politicamente fragmentada que fala espanhol. As fronteiras internas da América Latina não se reduzem a uma divisão administrativa. A América Latina é uma abstração equívoca, uma miragem. E no entanto, para além da diversidade da paisagem, de linhagem e mesmo de fortuna, existem condições similares que reforçam a pertinência da denominação geral. Estar na margem dos centros da cultura ocidental é uma delas.

Estar na margem não é necessariamente estar marginado. A distância do centro tem as suas vantagens. Pode fornecer uma perspectiva diferente e mais ampla, pode proporcionar maior liberdade de experimentação ou facilitar desenvolvimentos inovadores de ideias estrangeiras. A margem é uma promessa de centro alternativo. A América Latina não teve o êxito dos Estados Unidos no cumprimento dessa promessa, mas em algum momento e em algum lugar, a contribuição do seu povo não foi insignificante. O legado arquitetônico do terço médio deste século seria mais pobre sem a contribuição de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, os irmãos Roberto, Affonso Eduardo Reidy, Luis Barragán, Eladio Dieste, Amancio Williams e Clorindo Testa, Carlos Raul Villanueva e muitos outros. A crônica do legado ficaria mais pobre se ignorássemos obras que foram protagonistas

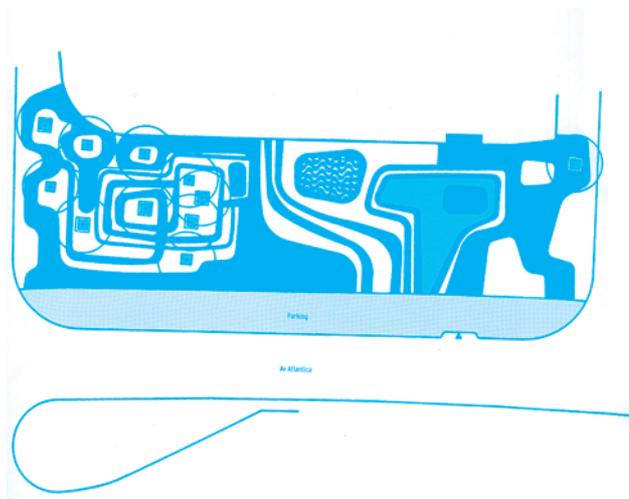
em seu momento e que ainda podem comover e edificar. A seleção comentada não constitui um panorama¹, trata de obras cuja exemplaridade tem sido amplamente reconhecida². A interpretação mais comum dessa exemplaridade tem insistido na diferença fornecida por um desejo de reconciliação do “espírito do tempo” com o “espírito do lugar”. A interpretação é procedente, mas parcial. Um julgamento apoiado somente nestes termos, embora elogioso, tende a exaltar alguns traços epidérmicos e a desconsiderar a complexidade das obras. Então torna-se fácil reduzi-las ao status de uma nota de rodapé regionalista em um discurso estrangeiro, pouco mais do que uma adaptação exótica de interesse escasso.

A revisão e a reavaliação feitas não esgotam o assunto, mas sugerem o contrário: uma declaração de alcance geral, cujo núcleo é a reflexão sobre o caráter do programa e da situação, tomados por fontes legítimas de diversificação formal no âmbito de um sistema integrador de composição da geometria e da materialidade do objeto arquitetônico³. A tensão consciente entre composição correta e caracterização apropriada instrumenta uma exploração da multiplicidade das tarefas na agenda do arquiteto e testa a possibilidade de condensar essa multiplicidade num repertório disciplinar de problemas, soluções e estratégias de projeto típicas, de natureza abertamente evolucionária. Imaginativamente realista e provocativamente conciliador, o discurso que daí resulta é referência que certamente merece discussão mais atenta e prolongada.

NOTAS

¹ Não figuram nela outras obras chave da transformação do vocabulário e da sintaxe puristas de Lucio Costa e de Oscar Niemeyer, como o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York em 1939 e os Hotéis de Ouro Preto (1940) e Nova Friburgo (1944). Também não está a Cidade Universitária de Caracas, com a Praça Coberta e a Aula Magna de Carlos Raúl Villanueva, nem a Cidade Universitária do México, com aquele curioso Pavilhão dos Raios Cósmicos por Felix Candela, e tampouco a grande composição do Parque do Ibirapuera de Niemeyer (1951-54). Não aparecem obras da década de 1950, caracterizadas pelo primazia da estrutura de grandes vãos, tais como a Fábrica Duchen de Niemeyer, as igrejas de Candela, os estádios e clubes em São Paulo de João Batista Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro de Reidy, o Museu de Arte de São Paulo de Lina Bardi, a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo de Artigas e o Columbário no Cemitério Norte em Montevidéu de Nelson Bayardo. Outros edifícios religiosos importantes devem ser destacados: a Capela dos Capuchinhos e a restauração de seu convento por Barragán (1952-55), a Igreja de Fátima por Claudio Caveri (1957) e a Igreja do Mosteiro Beneditino de Santiago de Chile (1961) por Martin Correa e Gabriel Guardia.

No âmbito doméstico, um panorama não esqueceria o esforço de Amancio Williams na sua Casa Ponte em Mar del Plata (1946) e de outras casas-manifesto como a de Lina Bo Bardi em São Paulo (1951) e de Niemeyer no Rio (1953), as casas de Villanueva na cidade e na praia, as outras casas de Barragán e as projetadas por Rino Levi nos bairros-jardins de São Paulo. No campo da habitação, cabe citar os diferentes tipos de casas em linha projetadas por Niemeyer para o campus do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (1947) e o espetacular conjunto do Pedregulho de Reidy (1952). Durante todo o período, um número de edifícios de apartamentos e escritórios na trama urbana convencional deixa claro a compatibilidade entre a cidade herdada e arquitetura moderna, como o Virrey del Pino de Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy em Buenos Aires e o COPAN de Niemeyer em São Paulo. A experiência urbana e arquitetônica de Brasília é mais um longo capítulo de importância transcendente, merecedor de estudo amplo e desapaixonado. Menos controversa é a experiência paisagística, e a América Latina proporcionou em um século os dois arquitetos mais originais nesse campo. A



arquitetura moderna brasileira não seria a mesma sem Burle Marx, colaborador indispensável no Ministério, Pampulha e Parque do Ibirapuera, responsável pelos magníficos jardins do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, e do Parque del Este em Caracas, entre muitas obras. A qualidade dos Jardines del Pedregal, da Praça das Torres e Satélite e das praças de Las Arboledas sugerem que o paisagismo de Barragán tem tanto ou mais valor do que a sua arquitetura.

² A predominância de obras brasileiras reflete a qualidade e a quantidade distintas de oportunidades arquitetônicas na América Latina no período considerado. É uma questão de patrocínio. No Brasil do final dos anos 1930, a Arquitetura Moderna foi consagrada pelo setor público antes da sua aceitação pelo setor imobiliário privado. A maior prosperidade da Argentina e do Uruguai naquela época não garantiu o mesmo destino. Com igual talento do arquiteto, a lição resulta mais espetacular quando o padrão é esclarecido, o problema singular, o orçamento razoável e o terreno limpo.

³ As obras comentadas são convencionais, se por convencional se entende o projeto arquitetônico como construção extraordinária, transcendente, superior, em que se integram a solidez, a comodidade e a beleza. São duplamente convencionais se por convencional se entende o projeto arquitetônico como composição correta, e por um trabalho a partir de um repertório de elementos formais pré-



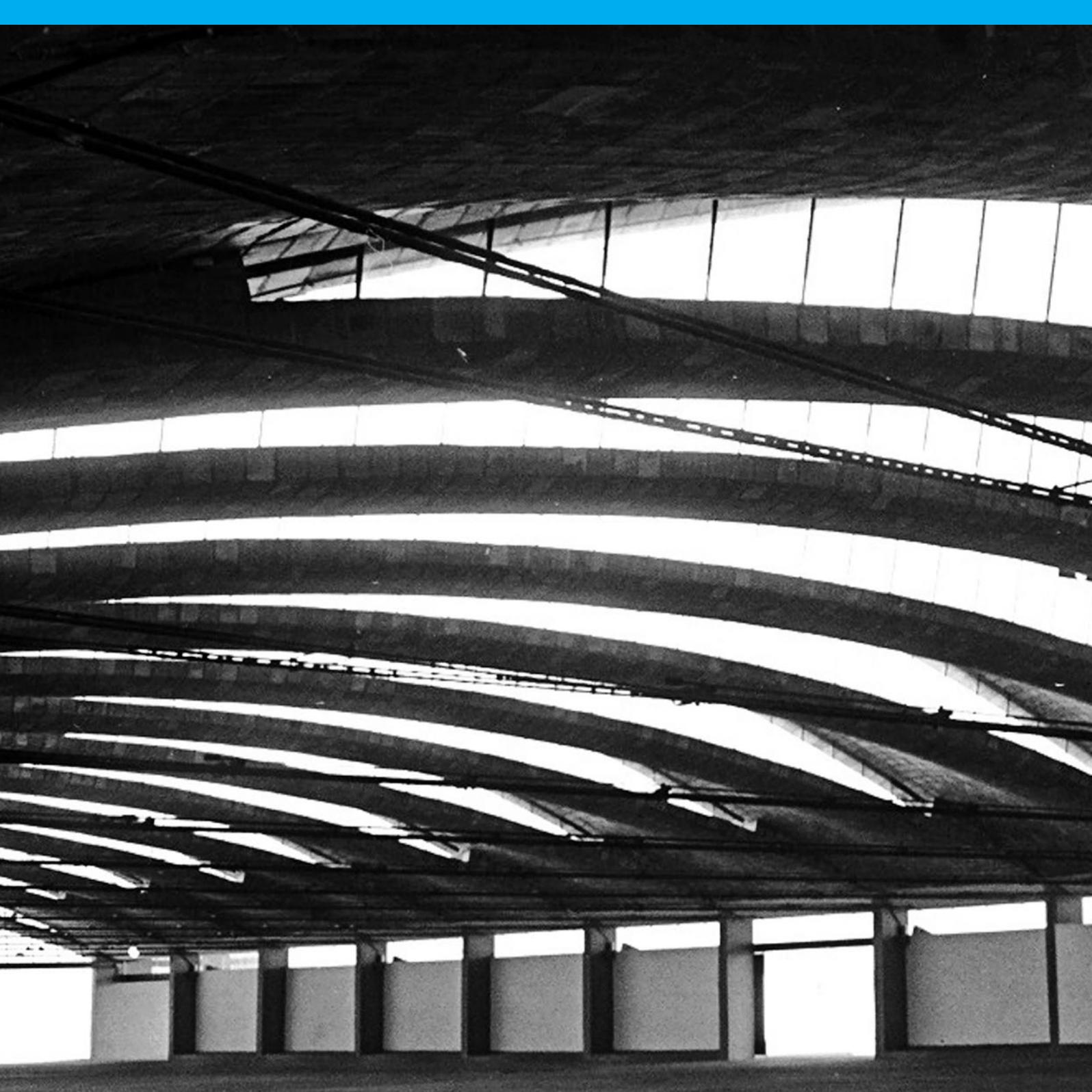
existentes e regras para sua combinação. São triplamente convencionais se por convencional se entende o projeto arquitetônico como composição correta apropriadamente caracterizada, e a caracterização como a manifestação material dos propósitos de um edifício e dos valores com os quais estão culturalmente associados, a explicitação sensível de um programa (não simplesmente de um uso), envolvendo a manipulação dos significados atribuídos aos componentes de um repertório formal.

Neste contexto, a originalidade não é um pecado, nem uma recomendação. Original é fazer melhor o que outros fizeram bem. A distância da polêmica europeia tornou possível que na América Latina a arquitetura moderna se tomasse como um estilo no seu mais profundo significado, um sistema coerente de elementos de arquitetura e composição, bem como de princípios de articulação formal entre eles. A distância da polêmica europeia tornou possível na América Latina que o estilo se entendesse como uma resposta válida para o problema da representação artística de um mundo em mudança. A redução dos elementos da arquitetura a sua geometria essencial, o esqueleto independente e as “planta e fachadas livres” forneciam uma resposta geral à questão da caracterização dos traços distintivos da época que, simultaneamente, restabelecia a correspondência clássica entre solidez, comodidade, beleza, e permitia o jogo entre a objetividade deliberada da norma e a acidentalidade da

circunstância, entre a geometria da concepção unitária e a topologia fragmentada da experiência. No entanto, a articulação desse sistema integrador universal exigia que se provasse seu valor frente à multiplicidade das tarefas na agenda da profissão. Embora a multiplicidade não fosse ilimitada e pudesse logicamente ser condensada em um repertório de problemas e soluções-tipo, a Europa estava longe de ter esgotado esse trabalho quando abriram-se as portas para a arquitetura moderna na América Latina.

CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

Formou-se arquiteto na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1966). É mestre em Planejamento Urbano e mestre em Arquitetura pela University of Pennsylvania (1977) e doutor em *Projet Architectural et Urbain* -pela Université de Paris VIII (2002). É professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua em projeto e em teoria, história e crítica de arquitetura. Integra o conselho editorial das revistas *Arqtexto* (UFRGS), *Arcos* (ESDI/UERJ), *Arquitextos- Vitruvius* e *Architectural Research Quarterly* (Cambridge University). Membro do CICA (Comité Internacional dos Críticos de Arquitetura) da União Internacional de Arquitetos.





**Rio Grande do Sul e Uruguai
na Cena Meridional
Paralelos Platinos (1678-1960)**

SERGIO MOACIR MARQUES

Texto de viés histórico com panorama introdutório e abrangente das raízes comuns entre os países latino americanos da região meridional, em particular no sul do Brasil, o Rio Grande do Sul e o vizinho Uruguai, cujas relações passadas pavimentaram câmbios e paralelismos comuns, principalmente na área do urbanismo, reveladores de certas idiosincrasias regionais. Determinados atributos da arquitetura e urbanismo da região sul da América Latina, passíveis de identificação em estudos mais amplos, remontam a uma história brevemente introduzida aqui, como possível matriz de sequência já pontuada com abordagens episódicas, porém ainda carente de atenção.

Palavras-chave: Arquitetura, América Latina, Paralelos Platinos.

A historically biased text with introductory and comprehensive overview of the common roots among the Latin American countries of the southern region, particularly in southern Brazil, Rio Grande do Sul and neighboring Uruguay, whose past relations have paved exchange and common parallelisms, mainly in the urbanism area, which reveal a number of regional idiosyncrasies. Certain attributes of architecture and urbanism in the southern region of Latin America, susceptible to identification in broader studies, date back to story briefly introduced here as a possible matrix of sequence already indicated with episodic approaches, but still in need of attention.

Keywords: Architecture, Latin America, Platinum Parallels.



A inserção do Rio Grande do Sul no panorama histórico-cultural brasileiro é tema vasto e tem sido abordado de maneira aprofundada por diversos autores. A contextualização deste cenário com a arquitetura na região, em particular com o desenvolvimento da arquitetura moderna, dadas as pesquisas realizadas no meio acadêmico, igualmente já oferece material substancial para uma visão ampla como o texto de LUCAS, dedicado à arquitetura moderna em Porto Alegre¹. No entanto, o correlacionamento do contexto sul-brasileiro com a região meridional sul-americana ainda é tema menos explorado e, mesmo recentemente, com o incremento de intercâmbios e contatos acadêmicos crescentes desde os anos 1980, através da UFRGS, e nos 1990, da FAU-UniRitter, a investigação das relações e paralelismos, em particular da arquitetura moderna, ainda é incipiente². Nesse sentido, sem pretender esgotar o tema, amplo e complexo, interessa breve e sumariíssimo panorama histórico deste cenário, em particular do meio cultural uruguaio, relevante nas ligações regionais gaúchas, além de Rio de Janeiro e de São Paulo, com algumas relações fundamentais, que eventualmente servirão como ponto de partida para futuras investigações³.

A região meridional brasileira geograficamente integra – conjuntamente com Uruguai, Argentina e Chile – a área compreendida entre os paralelos 30° e 34°, ocupada por cidades de significativa expressão cultural e econômica na América Latina, como Montevideu⁴, capital do Uruguai (paralelo 34°), Buenos Aires⁵, capital

da Argentina, (paralelo 34°), Santiago do Chile⁶, capital do país (paralelo 33°) e igualmente por cidades, assim como Montevideu, de porte semelhante a Porto Alegre (paralelo 30°), Rosário⁷ (paralelo 32°) e Córdoba⁸ (paralelo 31°), na Argentina, e ainda outras menores, como Santa Fé⁹ (paralelo 32°) e Mendoza¹⁰ (paralelo 32°), no mesmo país, de dinâmica cultural e urbana particulares. Esse circuito – apelidado de “Banana” Latino-americana, graças ao traçado em meia-lua, que inicia em São Paulo e termina em Santiago do Chile, passando por Porto Alegre, Montevideu e Buenos Aires – caracteriza o principal eixo de relações culturais entre o Brasil e os países do Cone Sul-americano, com os quais Porto Alegre detém relações de proximidade geográfica e afinidades históricas, ainda que sem relações de influências profundas, nem trocas culturais constantes e sistemáticas, mas paralelos significativos com a arquitetura moderna produzida no sul latino-americano.

Neste quadro, por razões históricas, geográficas e culturais evidentes – cujas macrorrazões igualmente não cabe aprofundar aqui, já que o tema também é prescindido por inúmeros estudos multidisciplinares – as conexões e paralelismos do Rio Grande do Sul com Uruguai são universo central em termos meridionais. O Uruguai, desde a chegada dos primeiros colonizadores europeus no início do século XVI¹¹, foi território de disputas entre as coroas portuguesa e espanhola que se prolongaram até o século XIX através do Brasil Imperial e das Províncias Unidas do Rio da Prata, atual República Argentina.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Em 1679, a Coroa portuguesa enviou expedição para ocupar e fortificar posição estratégica nas margens do Rio da Prata, ocasionando a fundação da Colônia do Santíssimo Sacramento¹² na margem oposta a Buenos Aires. No ano seguinte, a colônia foi conquistada por espanhóis de Buenos Aires e índios¹³, até a devolução aos portugueses em 1681, mediante tratativas diplomáticas¹⁴, desrespeitadas por Espanha em 1683, quando nova ocupação militar se sucedeu até 1715¹⁵.

O interesse português, além da expansão territorial de suas colônias americanas, consistia em garantir o canal mercantil oferecido pelo Rio da Prata, de produtos como algodão, tabaco e açúcar brasileiros em troca da prata originária principalmente do Peru¹⁶. A condição de “cabeça de ponte” ocupada pela Colônia de Sacramento motivava o incremento da ligação terrestre à região sul do Brasil, em especial Santa Catarina e São Paulo, o que implicava a incorporação do atual território uruguaio ao domínio português e, portanto, ao Império Brasileiro.

Figura 01: Raadhuis, Prefeitura de Hilversum, Willem Marinus Dudok, 1928/31 - Fonte: Foto Sergio Marques 2010.



A Espanha reagia apoiando o estabelecimento dos jesuítas na região dos Sete Povos das Missões, a refundação da cidade de Montevidéu (1726), destruída pelos portugueses três anos antes, assim como o povoamento das áreas interiores do Uruguai, tentando isolar Colônia. Após cerco de dois anos por forças espanholas, em 1737, a Coroa portuguesa forçou um armistício e enviou nova expedição para fortalecer o sul do Brasil, fundando a Colônia do Rio Grande de São Pedro, hoje cidade de Rio Grande, e tentou reconquistar Montevidéu¹⁷.

Em 1750, Portugal e Espanha assinaram o Tratado de Madrid, trocando a Colônia do Sacramento pela região dos Sete Povos das Missões – o que induziu a Guerra Guarânica¹⁸. Dadas as dificuldades na demarcação de terras envolvidas na troca e os conflitos, o tratado foi sendo substituído por outros sucessivos, em intervalos de tempo recheados por novos conflitos, invasões e reconquistas, acirrados tanto pelas disputas regionais, quanto pela movimentação política e alianças entre as nações europeias¹⁹. Finalmente, o tratado de Badajoz, em 1801, durante as guerras napoleônicas, delegou a Portugal os territórios conquistados, inclusive a região das Missões, fixando a fronteira sul na linha de Quaraí, Jaguarão e Chuí. Entretanto, Portugal ocupou toda a região do Uruguai em 1811 e anexou-a ao Brasil em 1821²⁰.

Com a iniciativa de anexação da Província Cisplatina e a criação do Império brasileiro em 1822, proclamado por D. Pedro I, estabeleceram-se negociações diplomáticas com o governo das Províncias Unidas do Rio da Prata que, em 1825, redundaram em conflitos armados na região de Colônia, motivados por espanhóis da província desejosos de independência, apoiados pelos argentinos. O recrudescimento dos confrontos levou à declaração de guerra por D. Pedro I ao governo de Buenos Aires, iniciando a Guerra Cisplatina ou Guerra del Brasil, como chamavam os castelhanos. Por três anos, a guerra devolveu à região avanços e retiradas de ambas as partes, tanto em Colônia do Sacramento como na Região das Missões mais uma vez.

Figura 02: Palácio Municipal de Montevidéu, Maurício Cravotto, 1935-41. Fonte: foto Sergio Marques, 2011.



Figura 03: Desenvolvimento de ideias para o Plano Regulador de Montevidéu, realizado nos anos 1930. Maurício Cravotto, 1932-1937. Fonte: Fonte: CRAVOTTO, Maurício. Monografias Elarqa, n. 2. Montevidéu: Editorial dos Puntos, 1995. p. 31

Figura 04: Edifício da Calle Arcos, Juan Molinos, 1965, Bairro Belgrano, Buenos Aires Imagem 1.





O Império Britânico, tradicionalmente interessado no comércio da região, entabulou sucessivas intermediações, de sucesso relativo até 1828, quando se realizou a Convenção Preliminar da Paz, cessando as hostilidades e estabelecendo o reconhecimento de independência da província, firmado no tratado do Rio de Janeiro, que criava o Uruguai. Entre o desejo brasileiro de estabelecer a fronteira sul no Rio da Prata e o argentino de manter monopólio, o interesse comercial britânico, prejudicado pela guerra, favoreceu a criação de um território neutro e a consolidação das divisas no sul do Brasil. Assim, grosseiramente se pode dizer que o Brasil, ao tentar conquistar o território do Uruguai, criou o Rio Grande do Sul e, ao defender o território do Rio Grande do Sul, criou o Uruguai.

O pequeno país, segundo menor da América Latina (atrás apenas do Suriname em termos de menor território), desenhou-se dentro dos limites geográficos do rio Uruguai a oeste, o Rio da Prata a sudoeste e o Oceano Atlântico a sudeste, mantendo fronteira terrestre com o Rio Grande do Sul a norte. Extensão natural do atual território sul-brasileiro, as condições mesológicas são bastante semelhantes às gaúchas, com clima temperado de temperaturas extremadas no verão e inverno, marcado na paisagem por planícies e colinas (coxilhas) dos Pampas, que avançam até a Argentina, onde por vezes sobe, desde a cordilheira e Patagônia, em direção ao norte, o vento frio chamado de Pampero pelos uruguaios e Minuano pelo gaúchos.

De tradição agrícola e produção bovina, semelhante ao Rio Grande do Sul, no Uruguai, que chegou a ser conhecido como *la gran estancia*, folclore e tradicionalismo em torno do personagem *el gaucho* são igualmente coincidentes. Desde o século XIX até a década de 1960, no entanto, o Uruguai gozou ciclos de prosperidade como centro financeiro e de negócios, trocando a alcunha campeira pela de “Suíça Latino-Americana”, com índices de desenvolvimento comparáveis às nações europeias, especialmente no desenvolvimento social, pioneiro em termos de avanços culturais e educacionais, cujo legado fundamentou gerações de sólida formação intelectual, talvez o principal patrimônio uruguaio²¹. No entanto,

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

a economia de base agrícola entrou em crise nos anos 1970, acompanhada das crises políticas latino-americanas que assolaram todo o continente.

Essa distinção do Uruguai em termos culturais refletiu-se no marco da arquitetura e urbanismo, com mais vigor entre os anos 1920 e 1950, quando a decadência do modelo cultural e político eurocêntrico e a crise da Primeira Guerra Mundial contribuíram para o questionamento dos fundamentos academicistas importados desde a *École de Beaux-arts* de Paris, em todo continente, estimulando reformas universitárias, como a realizada em Córdoba – Argentina, em 1918. O ensino de arquitetura no Uruguai – em particular o ensino de história, com especial interesse nas correntes nacionalistas que redundaram nos movimentos neocoloniais – além do início de investigações e teorias geradas no continente sul-americano – onde Maurício Cravotto e Júlio Vilamajó²² fazem paralelo a Gregori Varchavshik e Lúcio Costa, no Brasil – criaram, na região do Prata certo protagonismo renovador que, mesmo sem fazer jus a uma vanguarda como a brasileira, provocou em Le Corbusier, quando de sua visita em 1929, a observação: “os uruguayos estão na vanguarda, enquanto que a dois passos dali, em Buenos Aires, até estes últimos anos, a arquitetura estava metida na segurança da caixa forte dos estilos”²³.

A Faculdade de Arquitetura da República foi criada em 1915, desmembrada da *Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas*, um ano depois da formação da *Sociedad de Arquitectos* e respectiva revista *Arquitectura*²⁴. Logo buscava raízes para uma arquitetura nacional, em um marco americano, o qual se voltava para a arquitetura colonial, Espanha, norte da África e a arquitetura produzida pelos norte-americanos da Califórnia, que “souberam criar uma arquitetura absolutamente própria, baseando-se na mais pura tradição clássica, mas não a imitando servilmente, e sim adaptando seu espírito e seus métodos e agregando todos os aperfeiçoamentos do conforto moderno”²⁵. Agrega ao movimento nacionalista regional o gosto tradicionalista intenso na Argentina²⁶, o abolengo, presente até hoje também no sul do Brasil, mas que logo apresentou seus sinais de esgotamento²⁷. Maurício Cravotto e principalmente Júlio Vilamajó, antes de aderirem ao



A low-angle photograph of a modern building facade. The building features a grid of aluminum louvers or slats, creating a rhythmic pattern of light and shadow. In the foreground, a street lamp is visible in the bottom right corner, and tree branches with green and yellowing leaves frame the top and sides of the image. The sky is a clear, bright blue.

Figura 05: Edifício da Calle Arcos, Juan Molinos, 1965,
Bairro Belgrano, Buenos AiresImagem 1.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

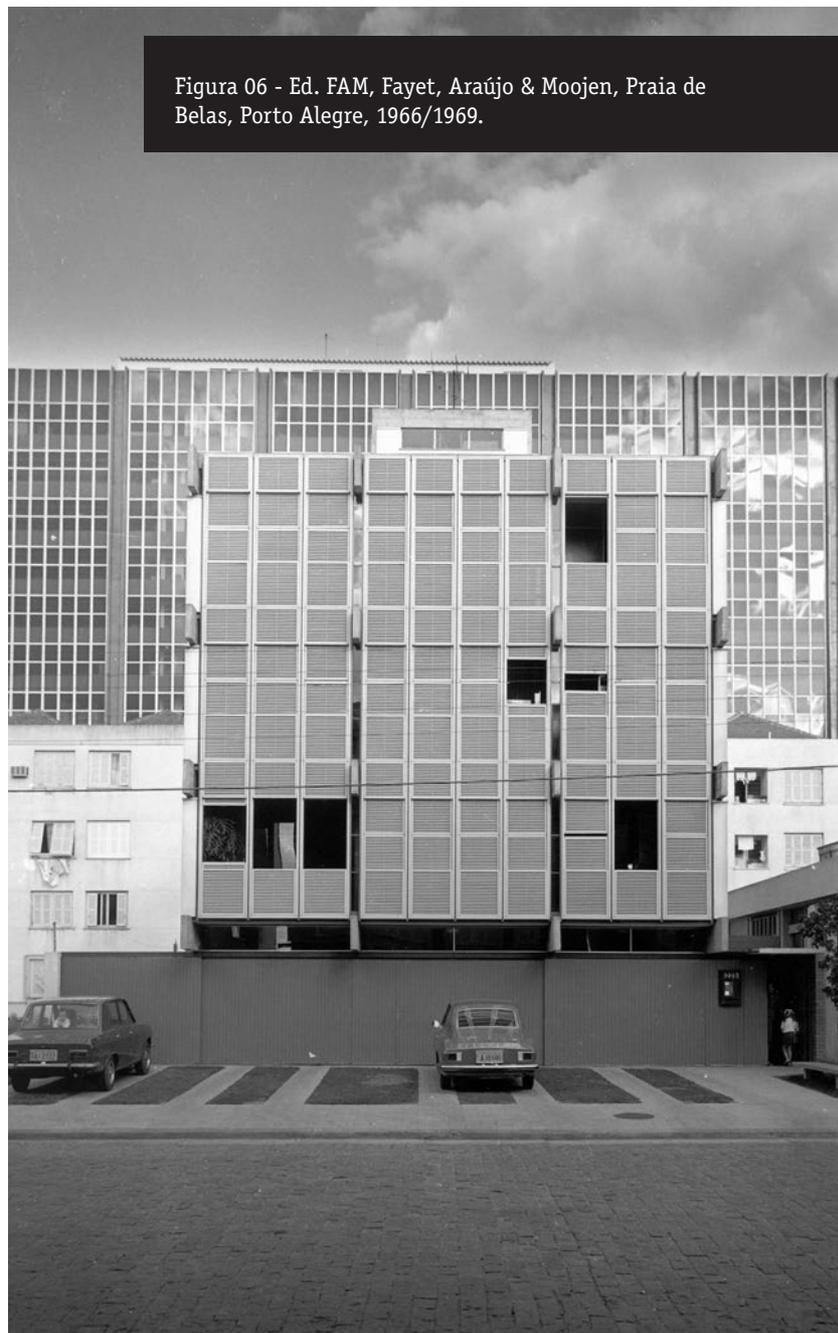
movimento moderno, afinaram-se, enquanto estudantes e jovens profissionais, com as ideias nacionalistas. No entanto, esses jovens docentes, gradativamente, acompanhando as transformações culturais, territoriais e tecnológicas da Europa e as interpretações iniciais latino-americanas do Movimento Moderno, iniciaram o constructo de suas sólidas carreiras e lideranças no meio, a partir de canônicos episódios, cujos paralelos brasileiros são frequentes²⁸: a referencial ida de Le Corbusier, em 1929, a Montevideu, no mesmo ano da não tão mencionada visita de Eugene Steinhof, que posteriormente foi contratado para organizar o Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia da UFRGS; a criação do Grande Prêmio²⁹, que facultou a viagem de três anos a Cravotto assistindo aos cursos de Urbanismo de León Jaussely³⁰; a experiência de Rodolo Amargós Gavazzo (1904-1987)³¹ no estúdio de Le Corbusier; e ainda a difusão da revista *Arquitectura*³², principal veículo de circulação de ideias no contexto.

100 AGÓRIO, nestes tempos de transição e afirmação do Movimento Moderno no Uruguai, cita referências que podem ser classificadas de igualmente transitórias, integrantes de movimentos laterais, como o expressionismo alemão, o Wendingen holandês e a secessão vienense:

*São altos valores, entre outros, R. Otsberg, autor do palácio Municipal de Estocolmo, o vienense Hoffman, Peter Behrens, Diretor da Escola de Especialização de Viena, Van de Velde, os Holandeses Dudok, B. T. Boeyinga, Oud e H. P. Berlage, os franceses Mallet Stevens, A. e G. Perret, Henri Sauvage, Patout e sobretudo Tony Garnier [...]. Na Alemanha, Bruno Taut, Poelzig, Holzmeister e Mendelson.*³³

Pode-se dizer, no entanto, que esses nomes, em comum, abordavam de maneira introdutória os temas da abstração e um sentido universal da arquitetura, onde manifestação sintética se expressa na vertente neoplasticista, em especial holandesa, com a qual a vertente Uruguia se conformaria logo a seguir sob a influência artística do artista Joaquín Torres García (1874-1949)³⁴ e arquitetos como Mario Payssé Reyes e Garcia Pardo.

Figura 06 - Ed. FAM, Fayet, Araújo & Moojen, Praia de Belas, Porto Alegre, 1966/1969.



A renovação, contudo, ainda circulava afirmativamente no ambiente acadêmico, com a criação da *Cátedra de Trazados de Ciudades y Arquitectura Paisagística*, de Maurício Cravotto, em 1922, na qual efetivamente se cultivava um território fértil para as ideias de Le Corbusier, advindas do Professor Carré, após seu exame pessoal da arquitetura moderna, que se explicitaria, depois da visita do mestre Corbu, no anteprojeto do Plano Regulador para Montevidéu, de Antônio Maurício Cravotto, e em projeto acadêmico de seu aluno, Gómes Gavazzo. O Plano Regulador de Montevidéu foi impulsionado por um grupo formado por destacados cidadãos do meio industrial, bancário, comercial e político, sintonizados em uma ideia de modernização da cidade e sociedade através do urbanismo, portanto do meio privado e não do Estado, que logo a seguir associou-se à proposta. A partir de 1930, Cravotto desenvolveu o anteprojeto para a cidade de Montevidéu com teor, em todos os sentidos, situado em uma condição de equilíbrio entre idealismo e realismo, relacionando o caráter investigativo e prospectivo em termos teóricos apresentados por Corbusier em conferências um ano antes, principalmente os da racionalidade e propostas específicas para as particularidades da cidade e seus meios de viabilização, assim como os valores acadêmicos de composição³⁵.

Entre Movimento Moderno e Tradição Acadêmica, Cravotto, além de sua formação em Paris com León Jaussely e interesse no urbanismo alemão e italiano de entreguerras, através de contatos pessoais com Sartoris (1901/1998)³⁶ e Werner Hegemann (1881/1936)³⁷, trabalhou em um âmbito bastante condicionado pelo estado da arte europeia após a Primeira Guerra Mundial, quando, além da intensa atividade no campo do urbanismo da Alemanha e Itália fascista, o aporte fundamental vinha das elaborações teóricas da vanguarda holandesa, assim como os citados por Cravotto, grupos GATEPAC e GATPAC espanhóis e, evidentemente, o projeto para a Ville Contemporaine, para três milhões de habitantes, apresentado por Le Corbusier, assim como sua proposta para Montevidéu.

ASSIM, GROSSEIRAMENTE SE PODE DIZER QUE O BRASIL, AO TENTAR CONQUISTAR O TERRITÓRIO DO URUGUAI, CRIOU O RIO GRANDE DO SUL E, AO DEFENDER O TERRITÓRIO DO RIO GRANDE DO SUL, CRIOU O URUGUAI.

Na região do Prata, portanto, a arquitetura moderna se desenvolveu com certa consistência cultural e histórica, ainda que se manteve dentro de determinadas reservas formais e abstração regional que, se por um lado não lograram representar de maneira explícita traços culturais particulares, distintos das manifestações centro-europeias e norte-americanas, por outro o compartilhamento daqueles valores conceituais, técnicos e formais, integrantes dos fundamentos de universalidade e abstração do Movimento Moderno, acabaram por forjar determinada produção, menos afeta a identidades vernáculas e mais adepta da indistinção que, amparada em rigor construtivo, controle formal e sofisticação visual, forjaram arquiteturas mais recorrentes e tecidos urbanos de qualidade consistente predominantemente, assim como no sul do Brasil nos anos 1950 e 1960³⁸.

Os arquitetos gaúchos, tanto pela formalidade de suas obras quanto pelos procedimentos de projeto e ascendência cultural, sem dúvida, debitam boa parte de seu universo referencial tanto à arquitetura representativa da escola carioca, dos anos 1930/50 – permeada em solo gaúcho por representantes diretos – e arquitetura paulista dos anos 1950/60, quanto ao paralelismo e convivência com os uruguaios e em uma medida menor, com os argentinos, especialmente no urbanismo. No entanto, igualmente parte significativa do traço cultural regional, com repercussões na maneira de proceder o projeto arquitetônico e exercício do ofício, com reflexos formais de certa profundidade na arquitetura, advém da coincidência histórica e geográfica, bem como das afinidades pessoais e ideológicas com o Uruguai, além das relações diretas de influência urbanística entre Montevidéu e Porto Alegre, assim como de referenciais arquitetônicos comuns, inclusive cariocas e paulistas. Da mesma forma, com a Argentina, as relações de troca são pontuais e episódicas, mas os paralelos e afinidades formais, promissores como revela o Edifício da Calle Arcos, de Juan Molinos (1965)³⁹, um pequeno edifício de apartamentos organizado segundo princípios formais bastante aparentados ao do edifício FAM de Fayet, Araújo e Moojen, com fachada principal, descolada do térreo, integralmente vedada por sistema de venezianas móveis, estruturadas por peças verticais moduladas na organização da fachada, e faces laterais com alvenaria rebocada onde as aberturas compõem certo jogo geométrico de assimetrias. Por outro lado, no urbanismo, a partir de circunstâncias que envolveram diretamente Paiva, Ubatuba, Demétrio Ribeiro e Maurício Cravotto, as relações de influências e intercâmbio foram mais acentuadas como a repercussão na cultura local, com a criação do primeiro curso de urbanismo brasileiro no Rio Grande do Sul, cuja orientação inicial estava fortemente conectada às relações com o Uruguai.



Figura 07: Joaquín Torres Garcia e o “Universalismo Construtivo”, Montevidéu, 1943. Fonte: <<http://artskrafts.blogspot.com.br/2009/08/arte-abstrata-joaquin-torres-garcia.html>>

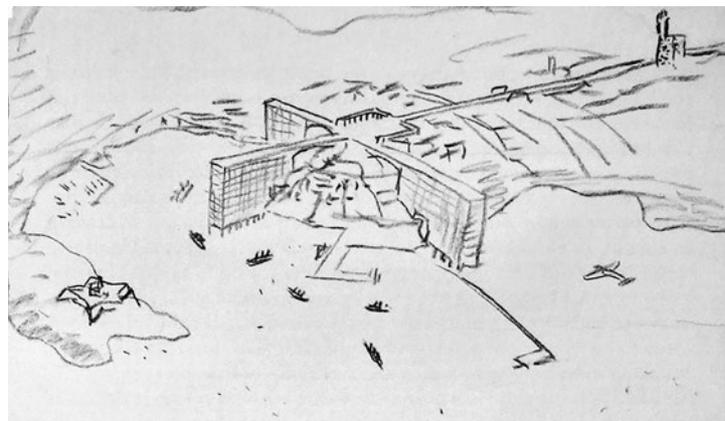


Figura 08: Proposta para Montevidéu, Le Corbusier, 1929. Fonte: <https://sobrearquitecturas.files.wordpress.com/2014/12/corb-montevideo.jpg>

O exame dessas relações, influências e suas raízes, sugerido neste panorama meridional introdutório, está igualmente contido na análise das relações e projetos da arquitetura meridional brasileira cujos episódios pessoais e arquitetônicos significativos são, em parte, ato contínuo, como todo o capítulo da cerâmica armada e Eládio Dieste, e ainda oferecem campo vasto de investigação.



REFERÊNCIAS

- ARANA Mariano; GARBELLI, Lourenzo. *Arquitectura renovadora em Montevideo: 1915-1940*. Montevideu: Fundación de Cultura Universitária, 1991.
- BALIERO, Horácio. *La mirada desde el margen*. Buenos Aires: FADU, 1993.
- BAYARDO, Nelson. *Hacia una autodidactica dirigida – ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un taller de arquitectura*. Montevideu: FARQ/Udelar, 1990.
- BORONAT, J. Yolanda; RISSO, Marta R. *Roman Fresnedo Siri: un arquitecto uruguayo*. Montevideu: Universidad de la Republica / Facultad de Arquitectura / Insituto de História de la Arquitectura, 1990.
- BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura em América Latina*. México: Gustavo Gili, 1988.
- CHAUNU, Pierre. *História da América Latina*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- COMAS, Carlos Eduardo; ADRIÁ, Miquel. *La casa latinoamericana moderna – 20 paradigmas de mediados de siglo XX*. v. 1. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- COMAS, Carlos Eduardo; BOHRER, Glênio; CANEZ, Anna Paula. *Arquiteturas cisplatinas: Roman Fresnedo Siri e Eladio Dieste em Porto Alegre*. Porto Alegre: UniRitter, 2004.
- CRAVOTTO, Maurício. *Monografias Elarqa*, n. 2. Montevideu: Editorial dos Puntos, 1995.
- FARIA, Ubatuba de; PAIVA, Edvaldo Pereira. *Contribuição ao estudo da urbanização de Porto Alegre*. Porto Alegre, 1938. Cópia datilografada.
- FACULTAD DE ARQUITECTURA. *Universidad de la Republica Oriental del Uruguay*. Plan de estudios.
- FARQ/UEDELAR, Montevideu, 1989. Cópia impressa.
- CRAVOTTO, Maurício. *Un ejercicio de tecnica urbanistica*. Instituto de Urbanismo, n. 8, Universidad de la Republica, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1943. p. 118-224.
- GAETA, Julio (Org.). *Luis Garcia Pardo – monografias elarqa 6*. Montevideu: Editorial dos Puntos, 2000.
- GAETA, Julio (Org.). *Mario Paysée Reyes – monografias elarqa 3*. Montevideu: Editorial dos Puntos, 1997.
- GAETA, Julio (Org.). *Maurício Cravotto*. Montevideu: Editorial dos Puntos, 1995.
- GAETA, Julio César. *Arquitetura e cidade – o caso da Rambla de Pocitos de Montevideu*. [Tese de doutorado].
- MAHFUZ, Edson da Cunha (Orient.) Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2009.
- GONI, Ana Laura. *El taller Torres García: Transposiciones a la enseñanza contemporanea del proyecto de arquitectura – Leccion 151*. Montevideu: Universidade de la República, Facultad de Arquitectura, 2008.
- GUTIÉRREZ, Ramon. *Arquitectura y Urbanismo en Ibero América*. Madrid: Catedra, 1992.
- LE CORBUSIER. *Quando las catedrales eran blancas*. Buenos Aires: Poseidon-Apostrofe, segunda parte, capítulo IV. 1948.
- LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro – episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2008.
- LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHUPIURCA, Pablo. *La Red Austral – Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- LLOBERA, Teresa Rovira; GASTON, Cristina (Orgs.). *Arquitectura moderna em America Latina – 1950-1965*. Barcelona: Ediciones UPC, 2007.
- LUCCAS, Luis Henrique Haas. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”*. [Tese de Doutorado em Arquitetura]. OLIVEIRA, Rogério da Castro (Orientador). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitectura, 2004.
- MARQUES, Sérgio Moacir (Org.). *Revista Elarqa*, n. 33, Montevideu, Editora Dos Puntos, 2000.
- MARQUES, Sérgio Moacir. *Memphis*. *Revista Arqtexto*, n. zero, Editora UFRGS, Porto Alegre, 2000. p. 104-115.
- MARQUES, Sérgio Moacir. *Tendências da arquitetura contemporânea do Rio Grande do Sul: mudanças de paradigmas nos anos 80*. [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- MARQUES, Sérgio Moacir. *Fayet, Araújo & Moojen: arquitetura Moderna Brasileira no Sul: 1950/1970*. [Tese de Doutorado]. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica em Latino-América*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- SEGAWA, Hugo. *Arquitectura latino americana contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

NOTAS

¹LUCAS, Luis Henrique Haas. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”*. [Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura]. OLIVEIRA, Rogério da Castro (Orient.). Porto Alegre: FA-UFRGS, 2004.

²Em termos acadêmicos, o exame da arquitetura moderna latino-americana e seus paralelismos, desde o ponto de vista panorâmico, salvo os Seminários de Arquitetura Latino-Americana – SAL, realizados desde 1985, ainda têm sido realizados com mais amplitude e regularidade, desde a Europa, em especial, dadas as afinidades pessoais e institucionais já consolidadas na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica de Cataluña – ETSAB/UPC, e em particular no Master en Teoría y Historia de la Arquitectura do Departamento de Composición Arquitectónica, no âmbito da arquitetura latino-americana, promovido por Fernando Victorino Alvarez Prozorovich e Josep Maria Montaner, oferecido até recentemente, e também no Programa de Doutorado La Forma Moderna, do Departamento de Proyectos Arquitectónicos, coordenado até suas aposentadorias também recente por Hélio Piñon e Teresa Rovira, e sequenciado por Cristina Gaston, responsáveis pelo Grupo de Pesquisa FORM – Arquitectura de Investigación, do Laboratório de Arquitectura ESTAB/UPC, com um número significativo de publicações documentais sobre a arquitetura moderna latino-americana. Ver, por exemplo, o catálogo da exposição: LLOBERA, Teresa Rovira; GASTON, Cristina (Orgs.). *Arquitectura moderna en America Latina – 1950-1965*. Barcelona: Ediciones UPC, 2007. E também a coleção: LLOBERA, Teresa Rovira (Org.). *Documentos de arquitectura moderna en América Latina – 1950-1965*. Barcelona: Ediciones UPC, – Tomo 1 (2004), Tomo 2 (2005), Tomo 3 (2006), Tomo 4 (2007). E por fim: LLOBERA, Teresa Rovira (Org.). *Vivienda social moderna. México 1947-1967*. Barcelona: Ediciones UPC, 2009. Em termos nacionais, com caráter panorâmico e documental, a mais ampla é a publicação: SEGAWA, Hugo. *Arquitectura latino americana contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005. Sobre o meio uruguaio, das investigações locais se pode citar: MILANEZ,

Maria Isabel Marocco. *Arquitetura reativa. O Caso de Montevidéu - UY*. [Dissertação de mestrado]. OLIVEIRA, Rogério de Castro (Orient.). Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2002; WEIZENMANN, Jamile Maria da Silva. *A arquitetura de Román Fresnedo Siri (1938-1971)*. [Dissertação de mestrado]. PEREIRA, Cláudio Calovi (Orient.). Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2008; e GAETA, Júlio César. *Arquitetura e cidade – o caso da Rambla de Pocitos de Montevidéu*. [Tese de doutorado]. MAHFUZ, Edson da Cunha (Orient.) Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2009.

³Para uma visão consistente, em termos de conformação cultural do território sul-americano e suas relações com Europa, ver: FERNÁNDEZ, Roberto. *El laboratorio americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998. Da mesma forma, desde o ponto de vista da conformação de cultura sul-americana, no âmbito da modernidade, ver: LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro – episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2008.

⁴Fundada em 1724, sede administrativa do Mercosul, maior cidade do Uruguai, tem aproximadamente 1,4 milhões de habitantes e 1,7 milhões incluindo a região metropolitana, o que perfaz metade da população do país. Um pouco mais ao sul que Buenos Aires, é a capital mais austral latino-americana. Segundo o International Mercer of Human Resource, tem sido, na última década, a capital latino-americana de maior qualidade de vida, e a 76ª do mundo, sendo uma das trinta cidades mais seguras. Está a 180 km de Buenos Aires, com intensa ligação aquática, a 868 km de Porto Alegre e 1.984 km de São Paulo. Disponível em <<http://www.mercer.com/pressrelease/details.htm?idContent=1173105#Americas>>. Acesso em 18 abr. 2011 às 19h30min.

⁵Fundada em 1536, terceira maior aglomeração urbana da América Latina, com 13 milhões de habitantes, tem a segunda maior região metropolitana, perdendo apenas para São Paulo. Distrito Federal autônomo (não integra a província de Buenos Aires), incorporou, no final do século XIX, as cidades de Belgrano e Flores. Capital cultural latino-americana, foi categorizada “Cidade do Design” pela UNESCO em 2005. Segundo o International Mercer of Human Resource, é considerada

a segunda capital latino-americana com maior qualidade de vida, atrás de Montevideu, e a 78ª do mundo. Está a 1.048 km de Porto Alegre e 2.203 km de São Paulo. Disponível em <<http://www.mercer.com/pressrelease/details.htm?idContent=1173105#Americas>>. Acesso em 18 abr 2011 as 15h18min.

⁶Fundada em 1541, maior cidade do Chile, tem aproximadamente 5,5 milhões de habitantes, cerca de 40% da população do país, distribuídos em 640 km². Assim, é a sétima cidade latino-americana mais habitada, a segunda maior metrópole em extensão territorial da América Latina e umas das quarenta e cinco maiores áreas metropolitanas do mundo. Segundo o International Mercer of Human Resource, é considerada a terceira capital latino-americana com melhor qualidade de vida, atrás de Buenos Aires, e a 81ª do mundo, com a 53ª colocação em termos de receita econômica (PIB de US\$ 91 bilhões em 2005), graças fundamentalmente ao setor terciário. Está a 2.408 km de Porto Alegre e 3.510 km de São Paulo. idem

⁷Situada na província de Santa Fé, na Argentina, em uma área de 178,69 Km², a 306 km de Buenos Aires, 401 km de Córdoba e 1.330 km de Porto Alegre, possui em torno de 1 milhão de habitantes na cidade e 1,2 milhões na conurbação. Fundada em 1663, a partir do século XIX era conhecida informalmente com a Chicago Argentina, pelo desenvolvimento e arquitetura. A região, denominada Pampa Úmido, com uma planície ondulante, é local estratégico de passagem e deslocamento entre diversas regiões, com importante relação econômica através do Rio Paraná. O clima é composto, classificado como pampa temperado, com quatro estações do ano bem definidas, como o de Porto Alegre.

⁸Capital da província de Córdoba, segunda maior cidade da Argentina em população, fundada em 1573, às margens do Rio Suquia, tem uma população aproximada de 1,3 milhões na cidade e 1,4 milhões na região metropolitana, distribuída em uma área de 576 km². Distante 713 km de Buenos Aires, 1.454 km de Porto Alegre, 2.343 km de São Paulo e 857 km de Montevideu, tem importante patrimônio jesuítico e cultural, como a Manzana Jesuítica, patrimônio mundial pela UNESCO (2000) e a Universidade Nacional de Córdoba (1613), a

mais antiga da Argentina.

⁹Capital da província de Santa Fé, fundada em 1573, tem 400 mil habitantes distribuídos em uma área de 65 km².

¹⁰Capital da província homônima, fundada em 1561, tem baixa população, com aproximadamente 110 mil pessoas na cidade de 54 km², no entanto, em torno de 900 mil na região metropolitana, perfazendo a quarta maior da Argentina. A região semidesértica, no pé da cordilheira dos Andes, tem clima árido continental, propício à produção de vinho e azeite, principais produtos da região. Está a 1.050 km de Buenos Aires, 670 km de Córdoba, 890 km de Rosário, 930 km de Santa Fé e aproximadamente 2.100 km de Porto Alegre.

¹¹Logo após as primeiras viagens ao atual território brasileiro, a Coroa portuguesa organizou expedições, como a comandada por Martim Afonso de Souza (nobre e militar português que fundou a primeira vila do Brasil, em 1532, chamada Vila São Vicente, no planalto onde está localizada São Paulo), para, a pretexto de dar continuidade ao processo de colonização, consolidar a presença portuguesa no Rio da Prata. CHAUNU, Pierre. História da América Latina. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

¹²A expedição foi capitaneada pelo capitão-mor da capitania do Rio de Janeiro, D. Manoel Lobo (1678-1679) e financiada por comerciantes cariocas interessados em expandir seus negócios com a América Espanhola.

¹³Comandados pelo Governador de Buenos Aires, Marcos José de Garro Senei de Artola (1623-1702), importante militar espanhol que ocupou diversos cargos de comando em Tucumán, Chile, Gibraltar e no País Basco.

¹⁴Tratado provisional de Lisboa, assinado em 7 de maio daquele ano, devolvia a posse aos portugueses, mas impedia o crescimento da colônia, principalmente com construções fortificadas.

¹⁵A esquadra portuguesa encarregada de dominar a fortaleza de São Gabriel cedeu a Nova Colônia do Sacramento aos espanhóis, que voltaram a dominar o ponto estratégico até 1715. Nesta data, foi devolvida aos portugueses pelo segundo tratado de Utrech.

¹⁶Igualmente o interesse do Império Britânico, enfraquecido pela perda das colônias no oriente, em explorar as regiões mineiras hispano-americanas, associado aos interesses da burguesia portuguesa, cuja

Coroa se alinhou com a grande aliança formada por Grã-Bretanha, Países Baixos, Áustria e Prússia contra Espanha e França, no contexto da Guerra de Sucessão Espanhola (1701-1713).

¹⁷A expedição foi comandada pelo Brigadeiro José da Silva Pais (1679-1760), recorrente combatente dos espanhóis na região Sul e hábil construtor de fortificações, como o Forte Jesus, Maria, José, fundacional da vila original de Rio Grande, e o sistema de fortificações da ilha de Santa Catarina (Florianópolis).

¹⁸Com a recusa dos índios Guarani, apoiados pelos Jesuítas, em sair da região para o outro lado do Rio Uruguai, conforme determinado pelo tratado, explodiram violentos conflitos entre nativos aliados a missionários contra as duas Coroas, reunidas pelo acordo. A guerra durou três anos e terminou em 1756, na Batalha de Caiboaté, na qual morreu o célebre líder Guarani, Capitão Sepé Tiaraju.

¹⁹A Espanha voltou a invadir a Colônia do Sacramento em 1762, devolvendo no ano seguinte mediante o Tratado de Paris. Porém, invadiu-a novamente em 1777, e simultaneamente a Ilha de Santa Catarina. Um novo Tratado, o de Santo Ildefonso, no mesmo ano, dentro de diretrizes do Tratado de Madrid, cedia a Colônia do Sacramento, território das Missões e parte do Rio Grande do Sul à Espanha em troca da Ilha de Santa Catarina, tratado que igualmente não chegou a se efetivar.

²⁰A invasão e anexação ocorreram no momento em que D. João VI veio com a Corte portuguesa ao Brasil, fugindo da expansão europeia de Napoleão Bonaparte, e constituiu o Reino Unido com Brasil, Portugal e Algarves. Sua esposa, Carlota Joaquina, descendente dos Bourbon de Espanha, seria o elo para a criação de uma monarquia no Rio da Prata.

²¹Nas últimas décadas, com as crises no sistema financeiro internacional e a flutuação dos preços das exportações agrícolas, mesmo sendo o comércio exterior desta produção sua principal atividade comercial, o Uruguai exporta também recursos humanos e conhecimento. No meio da arquitetura, informalmente se diz que a melhor contribuição uruguaia ao mundo não é a arquitetura, mas os próprios uruguaia e sua formação. Hoje o país também é o maior produtor e exportador de softwares da América

do Sul.

²²Alunos – conjuntamente com Surraco, Amargós e Scasso – do professor Arquiteto Carré.

²³LE CORBUSIER. Cuando las catedrales eran blancas. Buenos Aires: Poseidon-Apostrofe, segunda parte, capítulo IV. 1948.

²⁴A escola se organizou inicialmente sob a liderança do francês José Pedro Carré, egresso da *École de Beaux Arts* de Paris, vindo da França em 1907, especialmente contratado como catedrático do Curso de Arquitetura. Carré era discípulo de J. L. Pascal, que detinha proximidade com Guadet, e através deles interesse em Labrousse e no racionalismo francês. Carré gozava entre os alunos, apesar da sólida formação acadêmica, da fama de investigador aberto e interessado em inovações, assim como René Karman, que liderou o ensino de taller na escola de Buenos Aires. Ver: ARANA Mariano; GARBELLI, Lourenzo. *Arquitectura renovadora em Montevideo: 1915 – 1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitária, 1991. p. 12.

²⁵LERENA ACEVEDO, Raul. Sobre arquitectura colonial. Comentarios a um artículo del arquitecto Christophersen. *Revista Arquitectura*, n. 33, Montevideo, 1921. In: ARANA Mariano; GARBELLI, Lourenzo. *Arquitectura renovadora em Montevideo: 1915 – 1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitária, 1991. p. 18.

²⁶Na Argentina, o movimento cultural de restauração nacionalista foi liderado por Martín Noel, autor da casa Charrua na província de Córdoba (1917). Em 1932, Noel proferiu cinco conferências na Faculdade da República sobre arquitetura pré-colombiana e protovirreinal, evidenciando a penetração do pensamento nacionalista. Ver: *Revista Arquitectura*, Montevideo, n. 177, 1932.

²⁷Leopoldo Carlos Agorio, decano da Faculdade da República de 1928 a 1934, em artigo de 1926, criticando o movimento, apontava: “nestes momentos [...] os valores artísticos em arquitetura sofrem uma profunda revisão e uma depuração tão radical como a história não há presenciado outra. [...] Nossa arquitetura não pode afastar-se muito das modernas correntes. Pouco a pouco, na medida que nossos problemas se eliminem, iremos nos aproximando delas”. *Revista Arquitectura*, Montevideo, n. 101, 1926. p.12.

²⁸O tradicional professor Carré entrou em contato com

a arquitetura moderna europeia em 1928 em viagem a Europa. A Escola, neste mesmo ano incorporou os jovens professores Agório, Cravotto, Scasso Rius, Amargós e Surraco.

²⁹Concurso realizado entre os arquitetos recém-formados, cujo prêmio era uma viagem à Europa, no qual a primeira edição foi vencida por Cravotto, em 1918, que realizou viagem aos E.U.A e Europa. Ver: CRAVOTTO, Maurício. Monografias Elarqa, n. 2. Montevideu: Editorial dos Puntos, 1995.

³⁰Ver resenha biográfica comentada no final do capítulo.

³¹Segundo RIBEIRO, quem representou e divulgou as ideias do modernismo funcionalista da Carta de Atenas entre os professores uruguaios foi o arquiteto Gomes Gavasso, também professor do Curso de Arquitetura de Montevideu, que vai manter, pelas décadas de 1950 e 1960, muitos e frequentes contatos com os arquitetos e professores de Porto Alegre". Testemunho oral – Depoimento do arquiteto Demétrio Ribeiro, Porto Alegre, 10 de junho de 2002. In: ALMEIDA, Maria Soares de. Transformações urbanas – atos, normas decretos, leis na administração da cidade, Porto Alegre: 1937-1961. [Tese de doutorado]. São Paulo: FAU USP, 2004

³²Revista editada pela Sociedad de Arquitectos, circulou de 1914 a 1940, com mais de 200 números.

³³In ARANA Mariano. GARBELLI, Lourenzo. Arquitectura renovadora em Montevideo: 1915 – 1940. Montevideo: Fundación de Cultura Universitária, 1991. p. 24. Relação visível, por exemplo, nas raízes wrightianas do projeto da Prefeitura de Hilversum (1928-1938) de Willem Marinus Dudok (1884/1974) e o Palácio Municipal de Montevideu (1935/1941) de Maurício Cravotto.

³⁴Torres García é um personagem chave nas relações artísticas da arte e arquitetura abstrata, entre o continente europeu, Barcelona e o contexto platino. Sobre as relações da produção artística de Torres García e seu grupo, com a arquitetura ver: GOÑI, Ana Laura. Lección 151 - El Taller Torres García: Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura. Montevideo: Universidade de la República, Facultad de Arquitectura, 2008. Sobre sua biografia ver: TORRES GARCIA, Joaquín. Historia de mi vida. Montevideu: Arca Editorial, 2000.

³⁵O anteprojeto se situa, em um território intermediário entre a proposta ideal e a pré-figuração

de uma operação de urbanismo concreta. É neste sentido que opta por um difícil nível intermediário. Nem olímpico, nem dionisíaco. Nem tributário de uma visão vanguardista e dogmática do racionalismo (que alguém logo chamará Movimento Moderno), nem adepto de um pitoresquismo característico das diversas alternativas que a arquitetura e urbanismo do entreguerras apresentavam naqueles anos." SCHELOTTO, Salvador. El anteproyecto de plan regulador de Montevideo. In: CRAVOTTO, Maurício. Monografias Elarqa, n. 2. Montevideu: Editorial dos Puntos, 1995. p. 32.

³⁶Ver resenha biográfica comentada no final do capítulo.

³⁷Idem.

³⁸LUCCAS atribui esta característica conservadora uruguia à acentuada tradição acadêmica: "uma produção marcada pela obediência às prescrições externas – normativas legais, acadêmicas e convenções sociais – que resultou na sobriedade das formas contidas. O elevado nível médio atingido pode ser creditado a essa sólida base acadêmica e à contenção de uma prática que não se expunha a riscos: evitava-se a transgressão de regras compositivas convencionadas e a deformação dos elementos de arquitetura, preservando os resultados". LUCCAS, Luis Henrique Haas. Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do "gênio artístico nacional". [Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura]. OLIVEIRA, Rogério da Castro (Orient.). Porto Alegre: FA-UFRGS, 2004. p. 108.

³⁹Igualmente ao FAM, onde os autores vivem no edifício projetado, o arquiteto Juan Molinos (trabalhou com Luis y Alberto Morea), vive no 5º pavto. do edifício situado na Calle Arcos, 1357, Bairro Belgrano de Buenos Aires.

SÉRGIO MOACIR MARQUES

Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UniRitter, 1984). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura (PROPAR/UFRGS, 1999). Doutor em Arquitetura Moderna Brasileira, (PROPAR/ UFRGS). Atualmente é professor titular e pesquisador na graduação e pós graduação, UniRitter; professor adjunto da UFRGS. Sócio do MooMAA - Moojen & Marques Arquitetos Associados (desde 1987).

Jockey Club do Rio Grande do Sul.
Projeto do arquiteto uruguaio
Roman Fresnedo Siri, (1951).







Mudando Padrões: Malha Ortogonal e Urbanização da Fronteira Brasil - Uruguai

ANDREA DA COSTA BRAGA | DÉCIO RIGATTI

O artigo descreve e analisa os padrões morfológicos da urbanização latino-americana cujo modelo é a malha ortogonal. Partindo-se de estudo de caso de cidades-gêmea em fronteira seca, que não impõe restrições ao processo de conurbação através de limites internacionais, relacionam-se mudanças na produção e apropriação social do espaço decorrentes dos processos de expansão urbana e conurbação e a emergência a espaços híbridos tais como zonas transfronteiriças. O método baseia-se na teoria da Sintaxe Espacial cujo pressuposto é que a produção do espaço urbano é dimensão inerente à organização das relações sociais e das sociedades. Na literatura, a malha ortogonal é o modelo característico da colonização espanhola opondo-se a portuguesa, orgânica. Dispõe-se evidências de que na produção do espaço urbano, o modelo é adotado indistintamente em correspondência às formas como sociedades nacionais operam segmentação e integração sociais, e modificadas em função de práticas cotidianas locais. A hipótese é que a malha ortogonal adotada como modelo na urbanização em zonas de fronteira realiza expectativas de fragilização do controle local indispensáveis aos intercâmbios comerciais e integração entre categorias sociais. Nos processos de conurbação entre cidades gêmeas de fronteiras internacionais na América Latina, interações multidimensionais e multiescalares diferenciam tendências de segregação socioespacial na produção e apropriação do espaço, que resultam na emergência de padrões espaciais ortogonais pero non troppo.

Palavras-chave: malha ortogonal; conurbação; sintaxe espacial; cidades gêmeas, fronteiras internacionais.

This paper focuses on Latin American urbanization processes drawn from orthogonal grid model spatial patterns. It is based on a twin cities 'study case where spatial continuity do not restrict cross border conurbation processes, in order to relate space production and its social appropriation to urban sprawl patterns and conurbation process from which emerge hybrid spaces such as transborder zones. Space Syntax methods, which support the descriptions and analysis performed, presume that production of urban space is an organizational dimension of social relations and societies themselves. In the literature the orthogonal grid urbanization model characterizes Spanish colonial towns, in opposition to Portuguese ones. Evidence proves that this model is applied indistinctively by national societies originated from both colonizing processes in order to fulfill changing patterns of social integration and segmentation. The hypothesis is that the orthogonal grid spatial diffusion about frontier zones urban nuclei meets expectations towards commercial interchanges and social integration necessary by weakening local control of space. Along conurbation processes between twin cities located on Latin America international borderlands, multidimensional and multiescalar interactions change segregate tendencies of space production and appropriation, which modify orthogonal grids' morphological properties, giving emergency to new spatial patterns.

Keywords: orthogonal grid; conurbation; space syntax; twin cities; international borderlines.



Parte-se da noção de sistema complexo, “de partes interativas com habilidade para gerar nova qualidade de comportamento coletivo através da auto-organização, ou da formação espontânea de estruturas temporais, funcionais ou espaciais” (Portugali, 2006, p.321) para abordar a dimensão espacial da territorialização de estados nacionais em zonas de fronteira. Discute-se a adoção da malha ortogonal / xadrez como padrão na implantação de núcleos urbanos ao longo da fronteira Brasil - Uruguai, adotadas por ambos os estados e, como a fusão entre cidades-gêmeas através de processos de conurbação dá emergência de espaços híbridos ou transfronteiriços, diversificados quanto à robustez e função na vida cotidiana.

A noção de território atribui simultaneamente forma e conteúdo social a entidades espaciais, sendo uma dimensão da organização espacial da sociedade que incorpora códigos de convivência internos e externos. Espaço é entendido como artefato, variável coletiva que emerge das interações sociais multidimensionais e multiescalares e, simultaneamente as prescrevem (HAKEN, 2006) em processos de urbanização que definem e limitam alteridade entre sociedades e grupos sociais. O processo de urbanização está sujeito às incertezas na interação entre agentes, recorrência de formas de controle social, que diferenciam morfologicamente configurações espaciais. “Território não é sinônimo de espaço. Produção e apropriação social do espaço demonstram que este não é suporte neutro” (ELISSALDE, 2002, p.4), relacionado à organização social, política e econômica em

configurações espaciais¹ cujos padrões morfológicos respondem a expectativas de interfaces e intercâmbios que se diversificam em função de interações com o contexto local.

A contextualização do problema à escala local prefigura processos de conurbação internacional e pressupõe a subdivisão do sistema urbano em mais de um território nacional, centrando a abordagem nas diferenças entre configurações espaciais para discutir integração socioespacial a partir da fusão entre malhas urbanas implantadas segundo mesmo modelo de urbanização. Considera-se que “a organização espacial das sociedades não é só produto de processos econômicos, políticos e sociais, mas força que modela percepção, comportamentos e ações, podendo se tornar ordem generativa em sistemas complexos.” (PORTUGALI, 2006, p. 323).

Processos de expansão urbana e conurbação “produzem sistemas abertos, em interação com o ambiente e capacidade de adaptação à indeterminação relacional que possibilita novas ordenações estruturais” (MACHADO, 1993, p.4), são auto-organizados: mudanças nas propriedades morfológicas de configurações espaciais emergem da bifurcação de parâmetros de ordem (regras) de produção do espaço em processos de integração multiescalares e multidimensionais. Processos de conurbação modificam a forma de compressão de informação a partir da interação entre mecanismos de segregação/integração, continuidade/descontinuidade espaciais operados pela linha de fronteira, na forma como malhas urbanas produzidas segundo especificidades das sociedades nacionais

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

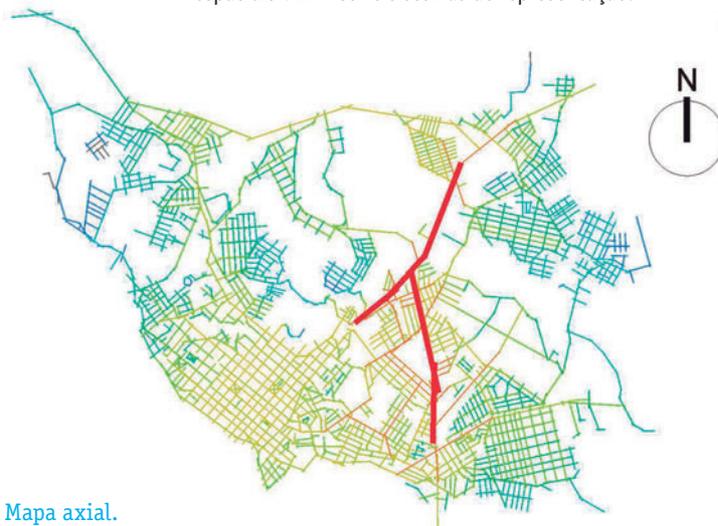
se fundem. Incorpora tensões entre o exercício da autoridade institucionalizada dos estados nacionais liberais para integrar e homogeneizar práticas sociais num âmbito espacial (top down), e expectativas de integração socioeconômica local que investem na autonomia e na captura de vantagens que emergem da continuidade espacial e descontinuidade territorial (bottom up). Contexto e intensidade de interfaces e intercâmbios locais informam bifurcações no parâmetro de ordem do nacionalismo, donde emergem outras formas de territorialidade. Pode-se inferir que a adoção de modelos de urbanização e as transformações que sofre no curso de sua evolução urbana remetem a polarizações e bifurcações no sistema socioeconômico e político a partir de interações multiagenciadas.

Regularidades não intencionais entre espaços produzidos por sociedades nacionais distintas, como a adoção da malha xadrez na implantação de núcleos urbanos na zona de fronteira entre Brasil e Uruguai no séc. XIX indicam a ambivalência dos parâmetros de ordem - nacionalismo/urbanização como função de contingências espaços-temporais (movimento, comércio) com significado socioespacial local. A noção de identidade nacional, vinculada a práticas socioculturais introjetadas inclui a produção do espaço urbano segundo padrões de expectativas de socialização que podem não ser antagonicas, similares ou radicalmente diferentes, suficientes para diferenciar configurações espaciais (BRAGA; RIGATTI, 2009).

O problema remete à dimensão espacial do fenômeno, ancorada na hipótese que cidades são artefatos complexos e configurações, uma dimensão físico-temporal da sociedade em si, pois à sua estrutura emergente - malha urbana - corresponde uma ideia abstrata de expectativas de interação social: encontros e movimento (HILLIER, 1996). Conurbações de fronteira podem ensejar a emergência de estruturas espaciais esdrúxulas e assimétricas que impliquem em peculiaridades capazes de desmistificar pressupostos da urbanização latino-americana em oposição à brasileira no que se refere a diferenças morfológicas entre modelos de urbanização. O nacionalismo se baseia na heteronomia como ideologia fundadora da alteridade. Analisando-se bifurcações que emergem do parâmetro de ordem da urbanização a

partir de processos de conurbação é possível interpretar significados sociais da organização espacial tendo-se que proximidade social (comunidade) e espacial (vizinhança) modificam relações de poder das quais emergem diferentes territorializações, informadas por tendências de interação entre segmentos sociais/grupos nacionais e potenciais de controle sobre o espaço, modificando solidariedades necessárias à reprodução da organização das relações sociais (CLAVAL, 1999).

O objetivo deste trabalho é investigar mudanças no modelo de urbanização em malha ortogonal adotado por dois estados nacionais no processo de consolidação de fronteiras internacionais, apontando correlações entres e agenciamento na produção e apropriação do espaço que informam diferenças que emergem localmente dos processos de integração socioespacial e econômica analisando as lógicas espaciais que informam os processos de transfronteirização. O argumento é baseado na descrição sistemática de um caso empírico, analisado a partir das configurações espaciais - dado que a topologia das relações de poder pressupõe que estas são um dos componentes dos arranjos socioespaciais nos quais emergem dependentes das interações com arranjos espaciais vizinhos² e sistemas de representação.



Mapa axial.
Santana do
Livramento.

MÉTODO DESCRITIVO E ANALÍTICO

“Toda qualidade deve ser vista como uma forma espacial (...). É absurdo dizer que a teoria da catástrofe não é explanatória já que se preocupa em descrever o que ocorre na transição de um estado a outro sem estabelecer a dinâmica do processo: esta dinâmica depende da evolução temporal de fatores quantitativos e resta explicar porque estes fatores variam e quais as leis para sua variabilidade, mas para se descrever uma nova forma, nós deveríamos poder descrevê-la rigorosamente e é aqui que a topologia entra: o poder de um conjunto não é a mesma coisa que a medição de um conjunto...”. (René THOM, carta à CASTORIADES, 2004, p. 256-8).

A Sintaxe Espacial (HILLIER; HANSON, 1984) investiga Arquitetura como família de relações homem - espaço, cujos métodos pressupõem que o espaço é variável independente, descrito a partir de seus próprios atributos, o que permite a análise de como e porque formas diferentes de reprodução social materializam-se em diferentes organizações espaciais, provendo dados quantitativos que permitem comparar qualitativamente sistemas urbanos de tamanhos diferentes a partir das estruturas espaciais emergentes (HILLIER, 1999). As medidas sintáticas, baseadas em distancia topológica, capturam parâmetros de segregação / integração espacial que mediam trocas sociais. As descrições sintáticas do espaço entendem que a forma global de um assentamento emerge de regras locais que pautam as relações dos edifícios entre si e entre espaços abertos, instrumentalizando as relações sociais. Busca nas recorrências obtidas da análise de amostras quantitativamente significativas a classificação tipológica de fenômenos reais associados aos códigos culturais que os regem (MEDEIROS; HOLANDA, 2007).

A descrição é feita através das relações entre as medidas de profundidade (distancia topológica) entre cada um dos espaços abertos do sistema em relação a todos os demais. A análise baseia-se em padrões de acessibilidade que informam potencial de movimento e copresença entre moradores (usuários constantes/

A NOÇÃO DE TERRITÓRIO ATRIBUI SIMULTANEAMENTE FORMA E CONTEÚDO SOCIAL A ENTIDADES ESPACIAIS.

naturais) e estranhos (usuários infrequentes) e sua relação com o domínio do sistema urbano global. As relações espaciais de permeabilidade e controle, baseadas em assimetria e hierarquia do sistema, possibilitam entender como diferentes sociedades operam espacialmente em relação a estas duas categorias genéricas de indivíduos (HILLIER; HANSON, 1984), útil para analisar propriedades morfológicas de configurações espaciais que tem como genótipo (conjunto de regras geradoras) e modelo a malha ortogonal e comparar diferenças nas suas manifestações fenotípicas (fenômenos reais).

Possibilita discutir a adoção de mesmo modelo de urbanização por diferentes sociedades nacionais no atendimento a expectativas de integração social e territorial, capturar tendências de mudanças das propriedades morfológicas do modelo em interação com o contexto, e relacionar transformações decorrentes dos processos de conurbação à prevalência de códigos culturais que informam princípios de escravização na produção do espaço.

Os sistemas espaciais são decompostos unidimensionalmente num grafo - “mapa axial” - modelado com auxílio da ferramenta Depthmap X (Turner; Varoudis, © UCL, 2004-13) do qual se obtêm medidas sintáticas que destacam atributos de profundidade topológica, continuidade, acessibilidade relativa e conectividade da malha urbana. A linha axial

representa a extensão máxima dos espaços abertos em linha reta, portanto as maiores linhas de visibilidade e movimento contínuo, articulando diversos lugares (HOLANDA, 2002). Na modelagem todas as relações possíveis entre todas as linhas do sistema são hierarquizadas segundo graus de profundidade relativa e calibradas em função do tamanho do sistema em si; provê dados quantitativos que permitem a análise qualitativa de mudanças multiescalares. A iconografia derivada da modelagem expõe a robustez das medidas sintáticas a partir de gradação de cores (das mais quentes às mais frias) que permitem a fácil apreensão do desempenho do sistema quanto aos potenciais de acessibilidade relativa dos lugares na malha urbana visualmente.

Grelhas ortogonais perfeitas seriam sistemas espaciais não hierárquicos, com todas as linhas detendo a mesma profundidade relativa em relação a todas as outras do sistema, com até quatro passos de profundidade topológica (mudanças de direção) entre qualquer origem/destino no sistema. O modelo representa teoricamente os maiores graus de simetria, potencializando rotas múltiplas de mesma profundidade topológica entre quaisquer pontos do sistema, caracterizada por alta anelaridade, estabilidade de profundidade relativa do sistema em expansão e facilidade de navegação -integibilidade - múltiplas rotas com mesmo número de mudanças de direção entre dois pontos (FIGUEIREDO; AMORIM, 2007). Da ordem geométrica subjacente ao genótipo da malha ortogonal emergem sistemas que traduzem equidade de controle do espaço entre morador / estrangeiro, baixa diferenciação locacional, ainda que sua expansão invista na diferenciação necessária à emergência de centralidades pervasivas. Deformação (assimetria) produz sistemas teoricamente mais profundos e altamente diferenciados, convergindo para pontos-chave que capturam integração e controle espacial.

A descrição sintática das configurações espaciais tem dois recortes analíticos: a) nos limites territoriais, isto é, cada núcleo do aglomerado urbano (cidades-gêmeas) relacionado à organização espacial local e reprodução da ordem social nacional (top down); b) a partir do processo de conurbação, relacionando-se tendências de transformação que emergem da fusão

entre partes do sistema e organização e na apropriação social do espaço (bottom up). A análise destaca a importância da topologia como ferramenta de análise dos processos de constituição de fronteiras sociais (CASTORIADES, 2004, p. 389): “mudanças topológicas dependem da forma anterior de organização social da qual deriva nova forma de continuidade da heteronomia transformada”. Solidariedade espacial e transpacial (HILLIER; HANSON, 1984) confrontam fronteira e processo de conurbação a expectativas de interação social que pautam produção e apropriação social do espaço, incorporando diferenças culturais, desequilíbrios econômicos e desigualdades sociais produzidas localmente.

O impacto da distribuição desigual de poder³ sobre mobilidade relaciona-se à emergência de fronteiras sociais (MASSEY, 1991) - das práticas cotidianas (bottom up), onde controle e organização das relações sociais e seus conflitos internos e externos impactam movimento e copresença, às representações entre sociedades na política internacional, sob a noção genérica de governança espacial - spatial governance - prática de impor e manter fronteiras intencionais circunscrevendo a vida social, reorganizando politicamente o espaço. Redes e fronteiras promovem espacialidades inversas quanto à continuidade espacial (ARBARET-SCHULZ, 2008, p. 410): a rede cria proximidade onde há distância geográfica e a fronteira cria artificialmente distância onde há contiguidade, sintetizando tensões inerentes ao processo de conurbação analisadas através da configuração espacial que enfatiza interações entre potencial de movimento através do sistema e entre subsistemas modificando propriedades morfológicas do sistema espacial num “mimetismo através do qual rede urbana e fronteira geopolítica se tornam indiscerníveis, adquirindo robustez através da continuidade espacial”.



MALHA XADREZ E REDE URBANA NA FRONTEIRA BRASIL - URUGUAI

“A grelha é ubíqua, mas não previsível sua virtude é ter flexibilidade sem fim (...)

Qual a dimensão semântica deste ou daquele padrão? Respostas variam conforme época, cultura e lugar.” (RISÉRIO, 2012, p.102).

A urbanização do Rio Grande do Sul pode ser abordada através da noção de região ampliada, espaço fronteiriço hibridizado e disputado no contexto em que emergem os Estados Nacionais Modernos latino-americanos. Rhoden (1999) e Risério (2012), dentre outros, refutam a interpretação de que a difusão da malha ortogonal na urbanização da região deve-se à colonização espanhola. Apontam outros fatores para a difusão de grelhas regulares na urbanização brasileira, sobretudo no séc. XIX, em correspondência a transformações nas expectativas de interação social,

mudanças no sistema econômico e a projetos de integração nacional e expansão territorial tais como a difusão de linguagens urbanísticas relacionadas ao controle sobre a produção do espaço urbano (top down) e à engenharia militar; mudanças no contexto sociocultural; e à conjuntura política que opõe Estado e lideranças locais na produção do espaço:

“O que significa que, embora venha carregada de história e de um caráter geral e generalizável, cada grelha é igualmente singular. O assunto, como se vê, é complexo. Diz respeito a modos de apropriação e organização social do espaço físico, numa certa cultura. Ao instante dessa cultura em determinado momento histórico, social e político” (RISÉRIO, 2012, p. 139).

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Estudos anteriores (BRAGA, 2003) verificaram que a malha ortogonal no Brasil é adotada quando expectativas sociais quanto à produção do espaço se modificam; quando o espaço passa a ser produzido em vistas ao controle global, integrador da diversidade - morador / estrangeiro - e indispensável para a realização de projeto de reorganização socioeconômica e territorial no qual o centro da vida social desloca-se do rural para o urbano, lugar de reunião, renovação de solidariedades transpaciais e reiteração da submissão à ordem nacional. Baseiam-se na difusão espacial de uma organização territorial com mecanismos de controle menos flexíveis sobre a produção do espaço urbano, concebido integralmente, de expansão potencialmente ilimitada sobre o território preservando a mesma lógica e indistinção de vantagens locais que se aplicam a projetos de ocupação e colonização.

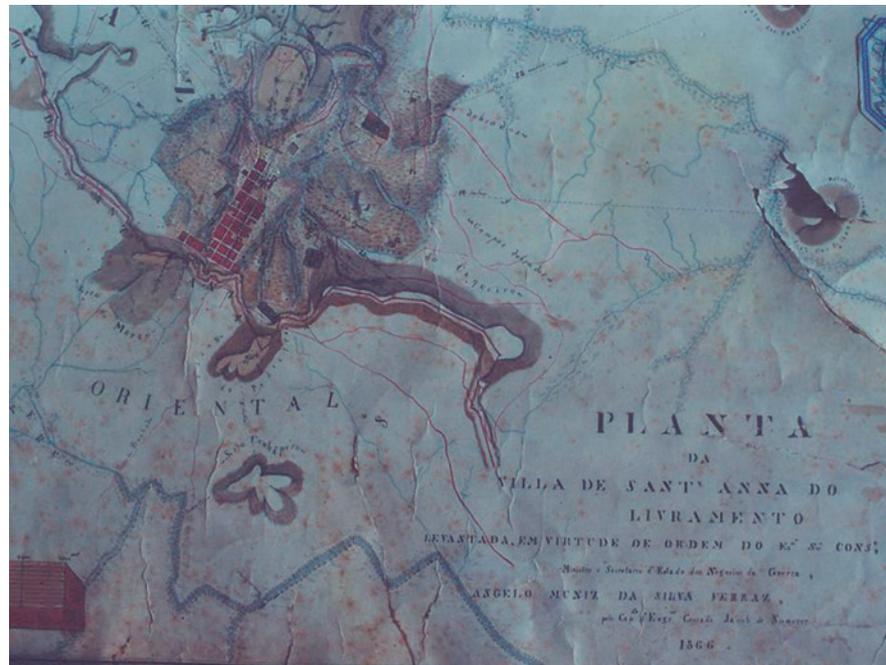
“Malhas ortogonais dificilmente se originam a partir de leis básicas de vizinhança, mas de outro princípio estruturador de ordem global do território, acionado por algum tipo de controle centralizado - religioso, político ou militar” (STANISLAWSKI, 1946, p.107). O autor⁴ antecipa postulados semelhantes aos da Sintaxe Espacial, regras generativas para classificar tipos de estrutura urbana e organização socioespacial recorrentes em diferentes contextos históricos que permitem classificações quanto à integração social, controle sobre o espaço e organização das relações sociais endógenas e exógenas. “O uso da malha ortogonal na Antiguidade não foi acidental. Foi produto de elaboração conceitual para atender às expectativas e necessidades de um povo altamente organizado e urbanizado, uma sociedade mercantil” (idem, p.110). Diferencia ordem geométrica de malha urbana no exemplo de espaços cerimoniais mexicanos “é mais uma série de blocos retangulares, sem comunicação com outros quarteirões de maneira funcional como na malha ortogonal” (ibidem) que não define sistema de circulação contínuo, remetendo à paisagem de objetos do paradigma de formalidade (HOLANDA, 2002).

“O comércio é importante para a comunidade, sugerindo que a malha urbana é planejada e implantada como nova unidade, na qual todas as

partes eram desenhadas para funcionar como um todo. Postula-se que os habitantes de Mohenjo-Daro tinham uma longa tradição de organização social (e espacial) na região” (STANISLAWSKI 1946, p.111)

Padrões de acessibilidade e compacidade diferenciam tipos de malhas urbanas, correlatos à organização e reprodução social e expectativas de interfaces morador/estrangeiro. Sistemas sociais que se estruturam em torno da atividade comercial e da colonização, com projeto de interação exógeno difundem a malha xadrez: “a maior virtude da malha ortogonal é ser plano genérico aplicável a qualquer lugar, modelo útil para distribuição equitativa de propriedades, extensível mantendo-se padrão de parcelamento do solo e eficiente quanto à compacidade e regularidade” (STANISLAWSKI, 1946, p.114). Em regiões de fronteira “a maior vantagem do plano ortogonal em certas condições políticas é o controle militar aplicado a cidades submissas - uma rua reta é mais facilmente controlada de fora” (idem). Cidades defensivas privilegiam interfaces endógenas, controle local, facilitado por ruas tortuosas onde o estrangeiro tende a se perder.

“Planta da Villa de Santana do Livramento, 1866”.





**Ponte
Internacional
Barão de Mauá.
Liga o Brasil ao
Uruguai.**

Na Sintaxe Espacial a produção do espaço é dimensão da organização social. A malha ortogonal correlaciona-se a sistema econômico estruturado em rede de cidades-mercados, supondo-as abertas a comerciantes estrangeiros, privilegiando solidariedades transpaciais - interação e encontro entre grupos diferentes no espaço - na reprodução do sistema socioeconômico. “Na sua lógica, o sistema depende da não exclusividade, regras de vizinhança flexíveis, fronteiras e delimitações frágeis e baixa hierarquia espacial” (HILLIER; HANSON, 1984, p.140), que suportam centralidades pervasivas e controle espacial compartilhado morador/estranho.

Cidades gêmeas na linha de fronteira Brasil-Uruguai foram estabelecidas entre conflitos para garantir a ocupação e reivindicação de territórios. Originam-se de acampamentos ou planos de militares, com sentido de front (avanço, conquista e colonização) em áreas em disputa de soberania. A rede urbana fronteira, brasileira e uruguaia, é composta de núcleos urbanos espelhados em pontos estratégicos de controle de circulação através de limites territoriais e dispersos numa região rural. Desenvolvem-se em função da integração espacial e econômica requerida pela pecuária extensiva, capturando vantagens locais e infraestruturais. O modelo de malha ortogonal adotado na produção destes núcleos urbanos é congruente com a lógica espacial que investe simultaneamente na territorialização de Estados Nacionais Modernos, integração da diversidade social num âmbito espacial

definido, e captura de vantagens do sistema econômico regional, dependente de continuidade espacial. Responde a expectativas de manutenção de interfaces e intercâmbios exógenos e integração espacial entre categorias sociais (estancieiros, escravos, militares, comerciantes, imigrantes, etc.) em quatro escalas: a) internacional, circulação de mercadorias e bens; b) nacional, povoamento do território e integração política e cultural da população brasileira e uruguaia; c) regional, reforçando vínculos transpaciais entre população rural e urbana; d) urbana, provendo continuidade espacial ao comércio baseado em vantagens cambiais.

Núcleos urbanos contíguos em malha xadrez tendem à expansão preservando continuidade, compacidade e alta acessibilidade relativa entre partes, traduzido em alto potencial de integração espacial - movimento e copresença diversificados - através da fronteira. Nas interações urbanas, a categoria social estranho é o código para integração socioeconômica multiescalar. O controle paritário do espaço, necessário à reprodução da organização social cujo parâmetro de ordem é o nacionalismo, preserva vantagens das práticas cotidianas locais e reduz a potencia de solidariedades espaciais nos enclaves (estâncias), de efeito desagregador sobre a unidade dos territórios nacionais. A vida social oscila entre vinculação e segregação entre uruguaios e brasileiros, mas a vida cotidiana é pragmática, induzindo à integração socioespacial

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

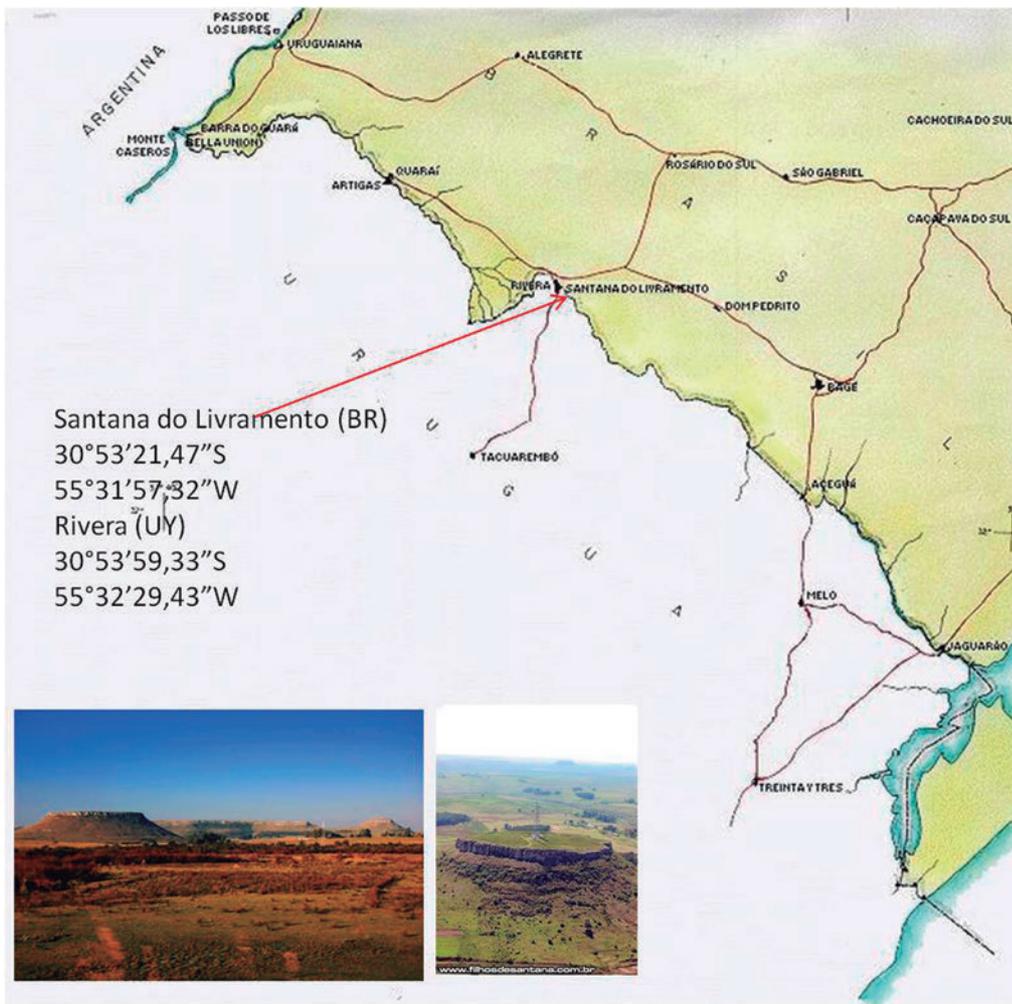
e à dependência e intercâmbio entre categorias estrangeiro-nacional que embasam as estratégias de sobrevivência econômica à escala local.

A difusão da malha ortogonal na rede urbana que se forma em ambos os lados da fronteira tende a integrar globalmente diferentes formas de solidariedade social, já construídas entre brasileiros e uruguaios ao longo do processo ambíguo de configuração regional. Retomando a conceituação de espaços transfronteiriços como de efetiva interação econômica, social e cultural, pode-se dizer que entre cidades gêmeas na fronteira Brasil – Uruguai emergem processos de integração bottom up resilientes que preponderam sobre diferenças culturais

e nacionais, mas preservam os mecanismos que asseguram a reprodução de cada sociedade nacional em fricção através da instituição representada pela linha de fronteira. A noção de “membrana assimétrica” (FOUCHER, 2009, p.19) se aplica já que distinções configuracionais relacionadas à dinâmica urbana, em tensão com as propriedades morfológicas da malha ortogonal impactam a “aquisição de capital espacial que tem na hospitalidade - direito à mobilidade através de territórios nacionais” (LEVY, 2008) - no âmbito urbano, seu grande trunfo (BRAGA; RIGATTI, 2009).

Estudos comparativos da reprodução do modelo de urbanização em grelha ortogonal uruguaia e brasileira (RHODEN, 1999) relacionam-se às noções sintáticas de genótipo - leis genéricas que informam a produção do espaço - e fenótipos - peculiaridades encontradas na concretização das leis nos fenômenos reais, informadas culturalmente (HILLIER; HANSON, 1984).

120

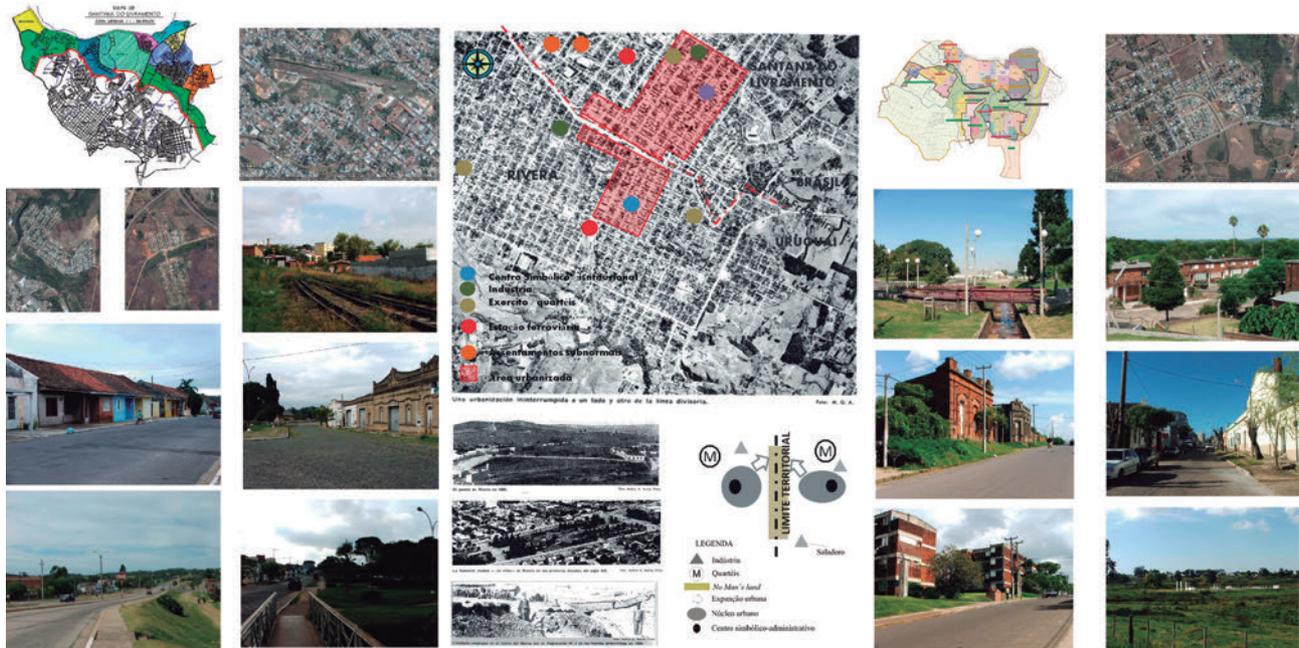


Limites
territoriais
Brasil/Uruguai

Distinções fenotípicas entre núcleos urbanos uruguaios fronteiriços relacionam-se a ações top down - do Estado (Rivera/UY) -; e bottom up, agência privada que, respeitando os princípios geométricos das ordenações filipinas, modificam os padrões de expansão da grelha no território e padrões espaciais pela introdução de descontinuidades sistêmicas (Chuy /UY). Diferenças entre fenótipos brasileiros e uruguaios remetem à variabilidade de quarteirões e hierarquia viária que imputam diferenciação locacional aos núcleos urbanos brasileiros (idem).

“As formas que tomam as cidades na sua evolução de longa duração não derivam exclusivamente dos valores e condições materiais que caracterizam os sucessivos agentes que as transformam. A história urbana mostra também como padrões espaciais antecedentes informam, com maior ou menor determinação, as transformações e expansões que lhes sucedem, apesar das transformações nos respectivos contextos. O que quer dizer que as cidades não só mantêm em fases sucessivas da sua evolução traços de estruturas sintáticas anteriores, muito básicas e de longa permanência, sobretudo de natureza funcional e simbólica, como estas estruturas condicionam, pela continuidade ou negação, os traçados posteriores, mesmo que interpretem modelos de urbanização dissonantes”. (PORTAS, 2000, p.163)

Diagrama da conurbação início séc. XX. Arenal (zona neutra) com as cidades espelhadas e conectadas; Parque Internacional (1943); Trincheira sobre a linha de fronteira (Cerro do Marco, 1904).



RIVERA (UY) / SANTANA DO LIVRAMENTO (BR): MALHA ORTOGONAL X ENCLAVE

O espaço urbano dessas cidades-gêmeas é produzido a partir de projetos (top down) que tem na malha ortogonal sua morfologia dominante. Se a urbanização é um processo de estruturação do território pode-se discutir contrastes entre Brasil e Uruguai que desencadeiam processos de dominação à escala local e informam mudanças nos padrões espaciais. O contexto a partir do qual as cidades de Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY) se conurbam, latente no seu espelhamento, emerge de estratégias de integração econômica (bottom up) da pequena burguesia uruguia, mas a vida social é marcada por diferenças estruturais entre as sociedades nacionais que conferem caráter próprio às práticas cotidianas. A sociedade brasileira em 1875 ainda é escravagista e a uruguia, liberal (mercantil e imigrante).

Em fronteiras abertas economicamente, desenvolvimento não é determinado por diferenças político-administrativas entre Estados, mas pela interação entre comparação, competitividade e vantagens locais, donde emergem bottom up espaços ímpares, transfronteiriços, potencializando integração em outras dimensões (RATTI; REICHMAN, 1993)

e sintetizando a dinâmica de integração espacial entre Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY) desde o século XIX.

A principal função econômica dos núcleos urbanos - o comércio - e a continuidade espacial da qual depende, são os códigos a partir dos quais os núcleos se expandem e se adensam. Integração econômica é codependente de integração espacial, reiterada pela atração centrípeta entre os núcleos urbanos, cujas malhas ortogonais tendem à fusão. O processo de conurbação internacional emerge já no início do século XX, quase simultâneo à consolidação dos limites territoriais e motiva a primeira ação de cooperação política entre os Estados. Denotam a transição da função da fronteira geopolítica, de defesa e controle a filtro e tradução. Práticas convergentes do comércio informam a organização das relações sociais e apropriação social do espaço, efetivando integração multiescalares, sem implicar em renúncia à identidade nacional ou hibridização cultural e donde emergem os primeiros espaços transfronteiriços (Figura 3). Projetado para conter o processo de conurbação, o Parque/promenade, se transforma em centro da vida social, integra centralidades contíguas dando continuidade espacial ao comércio que informa a expansão urbana até início do séc. XX, quando da transição para a industrialização protomoderna.

“O crescimento espontâneo das cidades de Santana do Livramento e Rivera fizera com que, ao longo do tempo, construções de parte a parte ultrapassassem os limites de cada país. Deste modo, por convenção assinada em janeiro de 1920 entre Brasil e Uruguai, resolveu-se alterar a linha de limite internacional entre as cidades de modo que refletisse exatamente a ocupação dos dois países para lá e para cá da cumeada deste trecho urbano. A conferência da Comissão Mista de 1923 cria um “Parque Internacional” em área desocupada entre as duas cidades geminadas e, assim, entre os dois países. Foi ele finalmente inaugurado em 1943.”
(GARCIA, 2010, p. 313).

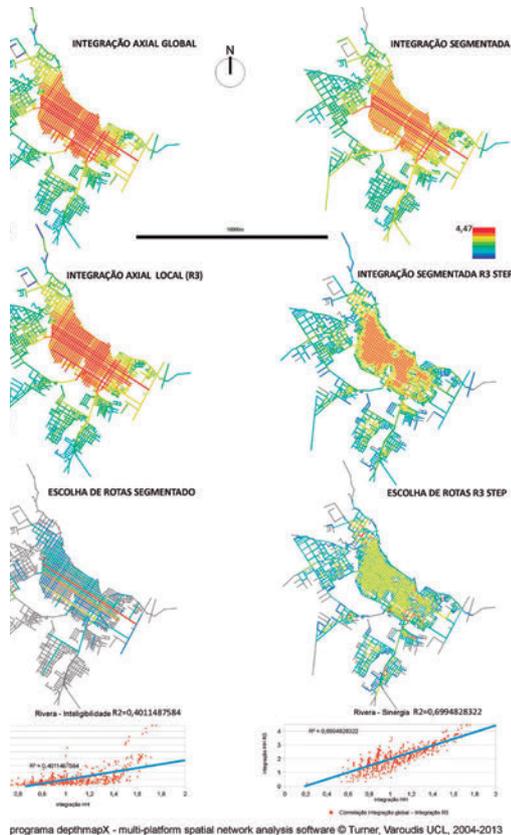
RESILIÊNCIA DA MALHA ORTOGONAL E DIFERENÇAS NACIONAIS

Na vida cotidiana, o processo de conurbação estabelece contato direto entre estruturas sociais, cada qual com sua segmentação em classes e expectativas quanto às relações com a alteridade. As categorias brasileiro/uruguaio são sublimadas através da integração espacial que potencializa copresença e movimento diversificados sobre a linha da fronteira, destacando as propriedades morfológicas da malha ortogonal no controle equânime do espaço por moradores e estranhos.

O espaço urbano conurbado é campo de forças só concebível como sistema auto-organizado, porque suas estruturas são instáveis e sujeitas à polarização desigual entre parâmetros de ordem - nacionalismo e urbanização - de um e outro lado da fronteira -. A estrutura socioeconômica bifurca-se no tempo e modifica a configuração espacial das partes e do todo, o modelo de malha xadrez reproduzido de forma dissimilável nas expansões urbanas. Transformações ocorrem em três dimensões: socioespacial, o espaço produzido segundo expectativas de diferentes agentes da expansão urbana, relacionado à mudanças na segmentação social e na produção de desigualdades entre classes que modificam padrões de interações endógenas e exógenas; política, entendida como exercício de poder / dominação de uma classe social sobre outras ou comunidade nacional sobre outra, envolve o controle sobre a aquisição de capital social localmente e de capital político e econômico à escala nacional e internacional nas quais categorias morador/estranho são negociadas; econômica, dependente do movimento através da malha urbana, de continuidade e integração espacial requerida pelo comércio local; e da continuidade e economia de fluxos entre polos produtores e mercados consumidores requerida na importação/exportação.

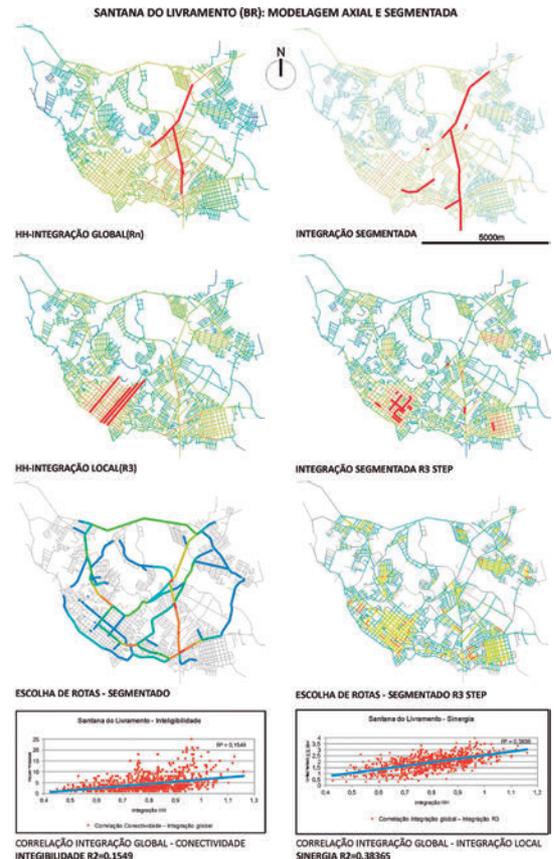
A produção do espaço urbano incorpora padrões espaciais que respondem a mudanças socioeconômicas, coerentes com os códigos culturais de uma sociedade que naturaliza a segregação espacial e econômica com

estrutura verticalizada - a brasileira -; e outra que tem na integração das diferenças e na horizontalidade das relações entre segmentos sociais sua base estrutural - a uruguaia-. Destas diferenças emergem formas de solidariedade social sobre as quais paira o sentido de controle desigual sobre o espaço. As interações multidimensionais e multiescalares opõem dois padrões espaciais: a malha ortogonal ao enclave, este último relacionado às peculiaridades da territorialização de atividades militares e da protoindústria de beneficiamento de carnes, concebidos como sistema social e econômico integral. Quartéis, bases e vilas militares são enclaves fechados, numerosos em cidades fronteiriças, requeridos pela territorialização de um poder do Estado com segmentação específica, sem correspondência com a sociedade ampliada; produzem barreiras físicas às expansões urbanas, implicados na bifurcação de padrões espaciais. Frigoríficos transnacionais se tornam a base produtiva de Santana



do Livramento até o final da 2a Guerra Mundial, enclaves econômicos com sistemas normativos e espaciais verticalmente hierarquizados que reproduzem segregação funcional, étnica e por gênero. Porte e localização de desses enclaves, abertos e fechados, funcionam como vetores de urbanização fragmentária nas periferias, contribuindo para a emergência de descontinuidades sistêmicas.

A estrutura espacial do modelo da industrialização impacta a vida social da conurbação: produz segregação social e espacial fundada sobre o capital econômico, desvincula comércio de importação/exportação transnacional do comércio local, reproduz e reforça exclusão social e consolida a pobreza periurbanizada de origem rural, reforçando desigualdades através da marginalização ancorada em ciclos de desocupação da força de trabalho.



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

A produção do espaço de ambas as cidades vai ser marcada por desigualdades urbano /rural em correspondência às categorias morador/estranho na produção de periferias segregadas espacialmente dos centros da vida urbana. O desenvolvimento econômico de Santana do Livramento promove a autosegregação das elites nos anos 1970, contemporâneo ao êxodo rural uruguaio, relacionado à estagnação e falta de renovação do sistema produtivo do país. Em Rivera a segregação residencial da população rural é potencializada pela ação do governo central na produção de moradia social, da qual emergem enclaves socioeconômicos homogêneos na periferia da malha ortogonal. A segmentação da estrutura social corresponde à segregação entre urbanitas e camponeses inscrevendo fronteiras sociais à margem da malha ortogonal, demonstrando que segregação socioespacial e econômica é informada pelo parâmetro de ordem da urbanização.

Santana do Livramento, cidade brasileira, com certeza!

124 As diferenças morfológicas entre o centro consolidado, em malha xadrez e a morfologia dos enclaves que recupera a geometria da retícula de forma fragmentária e descontínua demonstram que o baixo desempenho quanto à integração espacial está relacionado às expansões urbanas que investem na segregação espacial e residencial, na dispersão e descontinuidade da lógica oportunística dos agentes produtores do espaço (top down e bottom up) resultando numa urbanização do tipo arquipélago. A adoção da malha ortogonal como padrão espacial de núcleos isolados de urbanização impacta a articulação entre partes do sistema, característica da adição de partes (Figura 4) da qual emerge uma “colcha de retalhos” (MEDEIROS; HOLANDA, 2007).

Da captura de acessibilidade sobre poucas linhas emerge uma configuração profunda que reafirma a dicotomia entre os padrões espaciais do núcleo original em malha ortogonal que provê a continuidade que subsidia a atividade terciária e centralidade funcional; e as expansões urbanas que operam à escala da integração regional, onde poucas linhas muito integradas controlam o acesso a pequenos núcleos urbanizados, de baixa densidade habitacional.

A mudança de padrões espaciais na expansão urbana impõe nova lógica às práticas cotidianas: da ordem e unicidade da malha ortogonal emergem compacidade e integração distributiva que produz hierarquias sutis e inclusivas; nas expansões de ordem mínima onde a malha ortogonal é aplicada ao modelo do enclave emergem espaços habitacionais profundos em relação ao sistema global, segregados do centro funcional e simbólico, rasos à escala em que as solidariedades espaciais são construídas. Inverte a lógica de controle espacial morador - estranho.

O sistema rodoviário forma um anel de maior integração na periferia do Centro que envolve as partes mais segregadas do sistema (N-NO) ao qual se conectam descontinuamente ilhas, demonstrando a coerência entre configuração espacial com a dinâmica de transformação da periferia rural em urbana e as desigualdades rural/ urbano que imputa à mão de obra migrante o rótulo de estranhos cuja marginalização é reforçada pela segregação espacial. A suburbanização das classes altas (L-SE) provê continuidade do centro funcional ao longo de eixos mais integrados global e localmente na periferia do centro histórico, área mais densa e verticalizada. Loteamentos descontínuos, segregados entre si seguem a lógica da especulação imobiliária que força a expansão do perímetro urbano com zonas habitacionais de baixa densidade conformando uma península, uma expansão contínua, ainda que dispersa, cuja estrutura se ramifica de trechos de rodovias que demarcam radialmente fronteiras socioeconômicas.

A configuração espacial é coerente com as tendências de expansão urbana no Brasil: suburbanização indistinta de classes altas e baixas em bairros predominantemente residenciais e homogêneos socioeconomicamente que restringe interações cotidianas a membros de uma mesma categoria social, onde prevalece a solidariedade espacial (RIGATTI, 2004). A força exógena da malha xadrez estabeleceu os parâmetros para que a conurbação ocorresse, e permitiu aos santanenses se sentarem em cafés de Rivera, admirando a paisagem estrangeira, de costas para o arquipélago de pobreza no seu entorno.

Rivera, cidade latino-americana, por supuesto que sí!

Configuração espacial não hierárquica, boa distributividade e robustez da integração espacial informam a pulverização teórica das centralidades a partir da acessibilidade equânime. A compacidade da malha ortogonal, com baixa diferenciação entre partes domina o sistema espacial, sobretudo através do prolongamento de linhas paralelas à fronteira (L-0), preservando o princípio de ordem mínima nas expansões com desempenho próximo ao da malha xadrez perfeita (HILLIER, 1996).

Rivera é uma cidade feita para o comércio, para o controle espacial equânime entre moradores e estranhos, induzindo a prevalência de solidariedades transpaciais. A coerência entre integração endógena e exógena do sistema indica que centralidades globais e locais tendem a se superpor, validando a forma como o centro de Rivera é apropriado indistintamente por uruguaios e brasileiros e diferentes segmentos socioeconômicos. A urbanidade é o parâmetro de ordem que dirige a vida urbana, na qual a integração distribuída equanimemente por toda a extensão da malha ortogonal embasa a reprodução dos códigos sociais nos quais as relações tendem à horizontalidade e ao controle top down sobre a produção do espaço. Isto indica a resiliência da integração da diversidade, fundamento da identidade nacional permeia o sistema socioeconômico uruaio. Na vida cotidiana a integração entre morador e estranho prepondera sobre outras, ainda que persistam diferenças entre classes e desigualdade urbano-rural. Há fronteiras sociais, sendo que porosas. O modelo do colonizador espanhol se perpetua no estado nacional laico.

Nos cruzamentos entre as linhas mais longas (N-S / L-0) emergem centralidades funcionais robustas (Figura 6) relacionadas aos potenciais de movimento natural (Hillier et al. 1993). Em oposição a Santana do Livramento, estas não se deslocam em função do movimento econômico (veicular), mas se expandem axialmente a partir do centro simbólico, envolvendo-o e reforçando o seu desempenho como referência da vida pública e cotidiana, reafirmando o paradigma da urbanidade. O potencial de continuidade através da linha de fronteira funciona como gerador de centralidade e define o sistema vaso comunicante entre quadrantes da malha ortogonal através do centro sintático (núcleo integrador), de

maior acessibilidade no sistema. Diferencia hierarquias locais como função de integração global e informalização, intensidade de uso do solo e especialização funcional. Os efeitos da convergência entre centro sintático, simbólico e funcional sobre a vida cotidiana são positivos, diversificando a copresença.

A expansão do centro funcional é contida através do acréscimo de distância métrica e decréscimo de integração axial global, que reforça os efeitos característicos deste padrão espacial, e pela sequência de barreiras de intensidade variável que rompem a continuidade da malha ortogonal: relevo (NE), alteração de padrões espaciais (L), equipamentos de grande porte (SO-0) e zona industrial (NO) informando a segmentação socioeconômica na apropriação social do espaço.

Da grelha ortogonal saem ramificações (S) que marcam a descontinuidade da urbanização, produzindo uma macroestrutura do tipo árvore na qual se destaca a anelaridade periférica, envolvendo a área urbana consolidada e a conexão entre enclaves periurbanos e centro simbólico, ao longo dos quais se desenvolvem centralidades funcionais lineares coerentes com a ocupação dos enclaves habitacionais com características urbanas, especulares e em correspondência às de Santana do Livramento.

Segundo Milton Santos (2002) o espaço é condição de reprodução das relações sociais e a continuidade espacial ainda é fator importante para o cotidiano das pessoas mais pobres que dela dependem nas suas estratégias de sobrevivência. Na análise da integração espacial entre as partes da malha ortogonal de Rivera entendidas como função da interação entre distance decay e preservação das propriedades morfológicas do sistema, nota-se esforço para incorporação da população migrante rural à vida urbana revertendo efeitos negativos da fragmentação periférica.

No uso residencial os códigos culturais são mais legíveis no uso habitacional relacionado à produção do espaço (HILLIER, 1999). Vazios nas margens da malha ortogonal são ocupados a partir de ações top down com moradia social, numa lógica espacial integradora que minora a dimensão espacial de segregação social.

A estruturação da vida espacial e social se relaciona à distribuição de integração global na malha ortogonal. Por estas razões o centro funcional que emerge na zona de contato através da fronteira é entendido como um só: raso, aberto, onde prevalece o parâmetro de urbanidade no qual categorias nacional/estrangeiro se tornam ambíguas devido à força exógena da malha xadrez convergindo para a linha de fronteira e dando emergência a um espaço transfronteiriço, com correspondência entre centralidade sintática, populacional e funcional. Define o lócus da vida social e espacial que potencializa o movimento econômico e natural através de limites territoriais relacionado às práticas cotidianas que não distinguem categorias sociais: todos são à vez, moradores e estranhos ao cruzarem a linha de fronteira.

Indicadores de compacidade sintática (Quadro 01) – integração global média, profundidade média e sinergia tem melhor desempenho para o sistema conurbado cujo processo pode ser considerado forte dado que as medidas sintáticas tendem a ser mais robustas para o todo que as partes (RIGATTI, 2009). O sistema global adquire maior coesão interna em termos de acessibilidade distributiva entre as partes, reforçando o desempenho da malha xadrez na fusão dos sistemas e a sinergia demonstra que o processo de conurbação minora os efeitos da fragmentação espacial e descontinuidades da malha urbana, reforçando a integração local a partir da maior anelaridade da estrutura de acessibilidade ao entorno.

O aumento de profundidade do sistema conurbado deve-se ao peso da dispersão periférica de ambos os sistemas, potencializado pela dinâmica de crescimento urbano descontínuo coerente com os níveis de segregação residencial da população rural urbanizada em que prepondera a solidariedade espacial. As médias de integração da conurbação estão próximas às obtidas para cidades europeias (0,87: Medeiros; Holanda, 2007); por isso nem espanhol, nem português, a conurbação adoraria falar francês!

No processo de conurbação, as propriedades morfológicas do sistema de Rivera são capturadas

pelo sistema de Santana do Livramento, que em todos os atributos mensurados, donde se conclui que a força do processo de conurbação está correlacionada ao desempenho configuracional da malha ortogonal de Rivera que minora os efeitos negativos da fragmentação e dispersão das expansões urbanas da parte brasileira do sistema: as propriedades morfológicas da malha ortogonal escravizam outros padrões morfológicos, contribuindo para a disseminação das suas propriedades positivas e atribuindo o domínio da vida espacial e social da conurbação ao sistema uruguaio. E isto se correlaciona às diferenças de integração – segregação, descontinuidade e fragmentação do tecido urbano de Santana do Livramento, de seus padrões espaciais que concentram integração sobre poucas linhas, a maioria periférica.

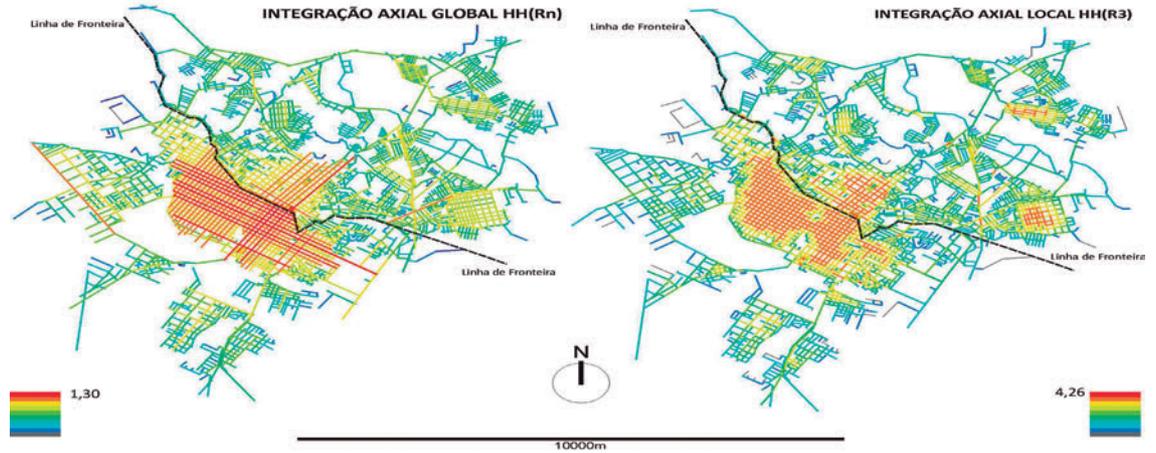
Como diz RIGATTI (2009) “em conurbações robustas, padrões espaciais e dinâmicas urbanas se explicam melhor se descritos como sistema único do que se descrevendo suas partes separadamente, provando que a lógica da estrutura espacial se encontra no cerne do processo de conurbação”. Só é possível entender a apropriação social do espaço através das desigualdades na captura de integração que emergem do processo de conurbação, sobretudo a centralidade incorporada ao imaginário dos santanenses como própria. Há coincidência entre medidas de integração mais altas e probabilidade de fluxos mais intensos no centro do sistema conurbado dando robustez à zona transfronteiriça central e à continuidade da centralidade funcional popular sobre a rota que se estende da periferia Norte de Santana do Livramento à periferia Sul de Rivera, através do centro sintático. É sobre esta lógica, espacial, que a copresença diversificada morador – estranho (brasileiro – uruguaio) se funda.

Se o consumo confere sentido ao comércio porque desloca a referencia do plano do concreto, de suprimento das necessidades básicas para o simbólico, com potencial de transformar relações sociais (PINTAUDI, 2008), a fronteira geopolítica não é ativada nas interações morador-estranho, e sim os eixos que

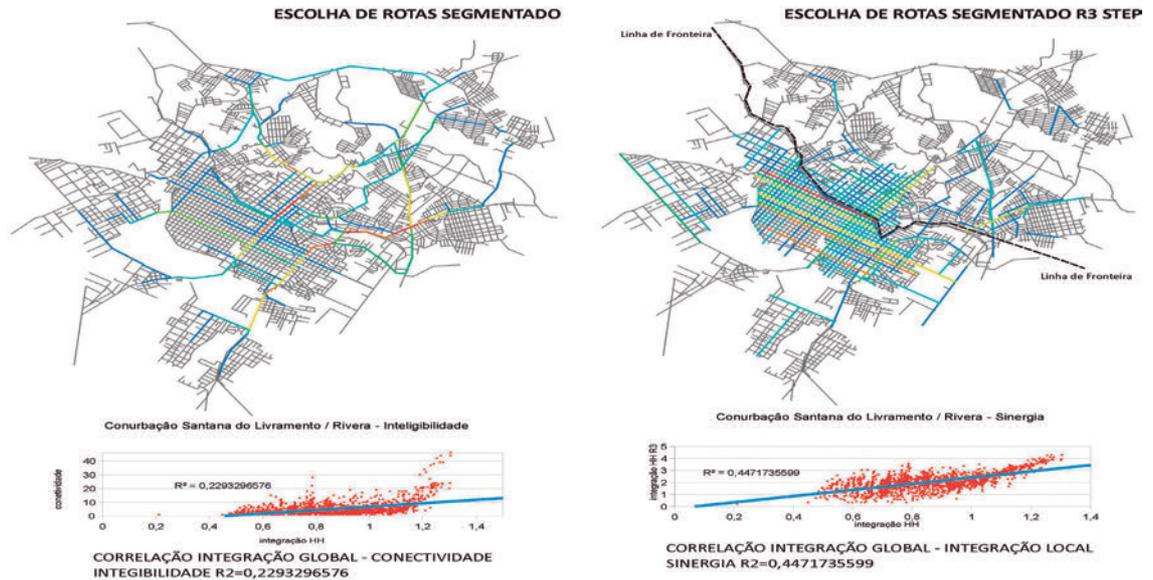
15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

interpenetram (N-S) com igual força ambas as malhas urbanas e delimitam fronteiras sociais, ao longo dos quais interações se dão entre iguais –brasilianos e uruguaios – segundo hábitos de consumo, coerente com as práticas cotidianas e com a prevalência da integração espacial sobre a economia urbana de nível inferior (comércio varejista e serviços). Neste caso, a integração espacial funda as estratégias cotidianas não só da população mais pobre, mas de todos os moradores, de ambas as partes da conurbação.

CONURBAÇÃO: SANTANA DO LIVRAMENTO (BR)- RIVERA (UY): MODELAGEM AXIAL e SEGMENTADA



128



QUADRO 1: INDICADORES DE COMPACIDADE SINTÁTICA E TENDÊNCIAS DA CONURBAÇÃO						
	Linhas axiais	R3 máx	Rn Média	Integribilidade	Sinergia	Profundidade Média
Conurbação	1932	4,2665	0,8479	0,2293	0,4471	11,26
Santana do Livramento	1165	3,99	0,7887 Ganha 7,5%	0,15 Ganha 52%	0,38 Ganha 17%	7,59
Rivera	748	4,47	1,0426 Perde 18%	0,4011 Perde 42%	0,69 Ganha 35%	4,97

Lembra-se que o centro de Rivera não é abandonado pelos moradores, de maior valorização imobiliária, demonstrando que a urbanidade é o parâmetro de ordem informando a reprodução da organização social. A força da copresença diversificada e das solidariedades transpaciais muito devem à malha ortogonal e sua baixa hierarquia, que possibilita a apropriação indistintamente dos seus lugares de referência simbólica e de encontro na vida pública. E explica porque os santanenses tem nas primeiras quadras da av. Sarandí seu “centro excêntrico” que corresponde à sobreposição de centralidades no mesmo ponto da malha urbana da conurbação - em Rivera - já que o centro de Livramento foi esvaziado do seu conteúdo simbólico, tornando-se periférico. O processo de conurbação é a sintaxe subjacente à integração econômica e cooperação política, baseada na lógica social do espaço (HILLIER; HANSON, 1984).

Se “consumir é uma forma de cidadania” (PINTAUDI, 2008) pode-se estar no limiar de uma transformação de códigos culturais. A partir de atributos que informam potencial de movimento natural correlato à integração espacial formou-se uma comunidade transfronteiriça. A probabilidade de fluxos, expressão máxima da mobilidade e volatilidade do capital, independe de integração e sim de mercado consumidor. O abandono do centro de Livramento por suas elites e a própria transformação do centro simbólico em comercial popular já informa da segregação que permeia mudanças nas expectativas quanto à interação não mediada dos brasileiros.

A simbiose com Rivera, que beneficia a cidade brasileira produz desigualdades locais do outro lado da fronteira, potencializando fragmentação e descontinuidade espacial nas periferias onde equipamentos como shoppings se antecipam à expansão urbana, centros de consumo para segmentos específicos do mercado determinam a organização do entorno, alterando padrões espaciais e produzindo novos significados. Formas comerciais reproduzem relações socioeconômicas que correspondem a processos de atualização na reprodução de capital (idem). A conurbação falará português em breve, se desenvolvimento equivaler a consumo. A resiliência da malha xadrez ainda será testada em relação às novas dinâmicas de expansão urbana, quando se anunciam tendências de bifurcação nos parâmetros de ordem que recuperam as idiosincrasias de ambas as sociedades nacionais quanto à integração ou segregação entre categorias sociais, tendendo a mudar a lógica espacial do sistema conurbado.

Hoje, a conurbação Santana do Livramento - Rivera fala “portunhol”, seu centro apropriado indistintamente por todas as categorias sociais: brasileiros/uruguayos, ricos/ pobres, que se beneficiam das propriedades morfológicas do padrão em malha ortogonal e vantagens oportunísticas propiciadas pelo transfronteirismo, relacionados à resiliência deste padrão espacial e por uma centralidade funcional contínua e pervasiva potencializada pelo do processo de conurbação. A linha de fronteira é atrator poderoso, avida econômica relacionada às possibilidades de cruzá-la, através de caminhos tortuosos na periferia,

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

ou à vista de todos, pelo centro das cidades. O processo de conurbação confere sentido às práticas cotidianas: dos que estão próximos da linha de fronteira e segregados por fronteiras sociais e dos que, dependentes da dinâmica transfronteiriça, estão muito além desta, sintetizando contradições comuns na vida dos latino-americanos.

NOTAS

¹ “Forma de organização legível no espaço. Conceito morfológico p/ conjunto de objetos cuja organização formal é constante no tempo e posições relativas dos objetos duradouras. Tipos de configuração são produzidos pelo funcionamento reiterado de relações que geram assimetrias nas estruturas de sistemas, segundo o potencial de produzir restrições nas interações sociais. Configuração é também forma de hierarquização de espaços intraurbanos em função de diferenças na qualidade de vida geradas por sistema sociopolítico ou econômico desigual, transformadas por alterações nas regras de produção e organização do espaço ou por bifurcações no sistema de interações entre categorias sociais” (PUMAIN, 2004). A Sintaxe Espacial entende as configurações como sistemas relacionais de acessibilidade e controle (topológicos) que realizam a reprodução da organização das relações sociais a partir de uma organização morfológica (espacial) específica.

² O adjetivo tem a função perversa de chamar a atenção para os aspectos de excentricidade, de algo que não é usual, mas também excêntrico, no sentido de efeito de borda- estar à margem ou sobre a margem-. Assimetria decorre de distinções socioculturais, segmentação de cada sociedade nacional e seu contato com o que é estrangeiro em tensão com expectativas de integração socioeconômica local.

³ Entendido como realização da ideologia de grupo ou classe social na produção, uso apropriação do espaço.

⁴ Investiga a difusão da malha ortogonal no subcontinente indiano a partir de Mohenjo-Daro, (Paquistão, 3.000 a.c).

REFERÊNCIAS

ARBARET-SCHULZ, Christiane. La question du continu et du discontinu à l'épreuve de la dimension technique des sociétés. In: FREDERIK, A; GENIN, A. Continu et discontinu dans l'espace géographique, Tours, Presses Universitaires François-Rabellais, 2008. URL: <http://books.openedition.org/pufr/2405>.

BARRIOS PINTO, Aníbal. Rivera: una historia diferente, Tomo II. Montevideo: Intendencia de Rivera, 1990.

BRAGA, Andrea da Costa. Morfologia, transformação e co-presença em centros urbanos: o caso do centro do Rio de Janeiro / RJ. Porto Alegre: PROPUR / UFRGS, dissertação de mestrado, Décio Rigatti (orientador), 2003. Rep. digital Lumen URL: <http://hdl.handle.net/10183/3305>.

BRAGA, Andrea da Costa; RIGATTI, Décio. International conurbations along Brazil / Uruguay border: How ambiguity drives spatial patterns and social exchange. In: Space Syntax Symposium Proceedings. Stockholm: KTH, 2009, p.22:1-22:13.

BRAGA, Andrea da Costa. A espacialização de trocas multiculturais em conurbações internacionais da fronteira Brasil-Uruguai. Porto Alegre: PROPUR / UFRGS, tese de doutorado, Décio Rigatti (orientador), 2013. Lumen, Repositório digital URL <http://hdl.handle.net/10183/85203>.

CAETANO, Gerardo. Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al siglo XXI. Uruguay: Fin de Siglo, 2006.

CAGGIANI, Ivo. Sant'Ana do Livramento: 150 anos de história. Santana do Livramento: Aspes, 1983.

CASTORIADES, Cornelius. As encruzilhadas do labirinto: figuras do pensável. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. (vol.2).

CLAVAL, Paul. As abordagens da geografia cultural. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da COSTA; CORRÊA, Roberto L. Explorações geográficas. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, pp 89- 117.

DI CAMPO, LORENZO, SALENGUE. Plano de Desenvolvimento Integrado para a área de fronteira. Porto Alegre: Metroplan, 1998.

ELISSALDE, Bernard. Historique du territoire. In: Hypergeo encyclopédie électronique: Regions et territoires; Concepts. Université de Besançon: Laboratoire THEMA, 2004. URL: <http://www.hypergeo.eu/spip.php?rubrique91>.

FIGUEIREDO, Lucas; AMORIM, Luiz. Decoding the urban grid: or why cities are neither trees nor perfect grids. In: 6th International Space Syntax Symposium Proceedings. Istanbul: ITU, Faculty of Architecture, 2007: 2v.

FOUCHER, Michel. Obsessão por Fronteiras. São Paulo: Radical Livros, 2009.

GARCIA, Fernando C. Fronteira Iluminada: história do povoamento, conquista e limites do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Sulina, 2010.

HAKEN, Hermann. Information and Self-Organization: a macroscopic approach to complex systems. Berlin: Springer, Springer Series in Sinergetics, v.1, 2006, pp1-52 URL: www.springer.com/book10.1007/3-540-33023-2

HILLIER, Bill; HANSON, Julienne. The Social Logic of Space. London: Cambridge University Press, 1984.

HILLIER, Bill; PENN, Allan; HANSON, Julienne; et al.. Natural Movement: or configuration and attraction in urban pedestrian movement. London: Pion, Environment and planning B, v. 20, 1993.

HILLIER, Bill. Centrality as a process: accounting for attraction inequalities in deformed grids. Brasília: Space Syntax Symposium 2 Proceedings, 1999, (2v.) vol. 2, 56.1-56.16.

HOLANDA, Frederico. O espaço de exceção, Brasília: Editora da Universidade, 2002.

INTENDENCIA DE RIVERA. Plan de Desarrollo y Ordenamiento Teritorial de la Microrregion de Rivera. Rivera: Intendencia de Rivera, 2004.

LEVY, Jacques. Os poderes do habitar: o indivíduo contemporâneo e a globalização. In OLIVEIRA, Márcia Piñon de; COELHO, Maria Célia Nunes; CORRÊA, Aureanice de Mello (Orgs.). O Brasil, a América Latina e o mundo: espacialidades contemporâneas (II). Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, Ampege, 2008.

LIMONAD, Ester. América Latina mais além da urbanização dependente? In OLIVEIRA, Márcia P.; COELHO, Maria Célia N.; CORRÊA, Aureanice M. (org.). O Brasil a América Latina e o mundo: espacialidades contemporâneas (II). Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, Ampege, 2008, pp73-93 MACHADO, Lia Osório. A Geopolítica do Governo Local: Proposta de abordagem aos novos territórios urbanos da Amazônia. In Anais do 3º Simpósio Nacional de Geografia Urbana, São Paulo, USP, 1993.

MASSEY, Doreen. A global sense of place. In: Barry Amiel; Norman Melburn Trust. Marxism Today, London, number 38, June, 1991, pp-24-29.

MEDEIROS, Valério S.; HOLANDA, Frederico R. B. Structure and size: Brazilian cities in an urban configurational world scenario. In: KUBAT, Ayse S. et al. 6th International Space Syntax Symposium Proceedings, Istanbul, ITU, Faculty of Architecture, 2007, 2v, v1, pp 029-01-12.

PORTAS, Nuno. Os tempos das formas nas cidades lusas do Brasil. In: MAGALHÃES, Joaquim R. (dir.). OCEANOS, A formação Territorial do Brasil, n. 40, out/dez 1999. Lisboa: Comissão Nacional p/ comemorações dos descobrimentos portugueses, pp162-172.

NEVES, Gervásio. A Rede Urbana e as Fronteiras: Notas Prévias. In: BARCELLOS, Naia Oliveira Tanya. (org). O Rio Grande do Sul Urbano. Porto Alegre: FEE (Fundação de Economia e Estatística), 1990.

PINTAUDI, Silvana Maria. O consumo do espaço de consumo. In OLIVEIRA, Márcia P.; COELHO, Maria Célia N.; CORRÊA, Aureanice M. (org.). O Brasil, a América Latina e o mundo: espacialidades contemporâneas (II). Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ/ Ampege, 2008, pp121-127.

PORTUGALI, Juval. Complexity theory as a link between space and place, Environment and Planning A 38(4),

London, Pion, 2006, pp 647-64.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTANA DO LIVRAMENTO. Plano diretor do Município de Santana do Livramento. Santana do Livramento: Departamento de Planejamento Urbano, 2007. Documento preliminar digital
PUMAIN, Denise. Configuration. In: ELISSALDE, Bernard (coord.) Hypergeo encyclopédie électronique: spatialité des sociétés; Concepts. Université de Besançon, Laboratoire THEMA, 2004.

RATTI, Remigio; REICHMAN, Shalom. Theory and Practice in Transborder Cooperation. Basel /Frankfurt am Main: Verlag Helbing & Lichtenhahn, 1993. pp. 241-268.

RIGATTI, Décio. Centralidades dinâmicas urbanas – crescimento e transformação na estrutura urbana de Porto Alegre. Porto Alegre: PROPUR, 2004. Relatório de pesquisa.

RIGATTI, Décio. Measuring Conurbation. Stockholm: Space Syntax Symposium Proceedings.93-13, 2009. http://www.sss7.org/Proceedings/05%20Spatial%20Morphology%20and%20Urban%20Growth/093_Rigatti.pdf

RIGATTI, D, BRAGA, A.; RECKZIEGEL, D. Categorias de comércio na fronteira sul do Brasil: Santana do Livramento / RS e Rivera / UY. In II Colóquio Internacional sobre comércio e cidade: uma relação de origem, LABCOM – FAUSP. São Paulo, 03/ 2008, Palestra (30p).

RHODEN, Luiz F. A fronteira sulina do Brasil na primeira metade do séc. XIX e seus traçados urbanos. Porto Alegre: EDIPUCRS, col. Historia n28, 1999.

SANTOS, Milton. Território: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 2002 (5ª ed.).

SCHAFFER, Neiva Otero. Urbanização na Fronteira. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1993.

SOUZA, Susana Bleil de. Brasil - Uruguai, uma articulação regional revisitada. In: Cadernos do CHDD. Rio de Janeiro Vol. 6, nesp 2007, pp. 57-78
STANISLAWSKI, DAN. Origem e difusão das cidades em tabuleiro de xadrez. In: Geographical Review, s. 1, 1946,

no. 36, pp105-120, New York: American Geographical Society.

SOUZA, Marcelo Lopes. A expulsão do paraíso. O “paradigma da complexidade” e o desenvolvimento sócio-espacial. In: CASTRO, Iná E.; GOMES, Paulo C. C.; CORRÊA, Roberto L. Explorações geográficas. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997. pp 43- 87.
THOM, René. Stabilité Structurelle et Morphogénèse, Essai d'une Théorie Générale des Modèles. New York: Benjamin, 1971.

TURNER, Alasdair. Depthmap 4 - a researchers handbook. London: UCL Bartlett, 2004.

STROHAECKER, Tania M. Quadro da urbanização recente no Rio Grande do Sul. In Anais do XXI Encontro Estadual de Geografia: Os novos contextos urbano-industriais e turísticos – Desafios à Sociedade. Caxias do Sul: EDUCS, junho de 2001, pp101-111.

ANDREA DA COSTA BRAGA

Arquiteta e Urbanista (UnB, 1986), Mestre (2003) e Doutora (2013) em Planejamento Urbano e Regional PROPUR / UFRGS, atualmente bolsista de Pós-Doutorado PNPd / Capes e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional / PROPUR - UFRGS, Porto Alegre / RS

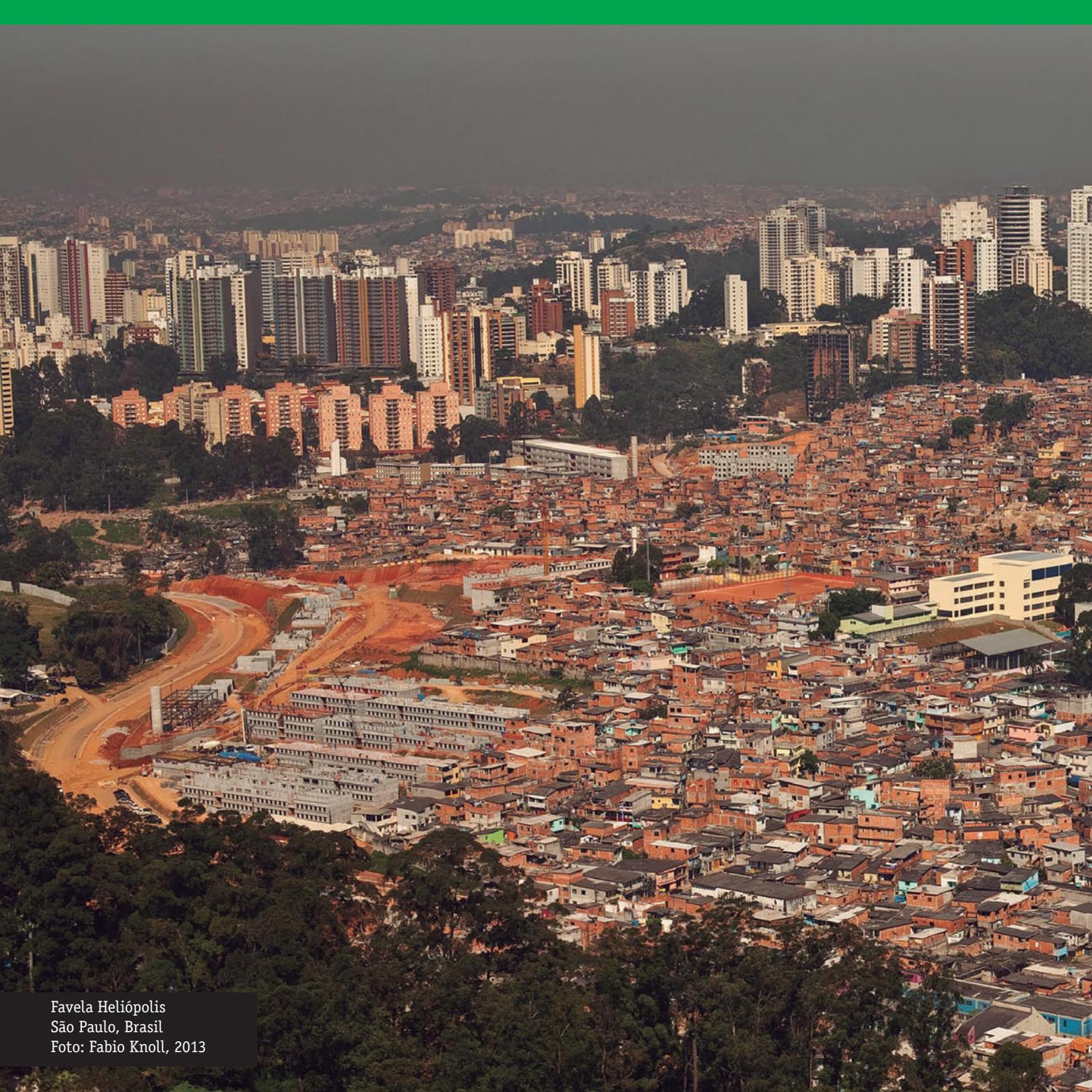
DÉCIO RIGATTI

Arquiteto (UFRGS, 1975), Mestre (1980) em Planejamento Urbano e Regional PROPUR/UFRGS, Doutor (1997) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, professor (1988-2013) da Faculdade de Arquitetura/UFRGS, atualmente Professor adjunto da UniRitter - International Laureate Universities, Porto Alegre/RS

[Próxima página | Foto do Parque Internacional Livramento/Rivera, no dia da inauguração, em 1943. Mundial \(Foto: Museo Sin Fronteras\).](#)



INTERNACIONAL



Favela Heliópolis
São Paulo, Brasil
Foto: Fabio Knoll, 2013

An aerial photograph of a city, likely São Paulo, Brazil. The foreground is dominated by a vast, dense favela with numerous small, multi-story brick buildings packed closely together. In the background, a modern urban skyline with tall, white and grey high-rise apartment buildings is visible against a clear sky. A dark horizontal bar is overlaid on the top portion of the image, containing the title and author's name in white text.

Políticas de Conectividade

MARTÍN DI PECO

Há quase dez anos, escrevi um breve artigo sobre projetos de habitação social geminados em Buenos Aires durante o virtual desaparecimento do estado argentino, em plena crise de 2001/2002. Esse vazio institucional resultou no surgimento de organizações civis com propostas inovadoras sobre gestão e construção, não somente de casas, mas também de espaços públicos. Enquanto o cenário econômico e político do país foi mudado dramaticamente desde então, muitas são as atuais precariedades de acesso à moradia.

Palavras-chave: Arquitetura, Habitação Social, Participação Social.

Almost ten years ago, I wrote a short article on twin social housing projects in Buenos Aires during the virtual disappearance of the Argentinian state right in the middle of 2001/2002 crisis. This institutional vacuum resulted in the emergence of civil organizations with innovative proposals on management and building, not only of houses, but of public spaces as well. While the economic and political environment of the country has changed dramatically since then, the current precariousness of access to housing is very high.

Keywords: Architecture, Social Housing, Social Participation.



“Quando imploramos por lei o que nós queremos? Resposta precoce: a capacidade de manter laços, a capacidade de ligação, a capacidade de configurar a experiência; queremos uma associação onde hajam possíveis espaços habitáveis” Ignacio Lewkowicz

Como se pode pensar a construção de projetos coletivos no espaço público depois da crise econômica na Argentina em 2001/2002? Na ausência de um quadro regulamentar e, em seu livro *“Pensar sin Estado”* Ignacio Lewkowicz tenta analisar a produção de situações específicas geradas a partir de vínculos temporários. Depois da crise, ao invés de espaço público, talvez deveríamos falar sobre as conexões ou desconexões entre diferentes agentes e recursos que definem velocidades públicas. Cada ator tem ferramentas para definir seus próprios espaços, e nessas construções o Estado não é o único agente que regula a habitabilidade de um lugar, muito menos aquele quem define as condições para que isso aconteça. A passagem é então, de um Estado que vai fazer reivindicações para um Estado que recebe as propostas, como um ator na fluidez das conectividades contemporâneas.



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Em 2003, o *Movimiento Territorial de Liberación* (MTL), em conexão com uma equipe multidisciplinar montada pelo Instituto de “*Estudios del Habitat Social*” (Idehas) comprou um prédio no Parque Patricios através de um crédito obtido pelo *Programa de Autogestión para la Vivienda de la Municipalidad de Buenos Aires*. Aproximadamente no mesmo tempo em que o MTL projetava a abertura de um trecho de José C. Paz, o *Instituto de Vivienda de la Ciudad* desenhava o layout de ruas na vila 3 de Soldati. E, quando o IVC chamava licitações para a construção do projeto de urbanização, os manifestantes formavam uma cooperativa para administrar os recursos estatais emprestados. Como uma empresa de construção, conduziram o passo do subsídio ao trabalho de mais de 240 de seus membros e uma vez que o trabalho está terminado, a cooperativa não só não foi dissolvida, mas agora compete no mercado imobiliário como mais uma empresa.

**QUEREMOS UMA
ASSOCIAÇÃO
ONDE HAJAM
POSSÍVEIS ESPAÇOS
HABITÁVEIS**





Nesta mudança de modelos, a construção de habitações coletivas parece deixar de lado o esquema da torre livre para dar lugar a uma disposição mais ligada à consolidação do local ao tentar recompor e construir a borda da quadra. A redução do número de andares valoriza a “escala de vizinhança” e reduz custos de manutenção. Nos monoblocos repetidos e multiplicados, faziam falta cores estridentes para poder distinguir-se um bloco do outro. Liberado da missão de identificação, a cor é usada menos semanticamente e em diferentes combinações. Mesmo assim se reincorporam e revalorizam outros problemas figurativos: os telhados de quatro águas e os tijolos colocados estrategicamente, recompõem simbolicamente a unidade do conjunto, subdividida em pequenos consórcios que descentralizam a administração, a gestão e o controle. Sem compartilhar instalações nem estruturas, cada uma dessas partes funciona independente do resto.

Concebidos em uma época em que as assembléias de bairro eram apresentadas como modelo de gestão e participação alternativa à lógica do Estado, nestes projetos o coletivo aparece gerido por pequenas instituições e o público é moldado por micropolíticas ocasionais.

Tradução: Tiago Balem

Este texto foi originalmente publicado na Revista Summa+ nº 87, 2007.

Fotos: Martín Di Peco

MARTÍN DI PECO

Arquiteto desde 2003 pela FADU – UBA onde foi docente de Morfologia. De 2009 a 2011 viveu em Coventry (Inglaterra) e Amsterdam (Holanda), fazendo sua pós-graduação. Há quatro anos coordena a revista Summa+ e passa a ser assistente pessoal para o Mestrado em História da Arquitetura e da cidade da Universidade Torcuato Di Tella.

VERSÃO ORIGINAL DO TEXTO EM ESPANHOL

Políticas de conectividad

“Cuando anhelamos la ley ¿Qué deseamos? Respuesta anticipada: la capacidad de hacer lazo, la capacidad vinculante, la posibilidad de configurar experiencia; deseamos una asociación con otros que haga posibles espacios habitables” Ignacio Lewkowicz

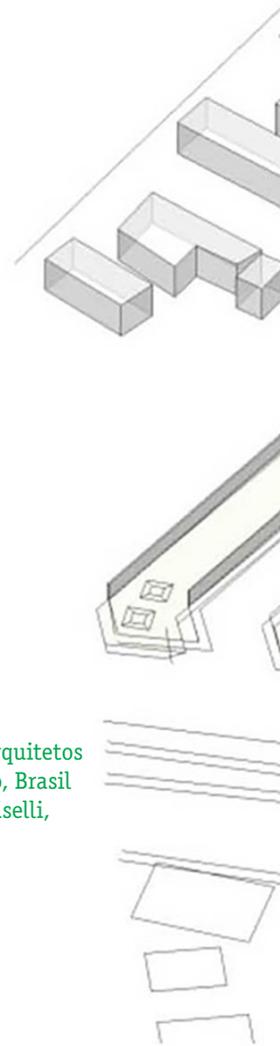
¿Cómo se puede pensar la construcción de proyectos colectivos en el espacio público después del 2001/2002? Ante la falta de un marco común y regulatorio, en su libro “Pensar sin Estado”, Ignacio Lewkowicz propone analizar la producción de situaciones específicas generadas a partir de vínculos temporarios. Después de la crisis, más que de espacio público, tal vez debería hablarse de conexiones o desconexiones entre distintos agentes y recursos que definen velocidades públicas. Cada actor cuenta con herramientas para definir sus propios espacios, y en esas construcciones el estado no es el único agente que regula la habitabilidad de un lugar, mucho menos el único que pone las condiciones para que eso suceda. El pasaje es entonces, de un estado al que se le hacen demandas a un estado que recibe propuestas, como un actor más en la fluidez de las conectividades contemporáneas.

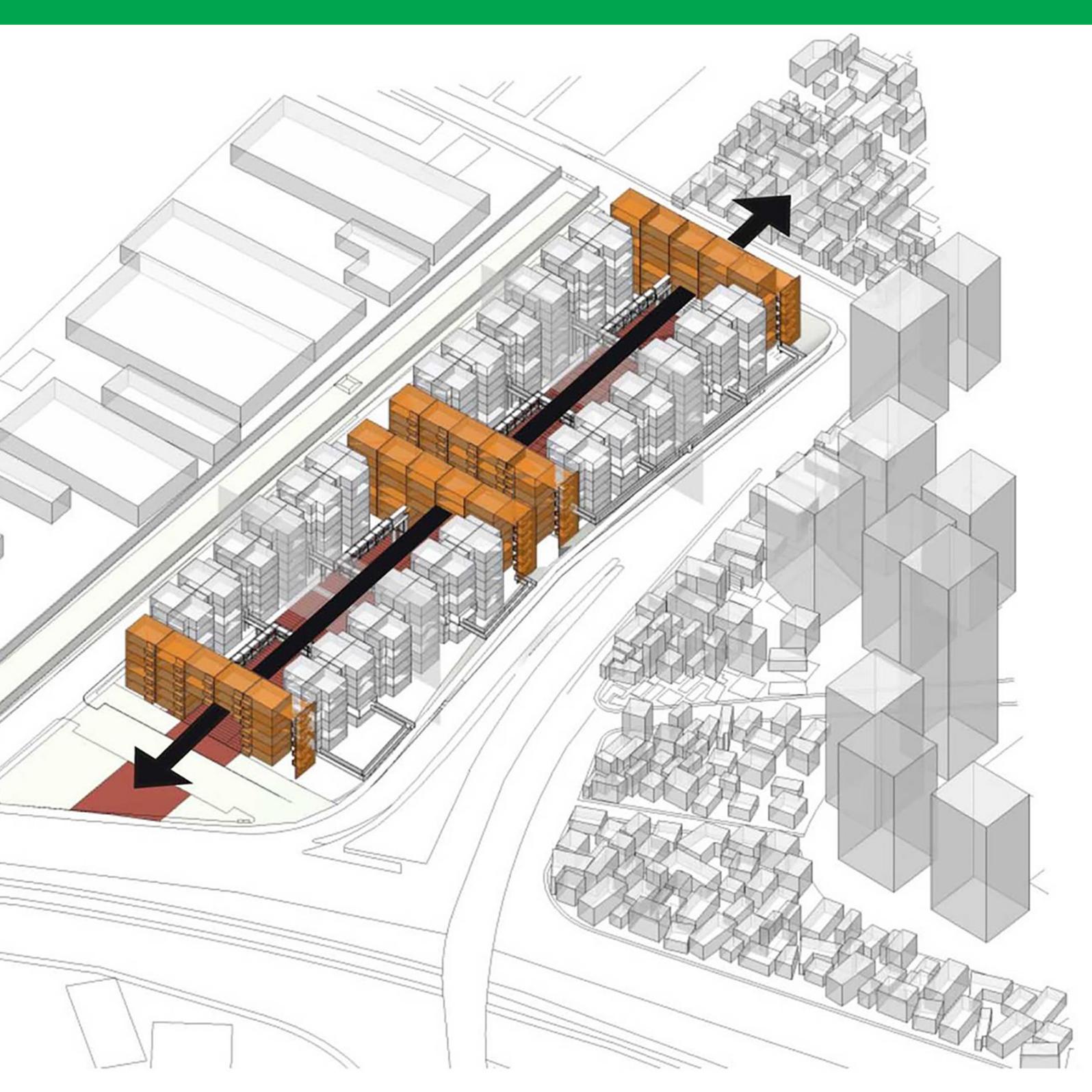
En el 2003 el Movimiento Territorial de Liberación (MTL), en conexión con un equipo multidisciplinario reunido por el Instituto de Estudios del Hábitat Social (Idehas) compró un predio en Parque Patricios a través de un crédito que obtuvieron del Programa de Autogestión para la Vivienda de la Municipalidad de Buenos Aires. Aproximadamente en el mismo momento en que el MTL proyectaba la apertura de un tramo de José C. Paz, el Instituto de Vivienda de la Ciudad diseñaba el trazado de calles en la villa 3 de Soldati. Y cuando el IVC llamaba a licitación pública para la construcción del proyecto de urbanización, los piqueteros formaban una cooperativa para administrar los recursos estatales recibidos en préstamo. Como empresa constructora, condujeron el paso del subsidio al trabajo de más de 240 de sus miembros y una vez terminada la obra, la cooperativa no solo no se disolvió, sino que ahora compete en el mercado inmobiliario como una empresa más.

En este corrimiento de modelos, la construcción de viviendas colectivas parece dejar de lado el esquema de la torre exenta para dar lugar a una disposición más ligada a la consolidación de lo local al intentar recomponer, construir el borde de la manzana. La reducción del número de pisos valoriza “la escala del barrio” y disminuye costos de mantenimiento. En los monoblocks repetidos y multiplicados, hacían falta colores estridentes para poder distinguir un bloque de otro. Liberado de la misión identificatoria, el color es usado menos semánticamente y en distintas combinaciones. Asimismo se reincorporan y revalorizan otros problemas figurativos: los techos a cuatro aguas y el ladrillo visto colocado estratégicamente recomponen simbólicamente la unidad del conjunto, subdividido en pequeños consorcios que descentralizan la administración, la gestión y el control. Sin compartir instalaciones ni estructura, cada una de estas sociedades funciona independiente del resto.

Gestados en un momento en que las asambleas barriales se presentaban como modelo de gestión y participación alternativo a la lógica del Estado, en estos proyectos lo colectivo aparece gobernado por pequeñas instituciones y lo público resulta moldeado por micropolíticas ocasionales.

SEHAB Heliópolis
Arquitetos: Biselli Katchborian Arquitetos
Localização: São Paulo - São Paulo, Brasil
Arquitetos Responsáveis: Mario Biselli,
Artur Katchborian
Área: 31330.0 m²
Ano do projeto: 2014

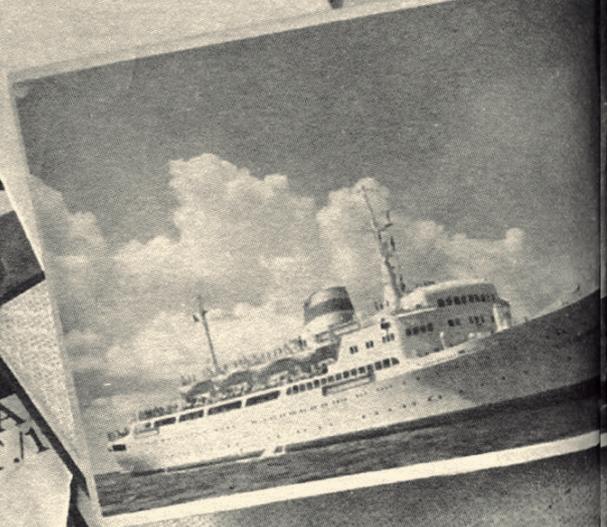




DO ACERVO de
Cibis Igenhite da Silva

PRIMER
PROFES

LA HA
SEPT. A



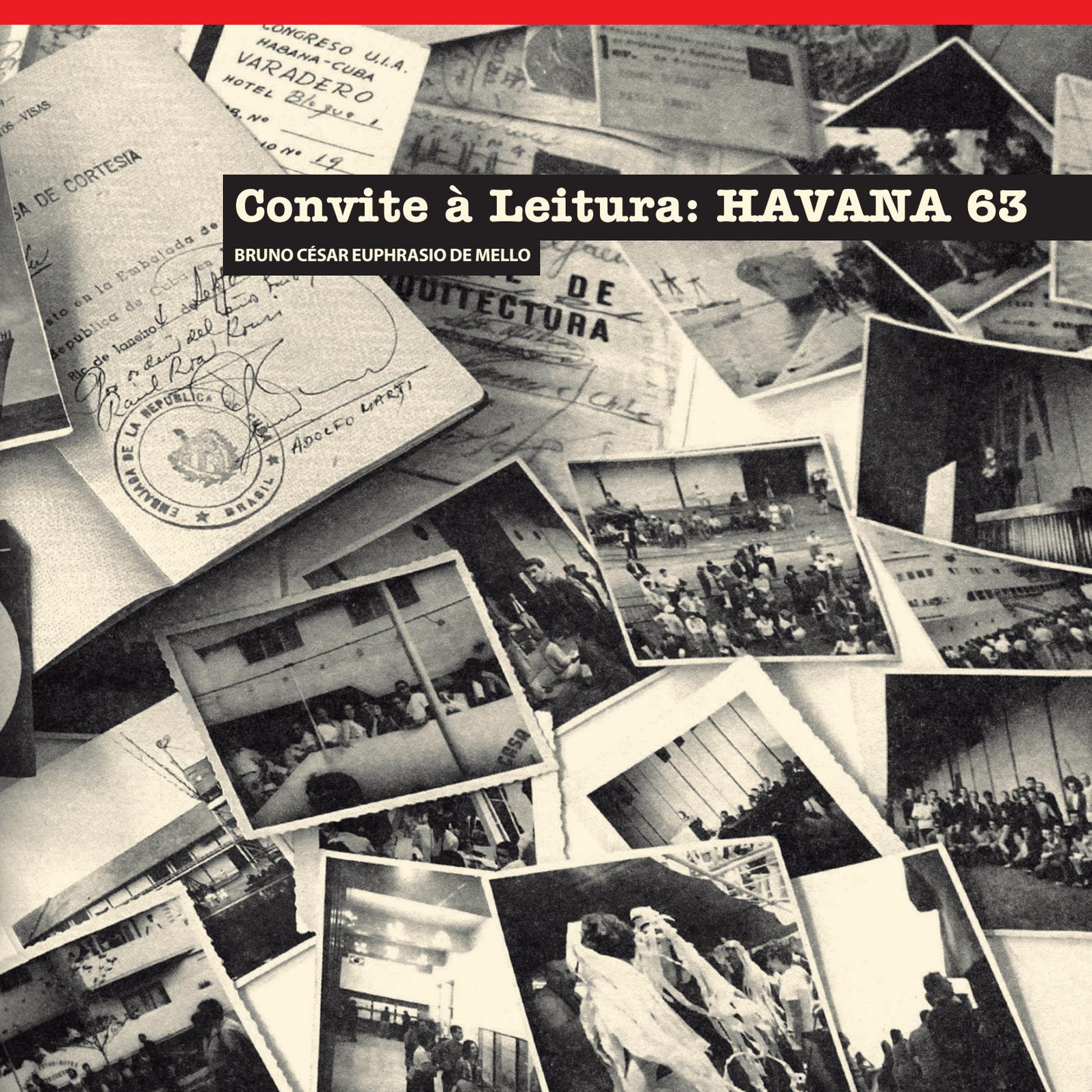
VII CONGRESO DE LA UNION INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS

INTERNACIONAL
Y ESTUDIAN
ARQU

ACION
DE

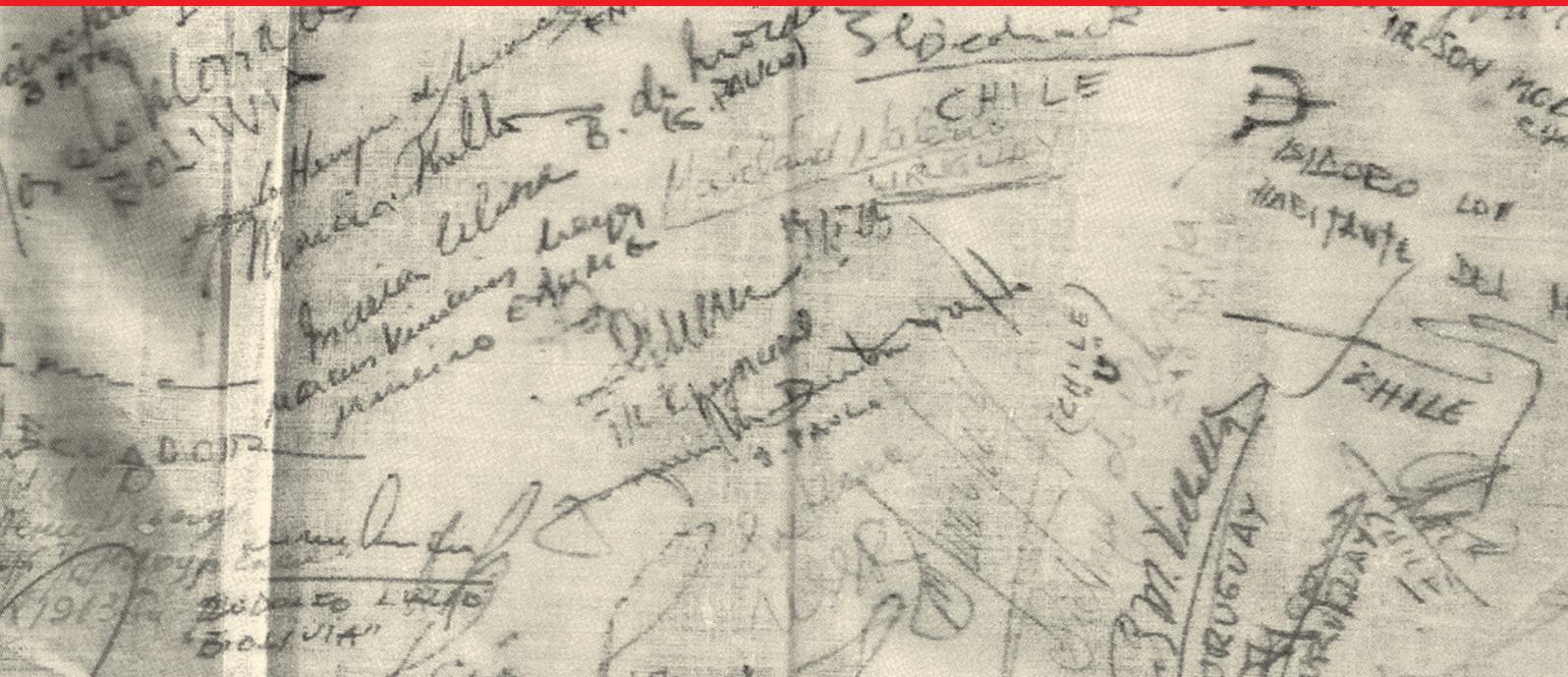
BRAS
 ENEAU
 Estudiantes de la
 VII Congreso de
 Setiembre 63
 HAVANA CU





Convite à Leitura: HAVANA 63

BRUNO CÉSAR EUPHRASIO DE MELLO



Este texto é um convite à leitura de Havana 63, livro do arquiteto e professor Cesar Dorfman. Publicado em 2013, conta a viagem de navio de um grupo de estudantes de arquitetura latino-americanos a um evento da área em Cuba em 1963, poucos anos após a Revolução liderada por Fidel Castro. A experiência teve profunda repercussão na vida de todos esses estudantes. Dorfman relata esse momento em que a esperança e idealismo moviam uma época.

Palavras-chave: Arquitetura, América Latina, Cuba

This text is an invitation to read Havana 63, book of the architect and teacher Cesar Dorfman. Published in 2013, tells about the ship trip of a group of Latin American students to a area event in Cuba in 1963, a few years after de Revolution led by Fidel Castro. The experience had a profound impact on the life of all these students. Dorfman reports this moment when hope and idealism moved an era.

Keywords: Architecture, Latin America, Cuba





Este texto é um convite à leitura do livro Havana 63, do arquiteto e professor gaúcho Cesar Dorfman. O livro publicado em 2013 conta a história da viagem de navio de um grupo de estudantes de arquitetura latino-americanos a um evento da área em Cuba. O contexto da história não poderia ser mais impressionante - ocorreu em meio à recente Revolução Cubana liderada por Fidel Castro e Che Guevara, ao bloqueio dos Estados Unidos da América à ilha e, no Brasil, ao conturbado governo de Jânio Quadros e João Goulart derrubado pelo Golpe Civil-Militar. A experiência teve consequências na vida de todos esses estudantes e o autor retrata esse momento em que a esperança e idealismo moviam uma época.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Este texto não é exatamente uma resenha crítica. É um convite à leitura. Acho que assim, sem ambição, faremos jus à obra em pauta e ao seu autor. A obra é Havana 63. O autor, Cesar Dorfman.

Arquiteto e Urbanista, Dorfman foi professor da Faculdade de Arquitetura da UFRGS até 2010, por onde se diplomou nos anos 1960. Sua saída da universidade não poderia ter mais bossa: um concerto de piano, não clássico, mas com o ritmo surgido nas areias da zona sul carioca. Profissional de excelência, conquistou inúmeros prêmios em concursos nacionais de arquitetura promovidos pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB). Recebeu espaço na VII Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. Foi agraciado com a distinção Arquiteto do Ano do Sindicato dos Arquitetos no Estado do Rio Grande do Sul (SAERGS) em 1998. Militante da arquitetura, transbordou sua atuação para além das pranchetas. Engajou-se no Partido Comunista Brasileiro, no IAB/RS, no SAERGS. Foi, finalmente, o primeiro conselheiro federal do Estado no Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, o CAU.

E dentre os feitos memoráveis desta trajetória, a viagem à Havana, em 1963, é das mais impactantes. É dessa jornada singular que trata o livro Havana 63, publicado pela Editora Movimento em 2013, com o apoio do SAERGS.

Na ilha caribenha, a revolução liderada por Fidel Castro havia chegado em 1959, derrubando a ditadura de Fulgencio Batista. Ernesto "Che" Guevara é um dos míticos personagens desta história. Um ano antes da viagem dos estudantes a Cuba, 1962, o presidente americano havia lhe declarado bloqueio naval, em represália a presença de mísseis russos. Tudo isso envolvia o lugar de mistério e fascínio.

No Brasil, por sua vez, o início da década de 1960 foi cheia de tensões. Jânio Quadros, em 1961, toma posse na presidência da república para renunciar pouco depois. Os ministros militares tentam impedir a condução de seu vice, João Goulart. Leonel Brizola, cunhado de Jango, organiza o movimento pela legalidade e impede o golpe. O ano da viagem a Cuba é

FORAM 13 DIAS NAVEGANDO E ENJOANDO, MAS TAMBÉM FESTEJANDO, TOMANDO BANHO DE SOL E CONFRATERNIZANDO NAQUELA PEQUENA BABEL FLUTUANTE.





a véspera do golpe definitivo que lançaria o país em 21 anos de regime ditatorial.

Nesta conjuntura, estudantes de arquitetura cubanos vêm à América do Sul para apresentar os eventos que ocorreriam em Havana no fim de setembro e início de outubro de 1963: primeiro, o Encontro Internacional de Professores e Estudantes de Arquitetura; depois, o VII Congresso da União Internacional de Arquitetos (UIA). Um deles desembarca em Porto Alegre e seduz os estudantes locais.

Logo os gaúchos embarcariam no porto de Santos-SP, junto com outros latino-americanos (uruguaios, argentinos, chilenos), no navio russo Nadezhda Krupskaya – batizado com o nome da revolucionária russa que, dentre outras peculiaridades, era esposa de Lenin. Foram 13 dias navegando e enjoando, mas também festejando, tomando banho de sol e confraternizando naquela pequena babel flutuante. Em Havana sentiram o calor da afetuosa recepção dos cubanos. Viram, a poucos metros de distância, os discursos de Che Guevara e Fidel Castro. Caminharam pelas ruas da *ciudad vieja*, conversaram com o povo. A experiência cubana representava o sonho de uma geração de idealistas (e por que não, ingênuos) que acreditavam ser possível reproduzir no Brasil a mesma ruptura radical realizada na ilha.

Contudo, no ano seguinte, 1964, a dicotomia esquerda-direita se acirra no Brasil. Em comício na Central do Brasil, Rio de Janeiro, Jango reúne 300 mil pessoas e propõe reformas de base. Em São Paulo, ocorre a Marcha da Família com Deus, pela Liberdade. E, finalmente, em 31 de março é deflagrado o golpe midiático-civil-militar que depõe o presidente da república.

Já de volta a Porto Alegre, Dorfman, um “subversivo”, é preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Outros que viajaram a Havana foram perseguidos, cassados, se exilaram. A maioria deles, de alguma forma, se envolveu na busca de uma sociedade igualitária. A experiência em Cuba teve consequências na vida de todos.

VII CONGRESO DE LA UNION INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS

E, 50 anos depois, o autor segue os rastros dos outrora jovens estudantes que foram à ilha. Conclui seu livro refazendo laços, realizando reencontros, propondo balanços de vida a esses arquitetos e urbanistas sul-americanos.

O texto, de 328 páginas, é ricamente ilustrado. Há fotos da viagem, folderes e notícias do evento. É um livro que deve ser lido por velhos e jovens praticantes da arquitetura, bem como por aspirantes à profissão. Mas é obra que interessa também a estudiosos e curiosos em geral.

148

Por fim, é preciso dizer. Histórias, só existem quando contadas. Mais ainda, quando escritas. Ocultas, desaparecem no esquecimento. É como se nunca tivessem existido. Dorfmann, ao redigir Havana 63, oferece esta incrível experiência à eternidade. Gerações futuras poderão conhecê-la graças ao seu esforço em compartilhá-la.

Com ela em mãos, os leitores poderão navegar pelo atlântico ouvindo línguas variadas, desembarcar numa ilha caribenha mítica, povoada de personagens barbudos e que enchiam parte do mundo de esperança, outra de medo. Terão saudade de pessoas que nunca conhecerão. Sentirão alegria ao reencontrá-los após tantos anos de distância.

Enfim, o livro Havana 63 é como seu autor: atento, sensível, generoso. Posso afirmar: lê-lo, vale a pena!





REFERÊNCIAS

DORFMAN, Cesar. Havana 63. Porto Alegre: Movimento, 2013.

BRUNO CÉSAR EUPHRASIO DE MELLO

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007), Mestrado em Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010). Atualmente é Professor da Universidade Feevale e Conselheiro Fiscal do Sindicato dos Arquitetos no Estado do Rio Grande do Sul - SAERGS.



O Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi: Conexão Latino-América

GUILHERME OSTERKAMP



A arquiteta Lina Bo Bardi, nascida e formada em Roma, considerava-se cidadã de todas as cidades do Brasil. Na Europa Latina, Lina reconheceu a objetividade e a racionalidade como alternativas para a sobrevivência em tempos de guerra. No Novo Mundo, previamente conhecido através de Brazil Builds, a arquiteta viu-se diante de uma realidade transformadora: um lugar “inimaginável, onde tudo era possível”. O Centro de Lazer Fábrica da Pompéia, obra que demandou uma década de dedicação de Lina, é símbolo do amadurecimento de sua obra e notavelmente um de seus principais projetos. O presente artigo apresenta o Sesc Pompéia propondo conexões entre o pensamento de sua autora italiana e a cultura e a realidade latino-americana e brasileira.

Palavras-chave: Arquitetura, América Latina, Lina Bo Bardi, Sesc Pompéia.

The architect Lina Bo Bardi, born and graduated at Rome, considered herself citizen of all Brazilian cities. In Latin Europe, Lina recognized the objectivity and rationality as alternatives to survive war times. In New World, previously known by Brazil Builds – an exposition catalog – the architect realized a new reality: a place “unbelievable, where everything was possible”. The Leisure Center “Fábrica da Pompéia”, where Lina dedicate ten years of labor, symbolizes the consolidation of her work and is remarkably one of her major works. This essay presents the “Sesc Pompéia” proposing connections among the thoughts of its Italian autor and the Latin-American culture and reality.

Keywords: Architecture, Latin America, Lina Bo Bardi, Sesc Pompéia.

LÁCIO, ORIGEM

A romana Achilina Bo, nascida em 5 de dezembro de 1914, cresceu e foi educada durante o governo fascista de Benito Mussolini. Filha de um pintor naíf, sempre esteve ligada às artes plásticas, tanto na infância, quanto na juventude acadêmica. Na Universidade de Roma foi aluna de professores consagrados, como Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, a quem atribuía a prevalência das disciplinas histórico-arquitetônicas na Faculdade de Arquitetura. Em relação ao estudo da história da Arquitetura, é curioso pensar que seu conhecimento em patrimônio histórico foi construído em uma época que seria posteriormente lembrada pela destruição de cidades seculares.

Arquiteta recém-formada e, desde sempre, interessada na erudição artística, mudou-se para o norte italiano. “A Itália toda era meio parada. Mas Milão não”¹. Na capital da Lombardia, para ganhar experiência, pediu emprego a Giò Ponti, de quem ouviu que teria que pagar para trabalhar em seu escritório. A resposta do famoso arquiteto não a desencorajou e Lina iniciou o *lavoro* que ia das oito da manhã à meia-noite, de domingo a domingo. De fato, a mudança de ares movimentou sua vida. Lina trabalhou em projetos de arquitetura, design, eventos, revistas e intervenções urbanas. No efervescente meio cultural de Milão, fez contatos e diversificou seu campo de atuação e interesse.



Com o início da guerra, Lina, que havia constituído escritório na cidade, viu-se diante de um difícil cenário: Não se podia mais pensar em construir, quando a preocupação era o bombardeio aéreo. A solução encontrada foi trabalhar em revistas como ilustradora, diagramadora, editora e repórter de arquitetura. Porém, com o agravamento da guerra, em 1943, a arquiteta perdeu seu escritório. Durante a ocupação alemã, quando a maioria optava pelo desencanto, militou pela Resistência, no clandestino Partido Comunista.

Assim, foi na Europa Latina que Lina reconheceu a objetividade e a racionalidade como alternativas para a sobrevivência em tempos de guerra. Tempos difíceis, que influenciaram sua personalidade e sua obra.

A guerra foi a marca que carregou durante toda a sua vida e de onde tirou, continuamente, forças para derrubar barreiras e reconhecer que a vida está sempre por um fio – portanto, só deve pensar e fazer aquilo que é imprescindível e vital. (FERRAZ, 2011, p 48)

Findada a Segunda Grande Guerra casou-se com o crítico de arte Pietro Bardi e, em 1946, viajou ao Brasil a passeio. A esta época, Pietro já conhecia a América do Sul, assim como o apurado interesse de sua esposa na Arquitetura Moderna Latino-Americana. A “documentação de antecedência”, *Brazil Builds*, segundo Lina, foi uma publicação que abriu seus horizontes para novas soluções possíveis no âmbito da Arquitetura



Moderna. Portanto, seu primeiro olhar de estrangeira em relação ao Brasil foi pelas lentes do referido livro-catálogo de Philip Goodwin, de 1943. Entretanto, foi a bordo do navio Almirante Jaceguay que Lina Bo Bardi teve sua primeira, e reveladora, impressão.

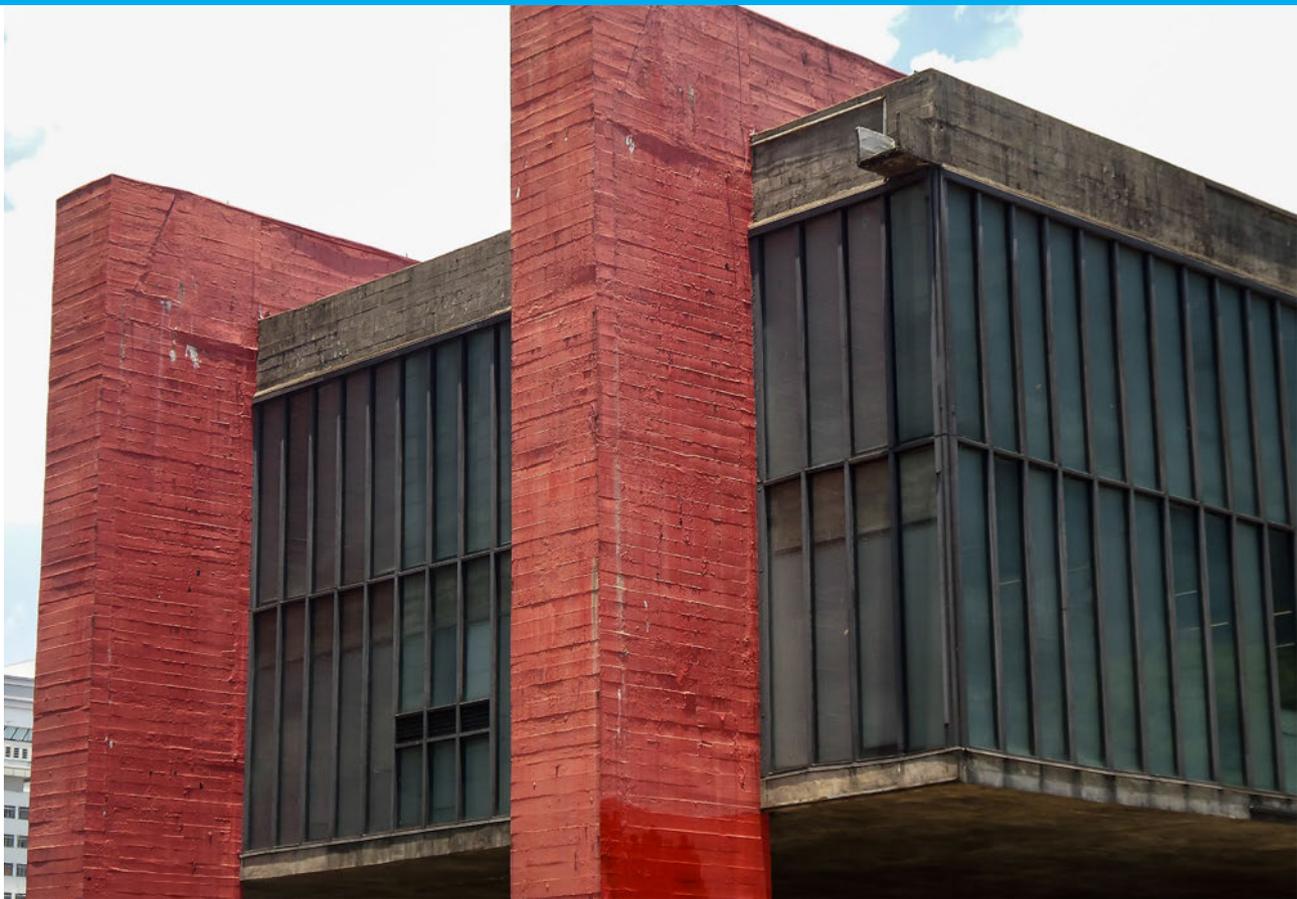
Chegada ao Rio de Janeiro, de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda guerra Mundial. (BARDI, Lina Bo. In FERRAZ et al., 1996, p.12)

AMÉRICA, DESTINO

Quando aportou ao Novo Mundo, a arquiteta romana viu-se diante de uma realidade transformadora: Viajou desde as enormes dificuldades do pós-guerra europeu até as infinitas possibilidades de inovação e renovação na América Latina. O Brasil representou o novo para Lina. O espírito de liberdade e a possibilidade de criação sem grandes limitações redundaram em uma obra caracterizada pelo constante recomeçar sobre novas bases.

O Ministério da Educação e Saúde e as fortificações militares espalhadas pelo litoral foram o primeiro contato real de Lina Bo Bardi com a arquitetura do novo continente, contemplada a bordo de um navio. No Rio de Janeiro, chamou a atenção o contraste entre as favelas e as construções sofisticadas. Suas primeiras impressões registraram as severas disparidades da sociedade latino-americana e brasileira – terras deslumbrantes – que não possuíam classe média, “mas somente duas grandes aristocracias: a das terras, do café, da cana e... o povo.” Tais impressões influenciariam fortemente sua obra.

Ainda em solo carioca, conheceu Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, Burle Marx e os irmãos Roberto. Residindo em São Paulo, o casal Bardi demonstrou um crescente interesse pela cultura popular brasileira e relacionou-se com diversas pessoas influentes do meio artístico. O contato com Assis



Chateaubriand foi determinante para a encomenda da nova sede do MASP na avenida Paulista, obra projetada nos anos 1950 e concluída em 1968.

Na década de 1950, Lina, que havia naturalizado-se brasileira, criou laços com o Nordeste. Em Salvador, dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia e projetou o restauro do Solar do Unhão e sua adaptação para a sede do museu. Permaneceu na capital baiana até 1964, ano marcado pelo golpe militar.

Para produzir sua arquitetura, a arquiteta refletia, sob seu olhar de estrangeira e sua enorme erudição cultural, a respeito do povo. Em relação ao período em que esteve no nordeste brasileiro, dizia que havia vivido uma lição de cinco anos. Através da cultura popular descobriu a “Arquitetura Pobre”. Não no sentido de redução da qualidade ou importância dessa arquitetura, mas como experiência de simplificação e eliminação do “esnobismo cultural”. De fato, a partir daí, “Dona Lina”, como era conhecida na Bahia, aprofundou-se no estudo e pesquisa da arte popular brasileira, com o objetivo de divulgar a produção artesanal para

promover o desenvolvimento de um design original, autenticamente popular e brasileiro. Nos cinco anos em que residiu em Salvador, exerceu diariamente seu papel de agitadora cultural, dirigiu e projetou o MAMB e realizou diversas exposições e publicações que atraíram atenções e fomentaram o debate no âmbito da cultura popular.

Entre a inauguração do MASP e o fim da década de 1970, Lina trabalhou com cenografia, exposições, projetos gráficos e figurino. O regime ditatorial instaurado no Brasil levou Lina Bo Bardi a uma espécie de banimento no âmbito da arquitetura. Durante esse período, respondeu a processo por conduta subversiva, além de lidar com ameaças de prisão. A obra que marca o seu retorno é um Centro de Lazer no bairro paulistano da Pompéia.



SESC POMPÉIA, CONEXÕES

Resultado de um processo criativo e coletivo liderado pela arquiteta Lina Bo Bardi, o Centro de Lazer Fábrica da Pompéia, localizado na cidade de São Paulo, abriga, ainda hoje, festivais, shows, exposições, entre outros. Tem, através de seu projeto, uma função simples, mas de importância única: proporcionar acesso à cultura e lazer às famílias e indivíduos, em meio a uma cidade opressiva e carente de espaços públicos de convivência.

Esta história inicia em 1977, em uma velha fábrica de tambores adquirida pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo, onde já funcionava um Centro de Lazer. Lina, contratada para projetar ali um novo centro recreativo, encantou-se não só com a utilização improvisada, mas com o conjunto de edificações existente. Tratava-se de exemplares executados em estrutura de concreto armado do início do século XX, idealizada pelo francês François Hennebique, pioneiro em tal técnica construtiva. A esses galpões de valor especial, porém abandonados, muitas famílias paulistas recorriam para passar seus momentos de lazer.

Observando atentamente este contexto, Lina decidiu manter o conjunto fabril e sua atmosfera familiar. Cabe lembrar que, em uma São Paulo “opressiva, entulhada e ofendida²”, em franco processo de crescimento e adensamento urbanos, eram raros os lugares destinados exclusivamente à recreação.

De acordo com o sentimento inicial da arquiteta, que parece ser quase uma intuição, o que faltavam eram pequenos gestos transformadores: “uma lasca de luz, um sopro de vento³”.

Portanto, partindo da premissa de permanência dos galpões industriais, foram adicionados diversos elementos em concreto armado, de acordo com o programa proposto, e substituídos alguns materiais, conforme a necessidade e pertinência.

O conjunto estrutura-se pela rua interna, de orientação norte-sul, configurando o percurso principal e conduzindo aos diferentes usos do extenso programa. A partir dessa via principal ordenadora do projeto, vê-se primeiramente, dos dois lados, conjuntos de galpões que abrigam refeitório, choperia, teatro, oficinas, consultórios, espaços para exposições, praça coberta, lancheria, biblioteca, entre outros. O maior galpão abriga um universo próprio de atividades. É uma praça coberta onde se destaca um riacho esculpido no piso de pedra. Solto como uma serpentina, contribui com o microclima ameno e introduz o elemento água no interior, fazendo referência ao rio São Francisco, símbolo da região nordeste, de onde são oriundos muitos dos trabalhadores de São Paulo. A lareira e o mobiliário confortável e farto denotam encontro, convívio, ócio, aproximação, enfim, um ambiente de estar. A biblioteca e os espaços para estudo e leitura também são sinais dessa sensação de proximidade, o que não apaga a presença da fábrica nas soluções de arquitetura. Toda a área do grande pavilhão é utilizada para exposições e eventos, misturando os usos e enfatizando a ideia de lugar amplo, público.

Todo o mobiliário presente nos galpões do Sesc foram projetados por Lina. É curioso observar que, enquanto alguns lugares recebem aconchegantes poltronas, outros como, por exemplo, a plateia do teatro, possuem cadeiras de madeira. Essa decisão de desenho de mobiliário foi motivo de duras críticas à arquiteta. Lina, por sua vez, escreveu um artigo contestando um novo lançamento europeu: o Post-Modern, e conclui que “a cadeirinha de madeira do Teatro Pompéia é apenas uma tentativa para devolver ao teatro seu atributo de distanciar-se e envolver, e não apenas de sentar-se⁴”.

TEM, ATRAVÉS DO SEU PROJETO, UMA FUNÇÃO SIMPLES, MAS DE IMPORTÂNCIA ÚNICA: PROPORCIONAR ACESSO À CULTURA E LAZER ÀS FAMILIAS E INDIVÍDUOS, EM MEIO A UMA CIDADE OPRESSIVA E CARENTE DE ESPAÇOS PÚBLICOS DE CONVIVÊNCIA

De maneira geral, os galpões tem seus usos reciclados e recebem adaptações a estas atividades. As intervenções são simples, manifestadas em pequenos gestos e sutis provocações. Lina intervém minimamente para atingir o potencial máximo da situação e do lugar.

Cabe lembrar que esse projeto foi elaborado de forma simultânea à obra, com participação de arquitetos, engenheiros e diferentes funcionários. Lina, sempre sensível à cultura local e à dura realidade do povo brasileiro, transformava funcionários em artistas. Solicitava aos empregados da obra que inventassem soluções, como pequenas esculturas que iriam sinalizar o cardápio da cantina. Assim, dava valor especial ao trabalho dessas pessoas, que acabavam por ser reconhecidas em obra por apelidos como “Da Vinci” e “Mãos-de-ouro”.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

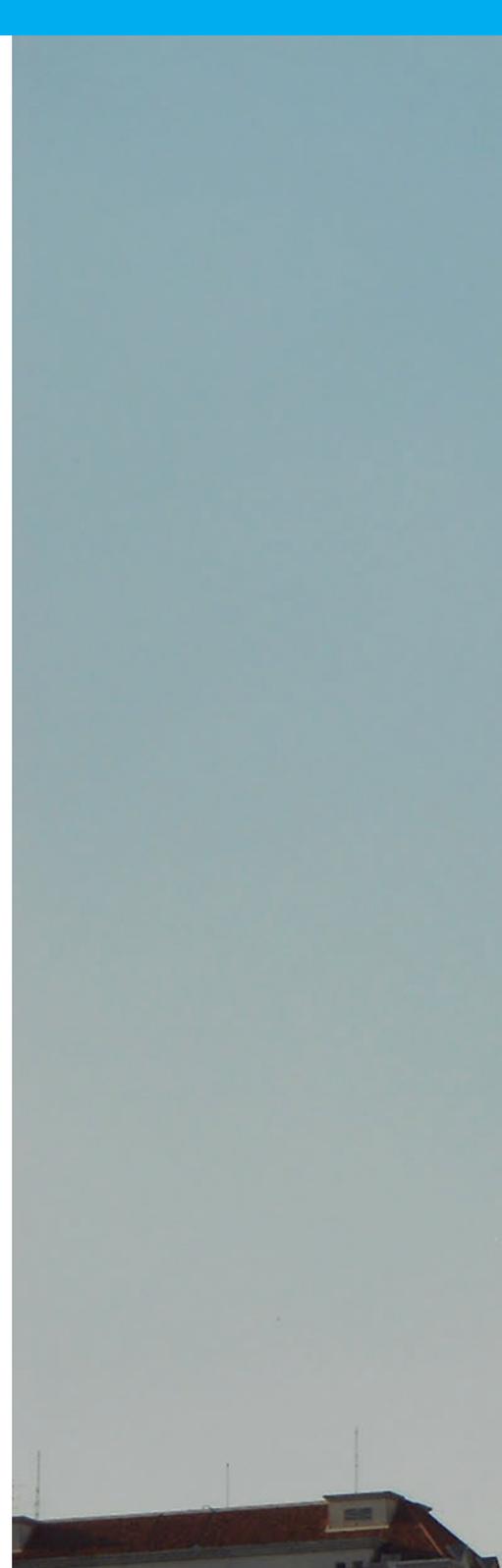
Em 1982 o Sesc Fábrica da Pompéia foi inaugurado. Apesar de parcialmente concluído, foi considerado um dos centros socioeducativos de maior imponência no Brasil. Lina, no entanto, preferia exaltar a “arquitetura pobre” da obra. Ela mais uma vez utilizava esta expressão, explicando que inicialmente poderia indicar indigência, mas enfatiza o aspecto artesanal de sua criação: a espontaneidade da obra, que expressa dignidade e participação através das menores e mais simples intervenções. Primeira etapa concluída, restava a finalização do bloco esportivo. Do lote em “L”, faltava preencher o trecho menor com atividades esportivas. Após a inauguração do centro, Lina seguiu acompanhando as obras em um lugar já repleto de atividades e animação. Ela participou ainda mais da vida da Fábrica da Pompéia:

Enquanto ela foi diretora artística do centro, exposições memoráveis intensificaram o excitação visual. Em última instância, contudo, animar o ambiente era uma tarefa deixada para os usuários, e eles não a recusaram. (COMAS, p. 172)

Assim como em 1977, Lina entrevistou no programa do Centro de Lazer. Esporte implica em competição, disputa e enfrentamento. Esses eram propósitos contrários aos usos pensados para o lugar. Então, deliberadamente, Lina adotou o princípio de não cumprir com exigências necessárias às competições esportivas oficiais: os pés-direitos foram reduzidos e as pinturas das quadras seguiram a ideia de ludicidade.

O preenchimento do terreno ainda devia seguir uma regra básica: respeitar a área não-edificante correspondente ao córrego das águas pretas. Este foi então coberto por um deck de madeira e ainda hoje é conhecido como a praia dos paulistanos. Pela impossibilidade de se construir na área do riacho, Lina dividiu o programa em duas torres ligadas entre si por passarelas. Uma terceira torre, cilíndrica, assumiu o papel de reservatório d'água. O conjunto, todo em concreto aparente, destaca-se pelo caráter fabril, bruto, expressionista. Lembra a paisagem marcante do filme de Fritz Lang, *Metrópolis*.

A esbelta torre-reservatório aparenta ser composta por “escamas”. Este rendado é resultado de uma solução criada in loco, por meio de protótipos de formas desluzantes executados pelos próprios funcionários da obra, supervisionados pelos arquitetos e pensados por todos. Lina fazia questão de explicar a textura e disposição da torre: Uma homenagem ao grande arquiteto Luiz Barragán. A composição que lembra as Torres de Satélite do arquiteto mexicano, também são interpretadas como uma nova chaminé da antiga fábrica que, agora transformada, não solta mais fumaça ou causa poluição. Ou, ainda, como descrito no poema de Wally Salomão para Lina: “Vão-se os anéis de fumo de ópio/E ficam-me os dedos estarecidos.”⁵



**LINA DECIDIU MANTER O
CONJUNTO FABRIL E SUA
ATMOSFERA FAMILIAR.**



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

A torre mais alta possui onze andares que abrigam as circulações verticais, salas de ginástica e uma lanchonete. Na edificação de menor altura o que impressiona é o inusitado conjunto de aberturas irregulares, dispostas regularmente nas fachadas leste e oeste. Esta torre é composta de cinco andares de pé-direito duplo onde estão as quadras poliesportivas e a piscina. Assim como na outra torre, os espaços internos são repletos de cores e soluções singulares, como por exemplo, as “flores de mandacaru” que servem de guarda-corpo nos encontros com as passarelas.

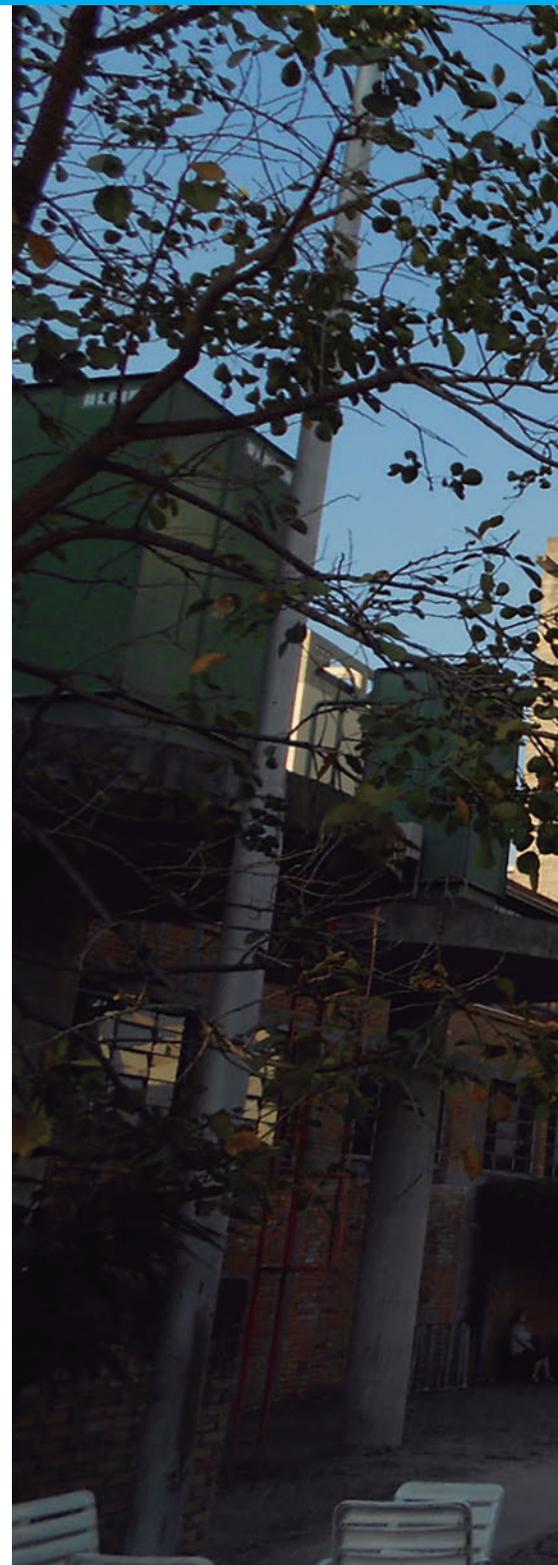
A aparente quebra de linguagem entre as etapas da obra – o restauro dos galpões e as novas torres – pode ser lida como uma forma de contextualização com São Paulo que, paradoxalmente, trata-se de uma cidade completamente heterogênea. Essa aparente dicotomia do projeto é também uma afirmação do que é novo e o que não é, mantendo a ideia de indústria. O deck é a ligação entre as duas etapas do Sesc Pompéia. Porém, pode-se dizer que quem confere unidade ao conjunto é o usuário. O movimento e a animação do lugar, influenciados pelos ambientes criados por Lina Bo Bardi e equipe, tornam o conjunto único. Entretanto, o Sesc Pompéia é também referência visual na paisagem homogeneamente heterogênea de São Paulo. As torres, de arquitetura singular e autorreferente, fazem notar na cidade esta ilha de conservação e promoção da cultura popular.

160

Em 1986 a fábrica estava completa. Lá, Lina Bo Bardi não só projetou e construiu um Centro de Lazer, mas também montou seu escritório, organizou exposições, coordenou sua equipe e chegou até a desenhar os uniformes para os times amadores que viriam utilizar o complexo esportivo. O envolvimento com o projeto ultrapassou muito os limites do canteiro de obras. Lina e equipe ajudaram inclusive a escolher, dentre os operários de obra, os futuros funcionários que cuidariam da manutenção do centro.

O tema central desses nove anos de comprometimento com a fábrica da Pompéia foi o convívio entre as pessoas. Desde o início do trabalho houve a preocupação e o estudo do comportamento humano e das condições culturais e históricas que influenciam diretamente na concepção dos espaços. Esta inquietação frente a questões humanas e sociais foi essencial para a aproximação dos arquitetos ao problema projetual e aos demais entes envolvidos com a obra.

Lina Bo Bardi, no final da década de 1970, ousou manter os galpões industriais, criar grandes torres de concreto aparente e, ao reconhecer o local como palco de sofrimento e trabalho de muitos, decidiu transformar o significado da fábrica da Pompéia. Fábrica significava local de trabalho pesado, opressão e sofrimento de muitos que lá trabalharam. A indústria pesada de outros tempos iniciava, com a inauguração do Sesc Pompéia, sua aposentadoria e sua nova atribuição: fornecer recreação, lazer e tranquilidade para as pessoas e para a cidade.









LINA BO BARDI, RIGOR E SENSIBILIDADE

Um apaixonante fio de ouro envolve a biografia artística de Lina Bo Bardi no Brasil. Por outro lado, ela é provavelmente uma das personalidades latino-americanas que encarnam de maneira mais original esse duplo exílio, pessoal e como projeto transformador, das vanguardas históricas europeias, assim como seu renascimento na América, sob dimensões poéticas e sociais simplesmente desconhecidas e nunca cristalizadas na Europa. (SUBIRATS, Eduardo. In FERRAZ e VAINER, 1999, p.116)

A relevância da obra de Lina Bo Bardi é cada vez mais evidente. Trata-se de uma personagem única: uma arquiteta italiana que, chegando em um novo continente, compreendeu e abraçou as demandas de um povo castigado, através de uma obra que nunca se desprendeu dos princípios modernos de racionalidade, utilidade, economia de meios e originalidade. A obra da arquiteta não é extensa, mas é essencial para o entendimento da Arquitetura Brasileira do século XX. Lina optou por dedicar-se a projetos públicos e coletivos. É evidente que, para ela, arquitetura estava intimamente ligada ao relacionamento humano e à preocupação com a sociedade.

À época que Lina idealizava o projeto da Pompéia, o escritor uruguaio Eduardo Galeano, em sua obra mais conhecida, deixava expostas as veias do povo latino-americano.

“para ganhar o que um operário francês ganha em uma hora, o brasileiro, atualmente, precisa trabalhar dois dias e meio.” GALEANO, 2010, p. 352

Galeano expôs em seu texto, de forma didática, as injustiças que Lina percebeu em terras latino-americanas e que, em suas obras de arquitetura, tentou amenizar ou corrigir.

É IMPORTANTE LEMBRAR QUE, APESAR DE ITALIANA, LINA DENOMINAVA-SE BRASILEIRA DE TODAS AS CIDADES.

“Dentro de cada país se reproduz o sistema internacional de domínio que cada país padece. A concentração da indústria em determinadas zonas reflete a concentração prévia da demanda nos grandes portos ou zonas exportadoras. 80 por cento da indústria brasileira está localizada no triângulo do sudeste – São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte – enquanto o nordeste, famélico tem uma participação cada vez menor no produto industrial nacional.” (GALEANO, 2010, p 350)

164

Não é ao acaso que Lina Bardi adotou a cultura popular, em especial a nordestina, e a divulgou através de um discurso manifesto em exposições, textos e obras de arquitetura.

O discurso arquitetônico de Lina Bo Bardi inclui as pessoas como protagonistas, como finalidade e como parte do processo de construção destas arquiteturas. A participação faz com que o indivíduo seja, ao menos, notado. Lina optava por montar seu escritório no canteiro de obras. Esse procedimento facilitava a experimentação in loco, mas também aproximava o trabalhador braçal do problema e oportunizava que as pessoas envolvidas no processo, participassem ativamente do ato de construir. Mestres-de-obra e operários conviviam realmente lado a lado com os arquitetos, trabalhando juntos. A importância dessas atitudes não se esgota no simbolismo. É muito significativo que o operário envolva-se e seja tão importante para a obra quanto o arquiteto, simplesmente porque é. Assim pensava “Dona Lina”, desde os tempos de Solar do Unhão.

O projeto apresentado neste ensaio é emblemático nesse sentido. Em toda a obra do Sesc Pompéia, a “mão do trabalhador” aparece. Seja no descascamento das paredes dos pavilhões, ou nos cardápios-escultura, confeccionados pelo pedreiro de alcunha “Paulista”, passando pelos guarda-corpos “flores de mandacaru”, inventados na obra, pela equipe de operários e arquitetos. São muitos os relatos de quem trabalhou na obra do Sesc, assim como as impressões de quem simplesmente passou uma tarde lá, convivendo anonimamente.

Os ideais de um mundo livre, justo e criativo, expressos no Solar do Unhão, foram adaptados ao projeto do MASP (na medida em que os tempos e o programa permitiram), e foram revistos e ampliados, com grande contundência e sucesso no Sesc Pompéia. Ele próprio significou a aplicação do discurso de justiça social. Na Fábrica da Pompéia, todos são bem-vindos. A convivência harmônica é regra, sem espaço para a exceção. Nos ambientes projetados por Lina, assim como nas exposições que ela lá organizou, é comum deparar-se com uma grande variedade de pessoas e atividades. Tal Centro de Lazer pode ser entendido como um palco de dualidades. Lá foram postos frente a frente o reaproveitamento e a novidade, a antiguidade e a contemporaneidade, o erudito e o popular. Não muito diferente do paradoxo notado por Lina ao chegar ao Brasil: duas aristocracias conviventes, mas que necessitam ser apostas para ser compreendidas e revistas. Ao projetar o Sesc Pompéia, Lina rendeu homenagem ao povo esquecido, porém presente em todos os lugares da América Latina, e à sua cultura popular. Entre estas reverências estão o “Rio São Francisco” e a torre que lembra Barragán.

Foi a obra que coroou seu empenho em contribuir para a construção de uma identidade brasileira e latino-americana.

Lina Bo Bardi completaria 100 anos em 2014. Em comemoração a seu centenário, no último ano foram promovidas diversas exposições, publicações e eventos em sua memória, que ensejaram o debate em relação a sua obra. Em conjunto a estes acontecimentos, no início do presente ano, o Sesc Pompéia foi tombado como Patrimônio Histórico Nacional, confirmando seu reconhecimento como obra de arquitetura de excelência que deve servir de modelo e objeto a ser conservado.

Sua autora, a Lina Bo Bardi, endurecida pela guerra e pela ditadura, que era líder firme e rigorosa de seus ideais, suas ideias, suas obras e seus projetos, é a mesma Lina sensível às injustiças sociais e a uma realidade dura e sofrida do povo latino-americano e brasileiro.

É importante lembrar que, apesar de italiana, Lina denominava-se brasileira de todas as cidades. O Brasil fez parte da vida de Lina antes mesmo de sua chegada a estas terras. Brazil Builds serviu de prólogo à importante obra de Lina Bo Bardi na América Latina. É emblemático que na atual exposição "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980"⁶, que colocou a Arquitetura Moderna Brasileira sob holofotes do meio cultural mundial no MoMA, em Nova Iorque, após 60 anos, Lina foi lembrada com destaque. Também é simbólico o projeto escolhido para enfatizar sua obra, em um painel exclusivo, ao fim do percurso da exposição: O Centro de Lazer Fábrica da Pompéia.



REFERÊNCIAS:

- COMAS, Carlos Eduardo. "Lina 3X2". In ArqTexto, Porto Alegre, n.14 , p.146-189., 2009.;
- GALEANO, Eduardo. As Veias Abertas da América Latina. Porto Alegre, LP&M, 2010.
- INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. A Arquitetura Política de Lina Bo Bardi | Lina Gráfica. (Catálogo de Exposição). São Paulo, 2014.;
- LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi: Entre Margens e Centros. In ArqTexto, Porto Alegre, n.14, p.110-145, 2009.;
- FERRAZ, Marcelo. Arquitetura conversável. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011.;
- FERRAZ, Marcelo. (org.) VAINER, André (org.); Cidadela da Liberdade. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.;
- FERRAZ, Marcelo. (org.); VAINER, André (org.); SUZUKI, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.;
- FERRAZ, Marcelo; TRIGUEIROS, Luiz. Sesc - Fábrica da Pompéia. Lisboa, Editorial Blau, 1998.;
- OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: Obra Construída. São Paulo, Gustavo Gili, 2014.;
- RUBINO, Silvana(org.); GRINOVER, Marina(org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo, Cosac &Naify, 2009.;
- SABBAG, Haifa Y. "A metáfora continua" in Revista AU, agosto de 1986, p. 50.;
- ZEIN, Ruth Verde. Fábrica da Pompéia, para ver e aprender. In Projeto ,n 92, outubro de 1986, p. 43-60.;

NOTAS:

¹ FERRAZ et al., 1996, p.9;

² Expressões da própria arquiteta, em diversos relatos a respeito do Sesc Pompéia, como o texto presente em "Cidadela da Liberdade": FERRAZ e VAINER, 199, p.27;

³ Ibidem.

⁴ RUBINO e GRINOVER, 2009, p.151

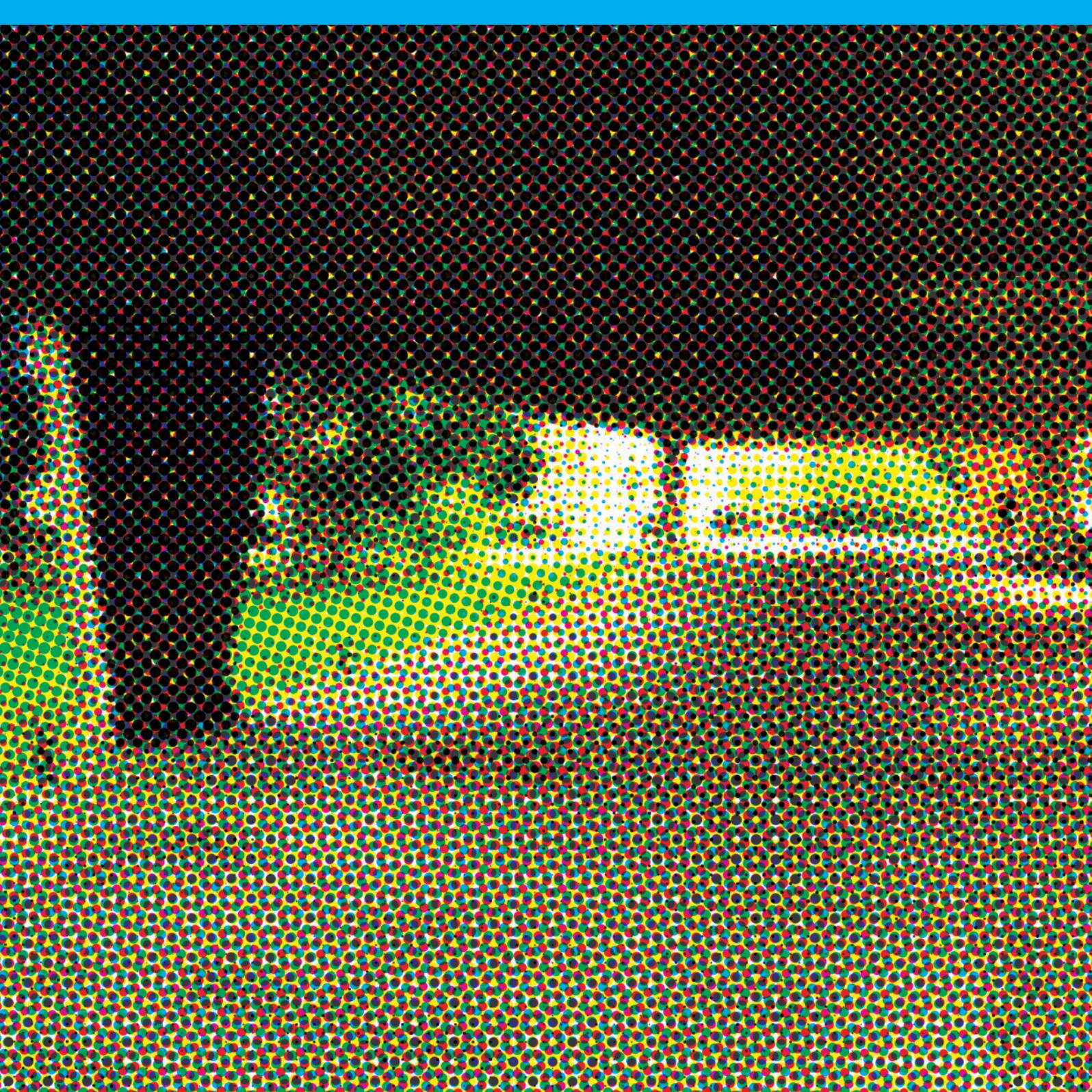
⁵ "A Fábrica do Poema", de Wally Salomão, poema-homenagem ao Sesc Pompéia, mais conhecido por ter sido musicado pela cantora Adriana Calcanhoto, que possui álbum homônimo, de 1994.

⁶ <https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1499>

GUILHERME OSTERKAMP

Arquiteto e Urbanista formado pela Universidade Feevale (2012). Mestrando em Teoria, História e Crítica da Arquitetura pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).





Um Urnário e um Convento

VALENTINA MARTINS MARQUES



O Urnário do Cemitério Norte (1959|1962) de Montevideu, no Uruguai, do Arquiteto Nelson Bayardo e mural do artista Edwin Studer, compõe o quadro das obras uruguaias em que se revela o conceito de integração plástica, explorado e recorrente entre arquitetos e artistas que constituíram um grupo representativo do movimento moderno uruguaio.

Propõe-se investigar o Urnário de Bayardo através de análise comparativa com outra obra emblemática, o Convento de Sainte Marie de La Tourette (1957), dos arquitetos Le Corbusier e Iannis Xenakis. Além das similaridades formais, outros aspectos podem ser abordados, manifestados em conceitos, que permeiam ambos os projetos.

Estes conceitos, que colaboram para a construção da importância dos objetos arquitetônicos analisados, podem ser compreendidos através de três temas: os eventos de movimento na arquitetura, os objetos coreográficos e a síntese das artes, os quais embasarão algumas das argumentações da análise proposta.

Palavras-chave: Arquitetura, América Latina, Urnário de Bayardo.

The North Cemetery Ossuary (1959|1962) in Montevideo, Uruguay, by the architect Nelson Bayardo and mural by artist Edwin Studer, integrates the scene of uruguayan works that expose the concept of plastic integration, explored and recurrent between architects and artists who constituted a representative group of the uruguayan modern movement.

It is proposed to investigate the Ossuary of Bayardo through comparative analysis with another emblematic work, the Convent Sainte Marie de La Tourette (1957), by the architects Le Corbusier and Iannis Xenakis. In addition to formal similarities, other aspects can be approached, manifested in concepts, which permeate both projects.

These concepts, which contribute to the construction of importance of the architectural objects analyzed, can be understood through three subjects: the events of motion in architecture, choreographic objects and the synthesis of the arts, which will underlie some of the arguments of the suggested analysis.

Keywords: Architecture, Latin America.



OS EVENTOS DE MOVIMENTO NA ARQUITETURA

Para além da intenção de criar espaços com determinada finalidade e composição de suas partes, a arquitetura promove também a interação dos elementos que a constituem com o corpo humano. Esta interação, que envolve o deslocamento do corpo, permite a ocorrência de eventos de movimento e revela o caráter dinâmico da arquitetura.

Os eventos de movimento, que fazem parte da experiência de ocupar e percorrer um espaço, passaram a ser explorados de forma mais aprofundada por artistas de vanguarda a partir da década de 1960.

Posteriormente, autores como o arquiteto Bernard Tschumi, a artista, professora e filósofa Erin Manning, e o dançarino e coreógrafo William Forsythe, se apropriaram destes acontecimentos, bem como outros conceitos relacionados aos eventos de movimento, que serão citados ao longo deste texto, como temática de suas investigações teóricas.

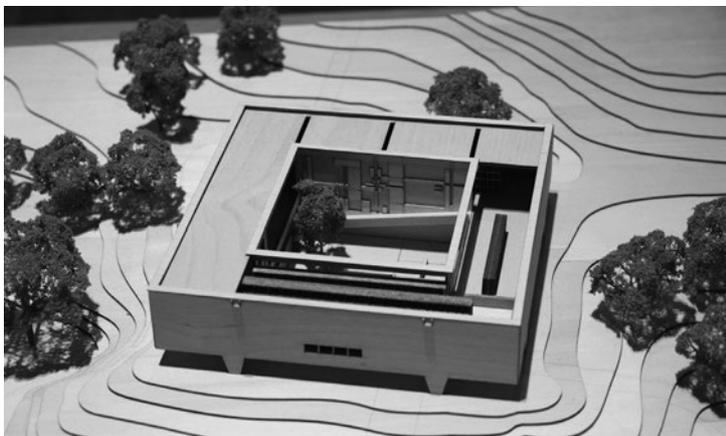
Bernard Tschumi descreve o evento como: “Um acidente, uma ocorrência; um item particular em um programa. Eventos podem envolver usos particulares, funções singulares e atividades isoladas. Incluem momentos de paixão, atos de amor e o instante da morte.”¹ (TSCHUMI, 1981, p. 21)

Lê-se programa nesta definição como exigências utilitárias em uma construção². Na construção, espaços

assumem finalidades relacionadas às atividades humanas exercidas por aqueles que os ocupam. Estas atividades são incluídas na definição de eventos por Tschumi, assim como os momentos, ocasiões em que algo ou uma série de ações acontecem, que por sua vez estão relacionadas à ideia de narrativa.

A narrativa é definida como a revelação de acontecimentos relacionados, em um determinado período de tempo, podendo ser fatos ou história fictícia, através de palavras ou imagens. Está mais comumente relacionada à literatura, porém não se restringe a ela. Envolve uma estrutura e sequência de ações, que na arquitetura podem ser propostas através da disposição de seus elementos e sugestão/atrativos de eventos³. Esta disposição relaciona-se ao conceito de objeto coreográfico. William Forsythe, ao escrever sobre objetos coreográficos, outro conceito que será abordado em seguida no texto, trata da ocorrência do evento sem citar esta palavra: “[...] é um modelo de transição potencial de um estado (de ação) para outro, em qualquer espaço que se possa imaginar.”⁴ (FORSYTHE, 2001, parág. 6). Ao referir-se a um objeto coreográfico, Forsythe subentende que este elemento é um propositos de evento de movimento.

Os eventos, momentos de interação entre observador, sua percepção individual e o espaço, contribuem para construção do valor e significado do objeto arquitetônico. A importância do objeto arquitetônico relaciona-se também à integração entre a edificação e obras artísticas, e se manifesta em obras em que



Maquete do Urnário

172

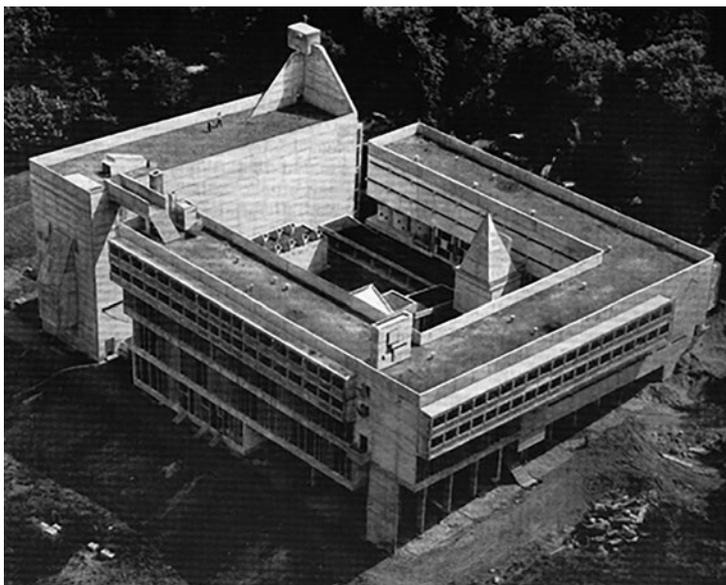


Imagem 3: Vista aérea do convento.

se preza, dentre outros componentes, a percepção e interatividade na vivência dos espaços através do movimento.

Espaços que oferecem ritmos de percursos através de elementos que propiciam desaceleração, antecipação, contemplação, retomada do movimento e tantos outros recursos interativos e visuais, são propulsores de eventos de movimento que são sugeridos pela composição espacial e plástica integradas, e contribuem significativamente para a experiência do observador.

OS OBJETOS COREOGRÁFICOS

Neste contexto do movimento do corpo na percepção dos espaços na arquitetura, é pertinente incluir a atribuição de objetos coreográficos exposta por William Forsythe: “Um objeto coreográfico não é um substituto para o corpo, mas antes, um lugar alternativo onde reside a compreensão da capacidade de instigação e organização da ação.”⁵ (FORSYTHE, 2001, parág. 10)

Podem ser caracterizados como elementos no espaço que possuem a capacidade dinâmica de reconfigurar composições espaço-temporais. Como tais, são atrativos de um evento, propositores de uma ação, impulsionadores da participação do corpo promovendo a interação e experimentação do movimento. Elementos arquitetônicos podem ser atribuídos destas qualidades de objetos coreográficos. Já Erin Manning, referindo-se aos objetos coreográficos conceituados por William Forsythe, os relaciona com o surgimento dos eventos de movimento: “[...] (Objetos Coreográficos) são proposições para movimentos que se relacionam [...] Propositivos que constituem ocasiões reais, sempre inerentes ao seu desdobramento como eventos.”⁶ (MANNING, 2008, parág. 3)

De acordo com o texto da professora e arquiteta Maria Paula Recena sobre objetos coreográficos⁷, permitem a impressão de ritmo e estagnação, descompasso, aceleração e desaceleração. Sem o movimento e a promoção de um evento, não há operação que caracterize o objeto como coreográfico.

Através deste conceito, é possível afirmar que o arranjo arquitetônico confere aos elementos que o compõem características operativas que possibilitam gerar coreografias no espaço. A configuração dos objetos coreográficos no espaço geram eventos que justificam, através da interação, sua disposição.

A SÍNTESE DAS ARTES

Objetos coreográficos e a plástica arquitetônica podem ser conjugados às artes e aproximarem-se, em alguns casos, do conceito de síntese das artes. Em um de seus textos sobre arquitetura moderna e arte, a professora e arquiteta Cláudia Cabral relata as origens da síntese das artes até sua releitura durante a modernidade⁸.

Cabral afirma que este termo remonta ao século XIX e ao conceito Wagneriano, do compositor alemão Richard Wagner, de Obra de arte total, ou na língua do compositor, Gesamtkunstwerk. É definido pela união de todas as formas de arte em uma única obra, neste caso através da Ópera.

Anterior a Wagner, a arte e arquitetura Barrocas do século XVI já exploravam este conceito para obter uma unidade iconográfica através da continuidade espacial e cenográfica. Transposto para a arquitetura de vanguarda do movimento moderno através de sua releitura, a síntese das artes tornou-se novamente um dos escopos da arquitetura na Europa pós II Guerra Mundial. De acordo com Cabral, neste período, imbuídos de intenções estéticas, políticas e sociais, os arquitetos almejaram reinterpretar

a relação entre a arquitetura e as artes a fim de contribuir para a reconstrução física e moral da sociedade pós-guerra. Simultaneamente na América Latina, a síntese das artes também era experimentada, apesar de se manifestar em intenções e propostas distintas.

Discursar sobre uma síntese das artes renovada para a modernidade era um dos objetivos aparentemente consensuais dos arquitetos neste período, sendo inclusive um dos principais temas do oitavo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) que se sucedeu na cidade de Hoddesdon, na Inglaterra, em 1951.

A síntese das artes materializa-se em espaços atribuídos de elementos e artifícios arquitetônicos e artísticos que buscam a integração plástica e que contribuem para, dentre outras questões, a percepção física e simbólica do espaço pelo indivíduo. Estes espaços podem propor eventos de movimento e por consequência, podem estar relacionados a elementos conferidos a qualidade de objetos coreográficos.

A relação entre objetos coreográficos e síntese das artes não é direta nem pode ser observada em quaisquer casos em termos de espaços arquitetônicos. Para que ambos os conceitos se apresentem, elementos arquitetônicos e artísticos integrados devem responder à questão da integração plástica, bem como propor eventos de interação e movimento.

Imagem 8: Urnário.
Fachada Norte.



Imagem 1: Vista geral do Urnário.



UM URNÁRIO E UM CONVENTO

O Urnário do Cemitério Norte do arquiteto Nelson Bayardo e mural de Edwin Studer (Montevideu, Uruguai, projeto de 1959, construído em 1962), e o Convento de Sainte Marie de La Tourette (South Eveux Arbresle, próxima à Lyon, França, 1957) dos arquitetos Le Corbusier e Iannis Xenakis, são as obras selecionadas e que abarcam os conceitos de síntese das artes elucidados acima, dignas de semelhanças e oposições a serem consideradas.

O Cemitério Norte é o maior cemitério-parque de Montevideu. Encontra-se no bairro Casavalle, ao norte e a sete quilômetros do centro da cidade. O Urnário Municipal abriga em torno de dezoito mil caixas funerárias, pequenas urnas onde são preservadas ossaturas humanas. Além dos espaços de prateleiras e corredores destinados às caixas, em dois pavimentos superiores, o Urnário é composto de um pátio central aberto e descoberto, a um metro e meio abaixo do nível do cemitério, que se situa ao mesmo nível da galeria de acesso.

Esta se encontra sob os pavimentos das urnas, compondo um total de três pavimentos. O programa é distribuído em um volume quadrangular, como uma caixa, com uma subtração, também quadrangular, em seu centro, onde se localiza o pátio, ou claustro; e a subtração de sua porção inferior, em mesmo nível do cemitério, onde localiza-se a galeria, é aberta e protegida das intempéries pelo volume da caixa que a cobre.

O Convento de La Tourette, projetado para a comunidade dominicana francesa, encontra-se em uma colina em área rural de South Eveux Arbresle, a vinte e seis quilômetros de Lyon. Oitenta e quatro dormitórios para estudantes e dezesseis dormitórios para os professores são abrigados em células em fita, no último pavimento. Voltadas para balcões em toda a extensão das três fachadas externas, as células situam-se em um volume único, em formato de U.

Além destas, refeitórios, sanitários, salas de aula e três volumes internos de circulação vertical ocupam o U, distribuídos nos demais pavimentos. Completando o quarto vértice do pátio interno em formato retangular, conformado pelo U, há um volume retangular, de mesma altura do convento, destinado à igreja, e dois volumes menores acoplados a ela, que abrigam alas de confessionários.

Estas descrições técnicas das obras elucidam sobre as questões mais pragmáticas dos projetos. Associadas aos conceitos introduzidos no artigo, permitem compor uma análise investigativa com uma abordagem particular da questão que se apresenta, centralizada na temática da síntese das artes integrada aos projetos do Urnário e do Convento.

São diversos os aspectos que podem ser considerados para esta temática em uma investigação. Neste artigo, a análise dos conjuntos de obras (arquitetônicas x artísticas integradas) concentra-se na abordagem da plasticidade física e visual, bem como a percepção física e simbólica de seus espaços.

PARA ALÉM DA INTENÇÃO DE CRIAR ESPAÇOS COM DETERMINADA FINALIDADE E COMPOSIÇÃO DE SUAS PARTES, A ARQUITETURA PROMOVE TAMBÉM A INTERAÇÃO DOS ELEMENTOS QUE A CONSTITUEM COM O CORPO HUMANO

Compondo a questão da plasticidade visual e física nas obras, é pertinente observar que em ambos os projetos a materialidade e textura do concreto armado aparente, e ripado, são explorados de forma abrangente, bem como enquadram-se no período em que o conceito de Brutalismo foi amplamente difundido. O Urnário é inteiramente em concreto bruto, e quase que integral no Convento, se considerarmos que neste último, estrutura, planos de vedações, elementos de composição como grelhas, escadas, rampas, claraboias, igualmente dutos de luz e fumaça, são do mesmo material.

A plasticidade é materializada sob forma abstrata e geométrica. Volumes puros constituídos de determinadas operações compositivas os atribuem elementos que ora restringem-se a certa funcionalidade, ora a qualidades estéticas e simbólicas, e na maioria dos casos compreendem em ambos.

Imagem 9: Vista externa da galeria.

176

**NOVAMENTE OUTRO ASPECTO EM COMUM
COM O CONVENTO; A IMPORTÂNCIA DA
VIVÊNCIA DOS ESPAÇOS ATRAVÉS DE
PERCURSOS BALIZADOS PELOS ELEMENTOS
ARQUITETÔNICOS E ARTÍSTICOS**



Mesclando as questões da percepção individual na vivência real/virtual dos espaços, vinculadas à plasticidade física e visual nas obras, é possível articular certas observações que se mostram oportunas.

O arquiteto, historiador e professor Colin Rowe aborda em um de seus textos estas questões relacionadas ao Convento de La Tourette⁹. Rowe relata que em South Eveux Arbresle, o observador percorre o caminho único em estrada de chão rumo à igreja em La Tourette. Ao seu encontro, depara-se com a fachada Norte, um plano vertical de concreto aparente composto de estreitos elementos horizontais. Somados a estes, há um volume apêndice, também em concreto e de tamanho significativamente menor à superfície da fachada, caracterizado por formato orgânico e irregular. É coroado por três “canhões de luz”, semelhantes à lanternins tubulares e cônicos.

De acordo com Rowe, a aparente restrição de elementos se comparada à sua área de superfície intocada, pode induzir o observador a deslocar-se rumo à outra fachada ou outro ponto que sugira ou componha um acesso ao interior da construção. Esta restrição também pode sugerir que a fachada é posterior a uma principal, e que a igreja que se encontra por detrás, é um espaço propositalmente resguardado do contato com o exterior.

Neste aspecto, a composição plástica é uma resposta coerente ao programa do espaço, bem como simultaneamente induz a efeitos fenomenológicos que estimulam a sensação de introspecção e espiritualidade característica da atividade realizada no interior de um templo.

A sugestão de fachada posterior atribuída à face Norte e de mudança de cenário rumo à descoberta de outros planos que compõem à igreja, leva o observador a deslocar-se para outra direção. A partir do movimento e mudança de perspectiva, o observador descobre que a face Norte integra um volume retangular, fisicamente autônomo ao volume em U do convento, porém compositivamente estruturado em relação a este, conformando um espaço aberto e retangular em seu interior, constituído de um claustro.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

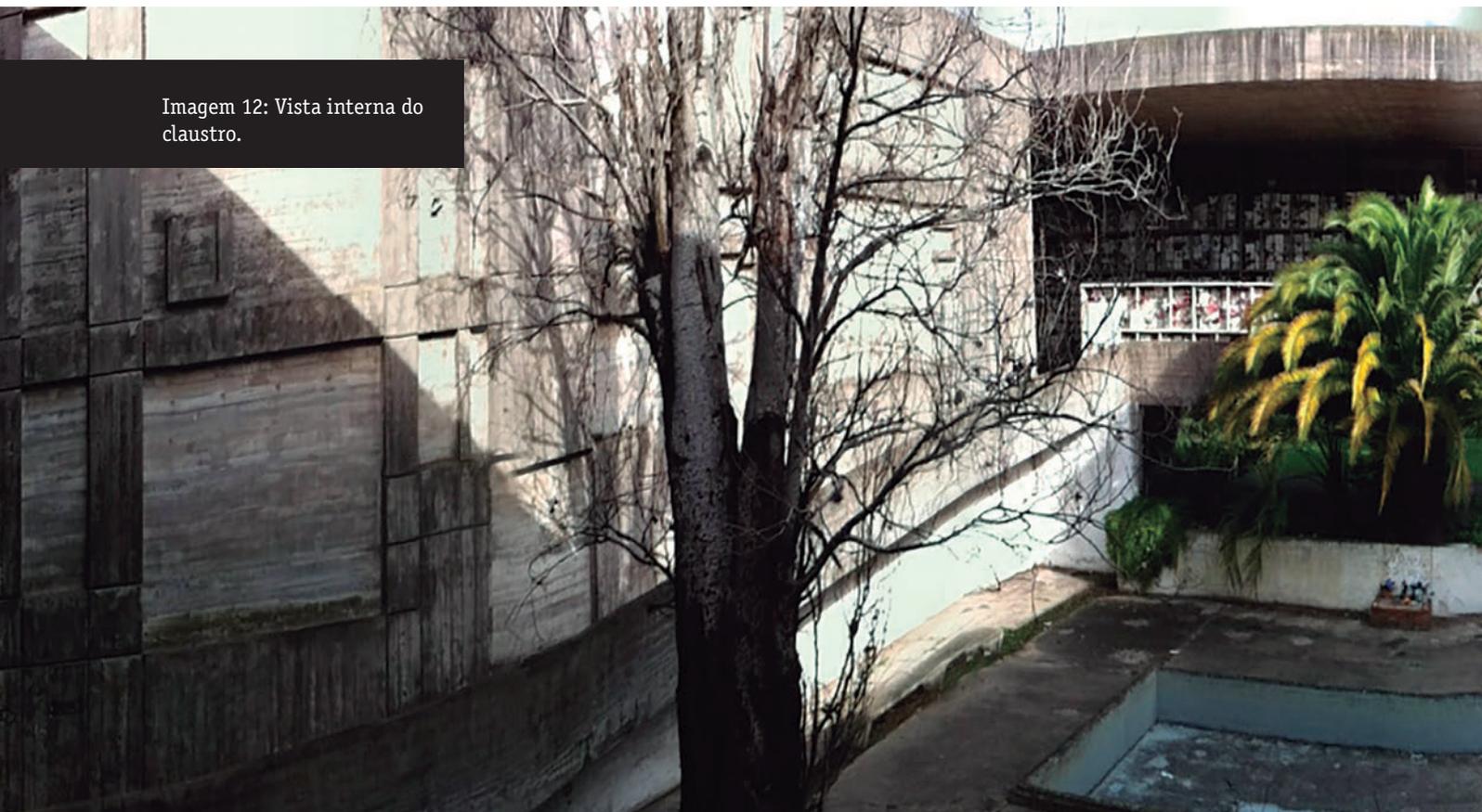
A opacidade das fachadas do Urnário também induz, como a fachada Norte da Igreja de La Tourette, o observador a deslocar-se rumo a novas perspectivas, a fim de decifrar sua composição. O indivíduo parte a investigar as faces do volume com o intuito de encontrar algum elemento que indique um acesso, seja optando por adentrar a galeria conformada pelo volume suspenso, seja o contornando externamente.

Caso o observador opte por contornar, descobrirá que não há portas ou marcos que sugiram um acesso ao interior do Urnário. É necessário deslocar-se para a galeria para compreender a sugestão de percurso implícita. Novamente outro aspecto em comum com o convento; a importância da vivência dos espaços através de percursos balizados pelos elementos arquitetônicos e artísticos, que permitem a compreensão da obra em termos operacionais e fenomenológicos.

Percorrendo a galeria, o observador confronta-se com as seguintes constatações: O teto que o cobre é baixo se comparado à sua horizontalidade; não há luz vinda de cima, somente dos lados e de forma cruzada; o volume que o cobre é contínuo com relação à galeria; estando na galeria é possível visualizar que há um espaço interno que conforma um pátio a céu aberto, com o semienterrado do nível no qual se encontra. Dos quatro vértices internos que delimitam a galeria, somente dois possuem possibilidade de acesso ao pátio interno.

Estes acessos foram posicionados como se pudesse traçar uma reta diagonal e seus limites fossem uma escada à Noroeste, e o conjunto escada/rampa a Sudeste. Rompendo a linha reta da diagonal virtual destes elementos, há um espelho d'água retangular, próximo do ponto médio, no pátio.

Imagem 12: Vista interna do claustro.



Para cruzar de um lado ao outro do pátio, é necessário circundar o espelho d'água. Esta disposição do elemento não é gratuita, mas proposital e sugestiva. Como uma fonte de um templo religioso, o espelho d'água assinala um espaço de caráter espiritual. A conotação do espaço, tal qual em um templo, é de um claustro destinado à purificação, precedendo ou sucedendo, dependendo da escolha de percurso do observador, a entrada ao espaço sagrado.

A permeabilidade visual do observador que se encontra na galeria é interrompida pelos pilares trapezoidais invertidos, contínuos aos planos das faces externas da caixa; por um volume de circulação vertical de acesso direto ao segundo e terceiro pavimentos, e pelos planos verticais e contínuos, estes de vedação e simultaneamente estruturais, que compõem parte ou a totalidade das fachadas internas do pátio central.

O plano que configura uma face inteira do pátio, ao Sul do volume, porém de orientação Norte, é composto por prateleiras para caixas fúnebres. Já na face voltada para a galeria, as resguarda de contato com o pátio interno. Na face voltada para o pátio interno, é contínuo, de mesma altura do volume que o cerca, e sustenta parte da edificação, bem como a rampa em degraus, que se encontra acoplada a ele, e que conecta o nível da galeria ao seu pavimento superior.

Logo acima da face dos degraus da rampa/escada, formas geométricas puras ora conformadas por negativos e ora pelo mesmo plano da superfície, encrustam a placa. Esta composição abstrata lapidada na placa de concreto, de Edwin Studer, é o marco mais evidente de integração plástica entre obra de artista e arquiteto no Urnário.





Imagem 19: Vista interna da galeria do Urnário.

Do espaço propositalmente claustrofóbico e sombrio da galeria para o vazio ensolarado, e assinalado com o mural voltado para o pátio, o observador é tomado pela sensação de que além da transição que realizou ter sido um evento físico, a significação da transição também é metafórica e por ventura espiritual. Apropriando-se desta ideia, Bayardo sugestivamente integrou o Mural ao espaço para que sua sacralidade fosse dramatizada e vivida. Ao adentrar o claustro, o observador constata que a introspecção é formal e metafórica.

Retornando à comparação entre a fachada Norte da igreja do Convento e as fachadas externas do Urnário, a opacidade e horizontalidade são dominantes nas composições. A dualidade entre interno e externo é evidenciada pela constatação de que os planos internos do volume que conformam o perímetro de seus claustros possuem estratégias de composição plástica divergentes dos planos externos.

No Urnário, há uma desinibição controlada com relação à entrada de luz aos corredores das prateleiras fúnebres e à autonomia de composição entre as fachadas internas. Se em um plano (ao Norte do volume, porém de orientação Sul), há faixas horizontais de cheios e vazios que o percorrem de um extremo ao outro, no plano oposto há a lâmina maciça e contínua que compõe o mural e rampa/escada. Percebe-se um jogo de intercalação na predominância de linhas verticais ou horizontais nestas fachadas.

Nas fachadas ortogonais as primeiras, de orientações Leste e Oeste, a composição aproxima-se de um rebatimento de uma com relação à outra. Em ambas há um grande vazio que expõe o pé-direito duplo e prateleiras que ocupam a totalidade da altura do volume interno. Em um trecho destas, o vazio é interrompido por um plano vertical de concreto, plano este estrutural, de mesma altura da edificação e composto de subtrações pontuais que o perfuram.

Imagem 14: Vista interna do claustro.





Imagem 20: Início da rampa de subida do Urnário.

Estas subtrações, de linguagem abstrata semelhante à arte de Edwin Studer e idênticas em ambas às fachadas Leste e Oeste, são compostas de retângulos e quadrados conformados pelos cheios e vazios das subtrações, localizados na altura que compreende o pé-direito duplo. Este plano das fachadas com as subtrações encontra-se no extremo oposto ao plano contínuo do mural de Studer, se observadas de frente. O que as diferencia é o fato de que a bancada da fachada Oeste é interrompida pela chegada da rampa que ascende do nível da galeria.

Se a composição de cheios e vazios é rígida e austera externamente, nas fachadas internas do Urnário parece ser explorada de forma a salientar a dualidade entre interior e exterior. Como em templos religiosos antigos compostos de afrescos em suas superfícies internas, as fachadas do claustro do Urnário, bem como as do Convento, possuem qualidades plásticas de obras de arte e são simultaneamente elementos estruturais da edificação.

Retornando aos aspectos vinculados à plasticidade física e o movimento na percepção do observador, cabe incluir o conceito de passeio arquitetural à experiência de percurso em um espaço. Classificado por Le Corbusier de *Promenade Architecturale* e explorado pelo arquiteto ao longo de sua carreira, o passeio arquitetural consistia no resultado da organização espacial através dos elementos arquitetônicos acrescidos de uma dimensão metafórica e que estimulam a percepção física e visual dos espaços através do movimento. Esta organização sugere percursos e experiências àqueles que percorrem os espaços arquitetônicos.

O passeio arquitetural prevê as seqüências de imagens, paisagens e enquadramentos visuais que se revelam ao observador enquanto este gradualmente percorre os espaços. Abrange também a composição de hierarquias em meio aos eventos arquitetônicos, um conjunto de instruções, através de elementos balizadores, que permitem a leitura dos sistemas de circulação das obras. Imprimem ritmos e velocidades variadas aos observadores, bem como a interação com o espaço. Os processos de movimento do corpo são inerentes à arquitetura como experiência espacial e dinâmica.

Relacionando a Promenade aos eventos de movimento que ocorrem nas obras analisadas, em ambas o sistema de circulação horizontal organiza-se através da proposição de percursos que podem ser ininterruptos ao longo dos espaços. Corredores contínuos são conectados a circulações verticais e rampas e permitem que o observador percorra todos os espaços podendo chegar ao ponto de onde partiu sem ter de dar meia volta, sugerindo uma espiral de deslocamento com seu polo atrator no espaço central, o claustro.

Porém, ao longo desta espiral, mecanismos geradores de micro eventos e de interação entre observador e espaços foram propostos, contribuindo para a ruptura de um ritmo contínuo e direto de deslocamento. Os mecanismos são os elementos arquitetônicos que compõem os espaços, atribuídos à qualidade de objetos coreográficos, conceituados a priori no texto.

No Urnário, galeria, mural, rampa escalonada, escadas, pátio e espelho d'água assumem o papel de objetos coreográficos, promovendo momentos de interação entre observador e espaços, que qualificam a experiência de vivenciá-los e carregam um significado.



Imagem 24: Vista interna da ala Sul do Urnário.

Ao mural e rampa escalonada, são conferidos uma posição de promotores de eventos proeminentes no claustro. Semelhante ao caso da rampa da Maison La Roche de Le Corbusier¹⁰, estes objetos coreográficos sugerem um deslocamento diferente com relação às demais circulações do Urnário. Ao propor uma rampa em degraus inclinados e atrelada a um mural, Bayardo alterou a percepção de movimento e visual do observador com relação ao seu percurso e ao espaço que o circunda.

Tornou a subida mais vagarosa, íngreme, desacelerando os movimentos do corpo e aumentando o tempo de deslocamento de um pavimento a outro, o que induz o observador a contemplar com maior atenção o mural e demais elementos do claustro. Além destes elementos, por último e não menos importantes, existem os volumes e superfícies conformados pelas prateleiras que resguardam as caixas fúnebres.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

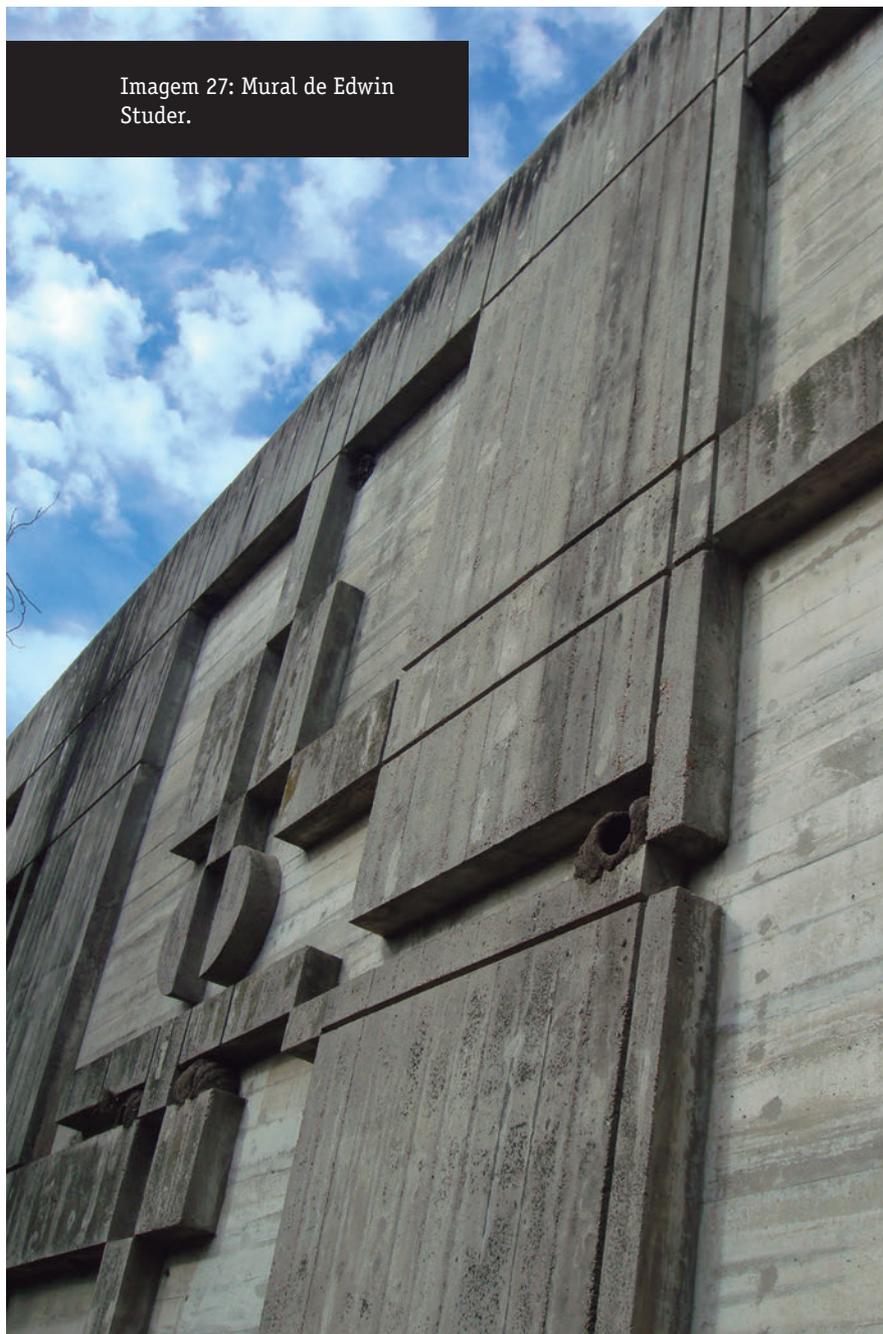
Organizadas ao longo das superfícies internas das fachadas externas da caixa de concreto do Urnário, bem como em volumes dispostos em faixas ao longo das alas desta caixa, conformando corredores, as prateleiras fúnebres expõem e dispõem as caixas de ossaturas humanas em nichos quadriculados. Esta composição plástica ortogonal compõe com a temática do mural e do próprio volume do Urnário e se traduz em integração plástica.

Este sistema de organização e resguardo de restos mortais em caixas assemelha-se a algumas obras do artista Cristian Boltanski. Dentre outras obras que incorporam a temática recorrente de homenagem aos mortos, as caixas de registros póstumos da instalação *No Man's Land* (Terra de ninguém), exibida no conservatório de Park Avenue Armory em Nova Iorque (2010), são empilhadas conformando um volume retangular em frente ao acesso de um amplo pavilhão. O observador adentra o recinto e depara-se com o que parece ser um muro contínuo de metal envelhecido. Confrontado com este obstáculo visual, é induzido a aproximar-se para examiná-lo mais atentamente. Ao fazê-lo, constata que o muro trata-se de centenas de pequenas caixas empilhadas de metal, com um nome inscrito em cada uma.

Desta verificação, é compelido a percorrer os nomes e deslocar-se ao longo de um dos extremos do muro/volume de caixas, para investigar os nomes escritos nas demais. O movimento gera a mudança de perspectiva e possibilita a compreensão de profundidade e dimensão do volume, que em altura aproxima-se de um pé-direito convencional. Atrás do muro de caixas, há outra parte da instalação; fileiras ao chão e um monte formado por roupas daqueles que são identificados nas caixas.

No Urnário de Bayardo, o exercício de descoberta e compreensão da organização das prateleiras fúnebres é semelhante. Como na obra de Boltanski, as caixas são nomeadas nos volumes de prateleiras e o observador desloca-se à procura daquela que resguarda uma parte da pessoa falecida que conheceu. Em ambas as obras, o macabro conjuga-se ao sentimento de conforto pela recordação da memória daqueles que partiram. Pode-se interpretar que nas obras de Boltanski a presença

Imagem 27: Mural de Edwin Studer.



dos mortos é materializada nas caixas que por sua vez compõem instalações efêmeras. No Urnário de Bayardo, a materialização dos corredores e prateleiras que resguardam as caixas é permanente e está atrelada ao espaço.

Diferentemente das obras de Boltanski em que a iluminação é artificial e posicionada a fim de irradiar diretamente sobre as caixas, como se fossem esculturas, na obra de Bayardo são resguardadas da luz direta provinda do sol. Não há iluminação artificial no Urnário. A claridade da iluminação solar no claustro contrasta com a penumbra dos corredores fúnebres. A iluminação que alcança estes espaços, próximos às fachadas externas, é singela. Filetes de luz natural provindos de rasgos estreitos na cobertura do Urnário permeiam distanciadamente os corredores internos. O efeito de "Chiaroscuro" é intencional e confere uma atmosfera dramática ao espaço.

Porém, nos corredores voltados para as fachadas internas, a luz indireta provém de vazios e fenestranças dirigidas ao claustro, e recebem uma iluminação um pouco mais intensa. O que se percebe assim são graduações de luz nos espaços que compõem as caixas, inseridas na caixa maior, compondo um efeito fractal, onde objetos podem ser divididos em partes e suas partes se assemelham ao objeto original.

É possível relacionar as caixas de Boltanski também com o mural de Studer. Em ambas as obras, a questão da materialidade e textura são exploradas. Boltanski recorre ao metal enferrujado na forma das caixas quadriculares, como uma malha ortogonal repetitiva e vasta, para representar um número grande de pessoas falecidas. O passar do tempo relaciona-se ao acúmulo de caixas. Isto vale também para as caixas do Urnário.

Studer também se utiliza da materialidade e textura do mural, neste caso do concreto aparente, para sugerir algo. O jogo de composição de formas ortogonais, apesar de não ser repetitivo como as caixas de Boltanski ou mesmo como as caixas do próprio Urnário, propicia, em todos estes casos, uma espécie de estampa carregada de significados, que imprime sensações a quem as contempla.



Imagem 25: Vista interna do claustro do Urnário.

Imagem 16: Fachada interna Oeste.



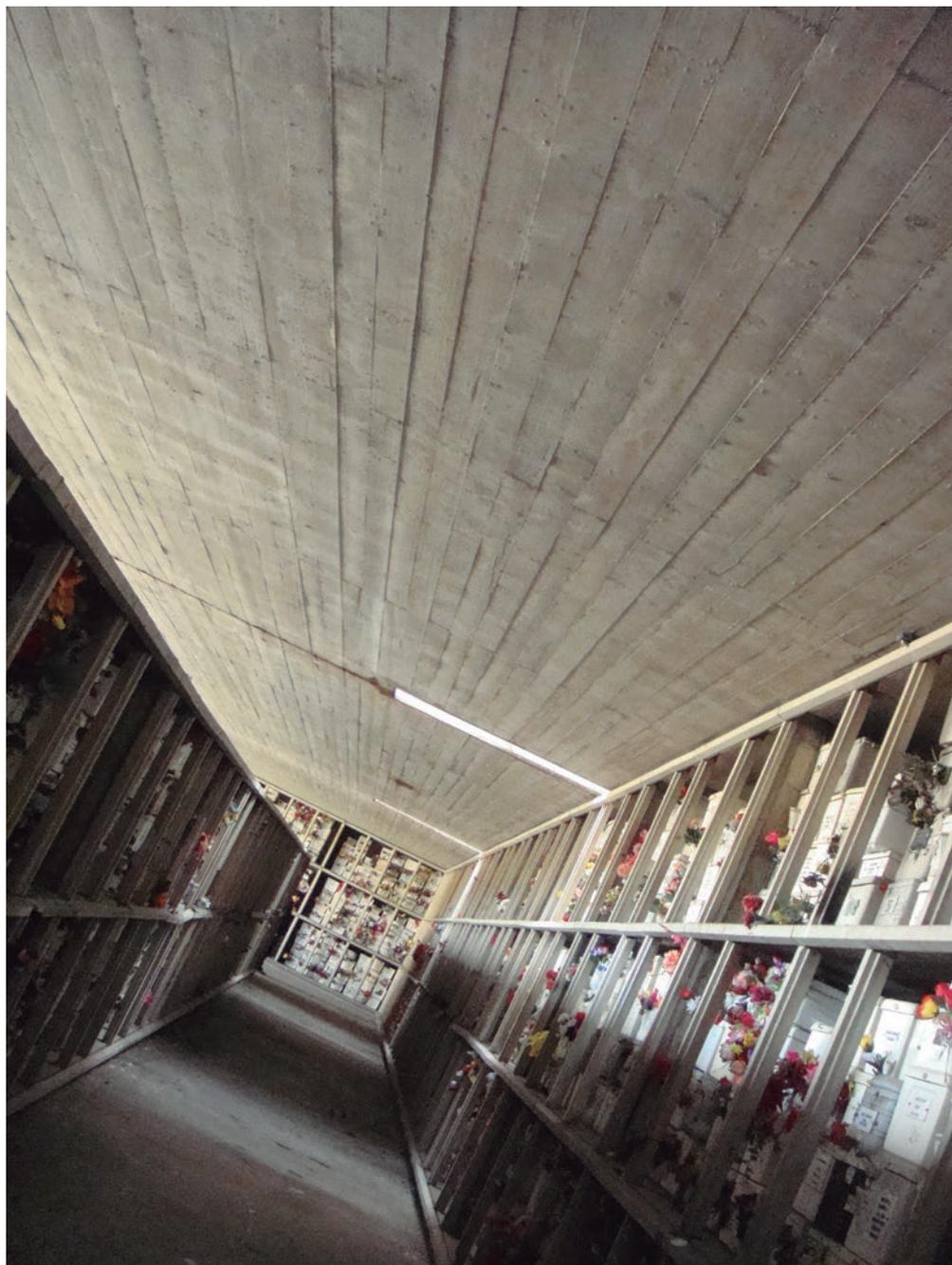
15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

As caixas fúnebres dentro da caixa maior e suspensa, a galeria sob a caixa, o claustro, o mural e rampa são elementos integrantes da narrativa de transição metafórica e física do rito fúnebre. A metáfora da morte como uma elevação do espírito se materializa na estratégia de suspensão do volume do Urnário. Porém, em ambos os planos espiritual e material, há a integração entre a sacralidade e a presença corpórea.

Os objetos coreográficos, aliados à suas qualidades plásticas e a ideia de união entre artes e arquitetura, acompanham o conceito de síntese das artes neste projeto. Estes objetos propiciam o acontecimento dos eventos de movimento no espaço, que simbolicamente se relacionam à narrativa do rito fúnebre e sua dualidade, a transposição da matéria ao espírito.

186

**GALERIA,
MURAL, RAMPA
ESCALONADA,
ESCADAS, PÁTIO E
ESPELHO D'ÁGUA
ASSUMEM O
PAPEL DE OBJETOS
COREOGRÁFICOS**



NOTAS

- ¹ TSCHUMI, Bernard. The Manhattan Transcripts. Londres, Academy Editions, 1981.
- ² GUADET, Julien. Éléments et Théorie de l'architecture. Paris, Ecole nationale supérieure des beaux arts, 1910.
- ³ MANNING, Erin. Propositions for the Verge – William Forsythe's Choreographic Objects. Texto publicado na edição virtual Inflexions nº 2. Montreal, 2008. Publicado no site: inflexions.org/n2_manninghtml.html
- ⁴ FORSYTHE, William. Objetos Coreográficos: Ensaio. Nova Iorque, 2011. Publicado no site: williamforsythe.de/essay.html.
- ⁵ Idem 4.
- ⁶ Idem 3.
- ⁷ RECENA, Maria Paula. Elementos de Arquitetura: Objetos Coreográficos. Texto para a publicação Arqtexto nº 19. Porto Alegre, Editorial da UFRGS, 2014. P. 106.
- ⁸ CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Modern Architecture and Figurative Sculpture in Latin America. Texto apresentado para Conferência realizada em Austin, Texas. 2014. P. 3.
- ⁹ ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Boston, Editorial MIT, 1982. P. 185.
- ¹⁰ Idem 7. P. 114.

VALENTINA MARTINS MARQUES

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UniRitter Laureate International Universities desde dezembro de 2010. Mestranda em Teoria História e Crítica da Arquitetura pela UFRGS desde agosto de 2014. Colaborou por oito anos para o escritório Moojen e Marques Arquitetos Associados, como estagiária e arquiteta, de 2007 até meados de 2014.

REFERÊNCIAS IMAGENS

- 1 Fonte: Autora
- 3 Fonte: <http://bit.ly/1Li5pH4>
- 8 Fonte: Máry Mendez.
- 9 Fonte: <http://bit.ly/1FwfPkx>
- 10 (CAPA) Fonte: <http://bit.ly/1FwfPkx>
- 12 Fonte: <http://bit.ly/1FwfPkx>
- 13 Fonte: Máry Mendez.
- 14 Fonte: Autora
- 15 Fonte: Máry Mendez.
- 16 Fonte: Autora
- 17 Fonte: Autora
- 19 Fonte: Máry Mendez.
- 20 Fonte: <http://bit.ly/1FwfPkx>
- 21 Fonte: <http://bit.ly/1FwfPkx>
- 24 Fonte: Máry Mendez.
- 25 Fonte: Máry Mendez.
- 27 Fonte: <http://bit.ly/1FwfPkx>





O Museu Experimental El Eco no Cenário da Arquitetura Moderna no México

ADRIANA CAROLINA BROILO

Na primeira metade do século XX foram discutidos no México temas como a identidade da arquitetura mexicana no contexto da modernidade, que, confrontados com os postulados internacionais, criaram novas linguagens na produção arquitetônica ao longo das décadas. A aplicação dos princípios do modernismo se fundiu com recursos decorrentes da tradição mexicana pré-hispânica, incluindo, também, a incorporação da arte à arquitetura. Estas características se manifestaram, principalmente, ao final da década de 1940, época em que foram realizadas obras emblemáticas. Nesse contexto, o Museu Experimental El Eco, idealizado pelo artista alemão Mathias Goeritz, foi inaugurado na capital mexicana em 1953, com a proposta de ser um espaço para experimentações em diferentes campos da arte.

O presente artigo pretende contribuir para o conhecimento dessa obra, sua reabilitação e construção do anexo administrativo. Ações que possibilitaram o resgate do conceito original e do edifício e que servem como exemplo de integração ao problema da intervenção em arquitetura preexistente e no patrimônio arquitetônico moderno.

Palavras-chave: Arquitetura moderna, museu, Museu Experimental El Eco, reabilitação.

In the first half of the twentieth century, it was discussed in Mexico issues such as the identity of the Mexican architecture in the context of modernity, which, faced with international principles, have created new languages in architectural production over the decades. Applying the principles of modernism merged with features stemming from pre-Hispanic Mexican tradition, including also the incorporation of art to architecture. These characteristics manifested mainly at the end of the 1940s, by which time emblematic works were carried out. In this context, the Experimental El Eco Museum, designed by German artist Mathias Goeritz, opened in Mexico City in 1953, with the proposal to be a space for experimentation in different fields of art.

This article aims to contribute to the knowledge of this work, rehabilitation and construction of the administrative annex. Actions that made possible the rescue of the original concept and building and serving as an example of integration to the problem of intervention in existing architecture and modern architectural heritage

Keywords: Modern architecture, museum, Experimental El Eco Museum, rehabilitation.



A incursão do movimento moderno no México produziu uma ruptura que se fez perceptível não apenas na incorporação de seus princípios, mas também ao suscitar a incorporação da arte em seu repertório. Os arquitetos mexicanos interpretaram as proporções, alturas e materiais do repertório moderno, para manifestarem-se na simplicidade das formas, assim como na mudança de concepção da ornamentação.¹

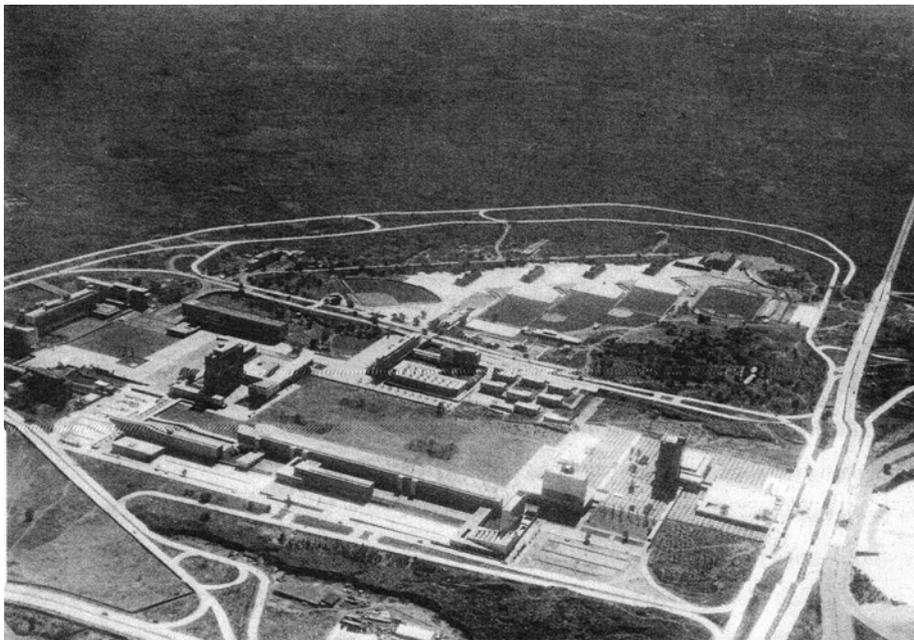
A integração plástica foi tema recorrente entre as décadas de 1920 a 1950, quando abriu-se espaço para a discussão sobre as possibilidades experimentais da multidisciplinaridade, refletindo a tradição do muralismo e sua retórica, assim como a concepção da cidade como elemento integral de exercício plástico.

A nacionalização da indústria do petróleo em 1938 inaugurou uma fase de progresso que se consolidou a partir do período entre 1946-52, com Miguel Alemán à frente da presidência do México. O programa de desenvolvimento governamental e a súbita concentração e expansão da cidade impulsionam o avanço em direção a uma capital cosmopolita. A arquitetura foi beneficiada por financiamentos do governo em projetos urbanísticos, estruturas de vanguarda e em escala monumental, sendo também expressivos os projetos de iniciativa privada. O arquiteto Mario Pani foi responsável por boa parte das inovações na morfologia urbana e na arquitetura com projetos de edifícios emblemáticos como os

multifamiliares e a Cidade Universitária da Universidade Nacional Autônoma do México - UNAM.

A construção do modelo de campus sob o estatuto de cidade já havia sido realizada na América Latina em 1930 em cidades como o Rio de Janeiro e Bogotá, e por Caracas em 1944, sendo adotado pelo México em 1947. A Cidade Universitária da UNAM foi construída na região de El Pedregal de San Ángel, ao sul da cidade do México, como estratégia de expansão da cidade interligando a área central à Cidade Universitária. Desenvolvido com a colaboração de uma extensa equipe de profissionais entre arquitetos, engenheiros e artistas, o planejamento urbano e a arquitetura expressavam uma fusão entre referências históricas e ideais de futuro.

Um dos exemplos mais significativos dentro do conjunto de edifícios foi a Biblioteca Central, projeto de Juan O’Gorman em colaboração com Juan Martínez de Velasco e Gustavo M. Saavedra. O edifício é composto por uma base retangular com revestimento de pedra, ônix e vidro, onde se apoia um volume revestido em suas quatro faces por relevos de mosaicos policromáticos.



Fonte: NOELLE, Louise. *Building Modern México*. Em: ZANCO, Federica. *Luis Barragán The quiet revolution*. Milan: Barragán Foundation: Vitra Design Museum, 2001. p. 37

O’Gorman explorou a incorporação de mosaicos também na construção de sua residência, entre 1949-53, localizada em um terreno na Colonia de San Jerónimo, próxima à Cidade Universitária. Embora seja possível identificar a presença da arquitetura moderna, em detalhes como a distribuição racional dos espaços e a escada de concreto com degraus em balanço, a ‘casa fantástica’ de O’Gorman representou o abandono ao funcionalismo que praticou nos anos 1930.

A integração dos murais com a arquitetura articulou a colaboração entre arquitetos e Muralistas, de acordo com os postulados de Integración Plástica, de origem mexicana, apoiado por David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Francisco Eppens e Carlos Lazo. A Cidade Universitária certamente representou o ideal de integração das artes, o qual requer um intercâmbio produtivo entre colaboradores. Estes edifícios buscaram, através da presença pictórica, a convergência entre idiomas plásticos; estes, porém, geraram opiniões distintas: para Bullrich, o resultado é uma combinação confusa de motivos pré-colombianos e atuais², enquanto para Hitchcock significou “alguns dos

mais ousados e também, talvez, a mais bem sucedida integração da arte em duas dimensões, e também das artes plásticas, com a arquitetura.”³

A região de El Pedregal de San Ángel tornou-se uma área de interesse para a arquitetura, embora sendo um terreno de formação rochosa afastada do centro da cidade. Assim como Diego Rivera, que escolheu o local para a construção do Museu Anahuacalli, o arquiteto Luis Barragán adquiriu, em 1945, uma área equivalente a 350 hectares. Seu objetivo era a criação de um loteamento para a construção de residências que resultou no fracionamento Jardines del Pedregal. Barragán associou-se a diferentes profissionais para o desenvolvimento do projeto: o urbanista Carlos Contreras, o arquiteto alemão Max Cetto, os artistas Jesús ‘Chucho’ Reyes e Mathias Goeritz, o corretor imobiliário José Alberto Bustamante e o fotógrafo Armando Salas Portugal.⁴

UNAM. Cidade do México. Enrique del Moral e Mario Pani.



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

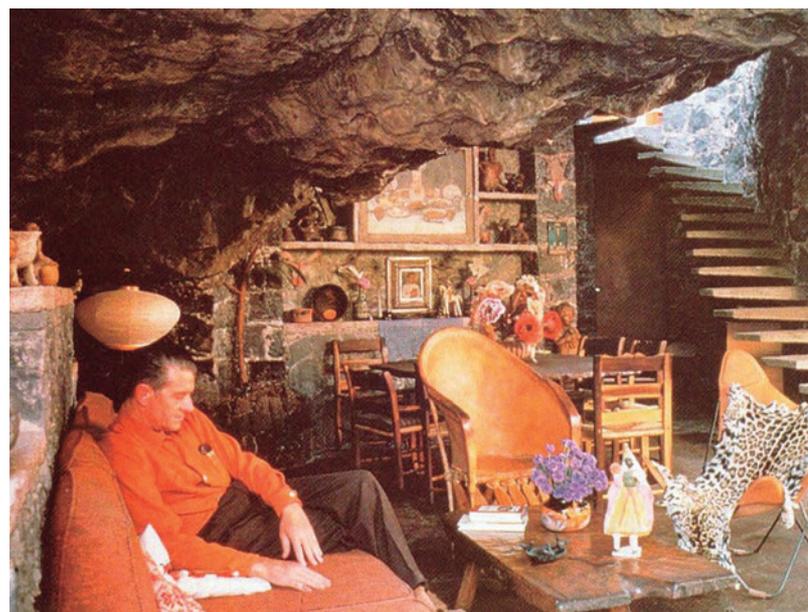
O projeto do loteamento foi orientado aos postulados da arquitetura moderna internacional onde, no entanto, Barragán e Cetto aplicaram soluções construtivas e materiais locais como acentos de expressividade regional, utilizando madeira em tetos, vigas e pisos, assim como a escala da construção, que remetia às antigas casas de fazenda, porém, estabelecendo contrastes formais entre volumes puros e o uso da cor.⁵

Barragán também explorou a expressão dos materiais e cores na construção de sua residência, concluída no ano de 1948, em Tacubaya, atual Colonia Daniel Garza, bairro popular da cidade do México, constituído por casas de tipologia tradicional de habitação coletiva de pequena escala. A casa está voltada para um generoso jardim, desenvolvida em planos que se compõem entre os princípios da arquitetura moderna e elementos regionais característicos da arquitetura da estância mexicana, resultando em uma obra única de extraordinária qualidade arquitetônica.

Sua integração com a arte não está pautada pela ornamentação, mas com a forma abstrata que caracterizava a arte da época e com o uso criterioso de elementos da cultura e arquitetura regional. Os traços do Surrealismo⁶, como a introspecção, o resgate da memória, a ênfase na prática pictórica,

a presença do objeto, segundo expõe Liernur, também se alinhavam com os elementos da tradição local presentes na obra de Barragán:

“A recuperação das formas e produtos mais elementares gerados pelos povos, era também um caminho de busca de autenticidade profunda assentada, nesse caso, na memória histórica guardada pela tradição. Como técnica, a criação de oposições de presenças não comuns também tem uma origem surrealista. Um muro entre as árvores do bosque produz o mesmo efeito que as árvores de Magritte põe em interiores burgueses. A espessura sutil da cruz de uma janela se opõe bruscamente à rugosidade da grande largura dos muros; com toda sua carga de significados, os cavalos fazem com que recintos solitários que atravessam fiquem mais enigmáticos, como nos climas metafísicos de De Chirico[...].”⁷



Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitetura, Circulo de Arte, 1997.

Barragán foi hábil em usar os elementos regionais associados às influências estrangeiras, observados nos princípios da arquitetura de Le Corbusier, na pintura surrealista, especialmente a obra do artista italiano Giorgio De Chirico, e também com a colaboração dos alemães Max Cetto e Mathias Goeritz, com quem estabeleceu uma conexão direta de sua poética com o expressionismo alemão.⁹

Mathias Goeritz estabeleceu estreito vínculo intelectual e criativo com Barragán, com quem compartilhava a idéia de que os aspectos funcionais da arquitetura fossem elaborados observando qualidades que despertassem serenidade e intimidade, conforme a declaração do próprio Goeritz:

*"[...]vejo na obra de Luis Barragán uma série de qualidades – arquitetônicas, escultóricas e pictóricas – contemporâneas principalmente em Le Corbusier. Ambos, Luis Barragán e Le Corbusier souberam colocar sua "arquitetura" ao serviço da metafísica, logrando um ambiente emocional no grau mais elevado que este século produziu, ao subordinar a estética e a função sob a marca dos valores espirituais."*¹⁰

Compartilhados com Barragán, os termos emoção, sentimento e poesia são recorrentes nos textos de Goeritz que perseguia a ideia da arte como um constante experimento que ambiciona oferecer ao homem da rua uma experiência de elevação espiritual. Segundo Escudero:

*"[...]Luis Barragán teve a intenção de imprimir a seus conjuntos uma finalidade espiritual com acentos populares e Mathias Goeritz teve sua primeira incursão nesta disciplina com o Museu Experimental El Eco, construção baseada em sua proposta de arquitetura emocional, como um "objeto pessoal, sentimental e aberto". O mesmo Goeritz estabeleceu as bases para a nova escultura, urbana e abstrata, que esquece os heróis e revoluções nacionais."*¹¹

A colaboração entre Goeritz e Barragán teve início com a escultura realizada em concreto, El animal

del Pedregal, em 1951, para o acesso do loteamento Jardines del Pedregal, e se manifestou ao longo da década em obras como o Museu Experimental El Eco, 1952, a capela do convento das Capuchinhas Sacramentárias de Tlalpan, 1953, e nas Torres de Satélite, 1958.



Casa Barragán.
Luis Barragán,
México.



MUSEU EXPERIMENTAL EL ECO

Localizado na rua James Sullivan, número 43, o Museu Experimental El Eco foi construído na Colonia San Rafael, antiga Colonia de Los Arquitectos, no entorno da atual Praça Villalongin - Jardim das Artes. Na extensão da rua James Sullivan, os números 61, 57 e 55, respectivamente, um edifício e um par de casas, contíguos a El Eco, são de autoria de Luis Barragán. A igreja Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y San Jose, projetada por Felix Candela, com Enrique de la Mora e Juan Antonio Tonda, em 1966, está no outro lado da praça, na Calle Villalugin, 36. O Hotel Plaza, de Mario Pani, construído em 1945, está localizado na rua James Sullivan, esquina com a Avenida Insurgentes, sendo o único da série de edifícios cilíndricos construído, como parte do ambicioso projeto Crucero Insurgentes – Reforma. Nas décadas de 1940 e 1950, a área concentrava um número importante de salas de teatro e cinema, revelando a vocação para atividades culturais da Colonia de San Rafael.

Goeritz concebeu El eco como um “‘museu experimental’ aberto às inquietudes artísticas do mundo atual”¹². Ao conceber o museu, tinha como objetivo construir um edifício cuja disposição dos elementos arquitetônicos incidissem na apreensão do espaço, compreendido por uma arquitetura moderna, sucessora dos princípios da arquitetura expressionista, com os quais buscou despertar emoções através da “reunificação das disciplinas artísticas erigidas como grande construção”.¹³ Sobre esse aspecto Alba ressalta:

*“No entanto, o expressionismo de Goeritz buscava uma manifestação mais calada e “anônima”, (procurava) ser mais essencial e por isso mais integradora. Em sua visão arquitetônica a abstração racionalista não se descarta, mas se reconcilia com sua imagem antagônica impulsiva, já que também De Stijl e a Bauhaus haviam exercido grande influência em seu pensamento plástico. Ainda assim sua motivação primária seguiu sendo uma vontade de expressão subjetiva e espontânea, cuja subjetividade foi aumentando na medida em que progredia a abstração.”*¹⁴

Dessa forma, suas intenções expressivas se concentraram em composições espaciais de formas simples, desenvolvidas a partir do jogo entre elementos contrastantes: claro-escuro, massividade-vazio, horizontalidade-verticalidade¹⁵, onde os aspectos formais do edifício, alturas, cores e texturas, estavam dispostos dentro de um esquema de significados precisos, apesar da condição flexível dos espaços obtidos, conforme Goeritz, “havia que compreender o espaço arquitetônico como grande elemento escultórico”¹⁶. O espaço arquitetônico do museu foi pensado como elemento configurativo e estrutural, presente nas assimetrias, no uso de planos inclinados e nas diferenças de alturas e espessuras.

A contração do espaço provocada pelo estreitamento do piso e das paredes, que se abrem ou se estreitam em linhas oblíquas, evitando, assim, o ângulo reto, geram efeitos de profundidade reforçados pela eleição cromática e as qualidades construtivas dos materiais. A perspectiva intensificada provoca a sensação de maior profundidade, conforme observa Cetto ao comentar a estratégia construtiva de Goeritz:

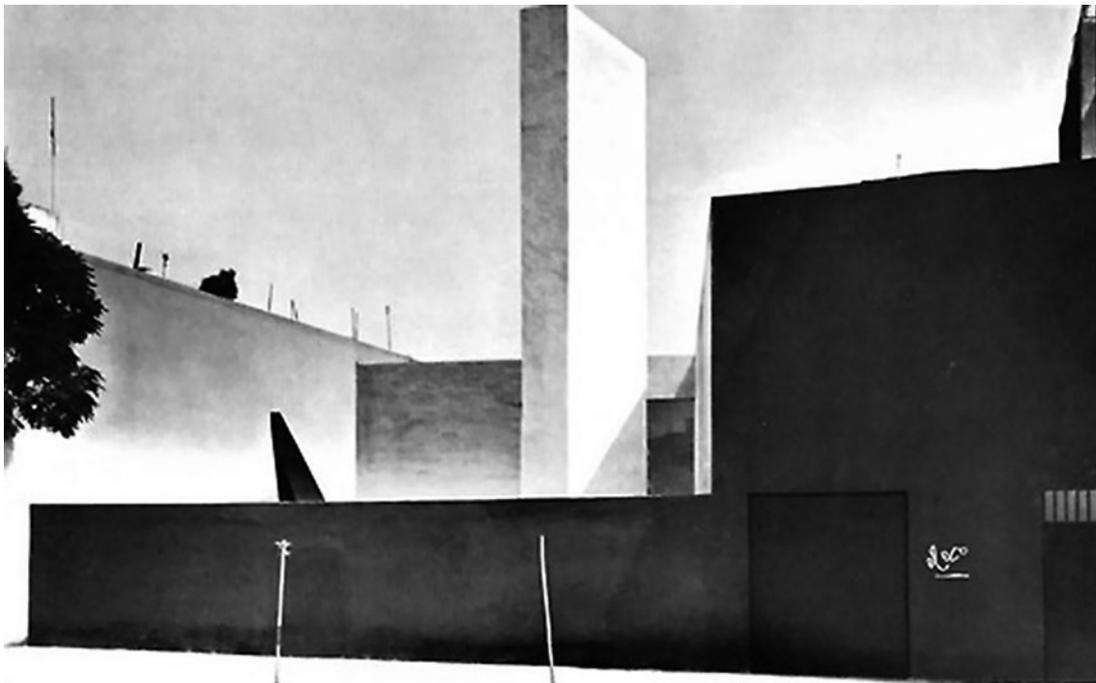
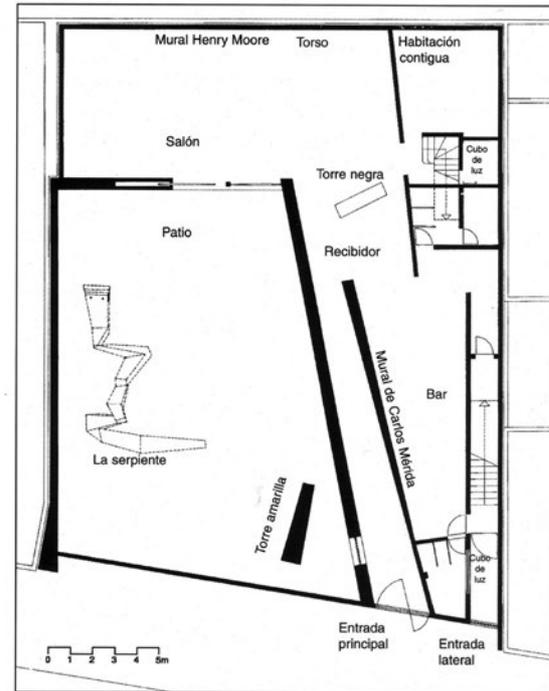
*“Com o manejo adequado dos elementos pictóricos, plásticos e espaciais, deu naquela época um exemplo estimulante de uma obra de arte total, sem uso de ‘decoração’. Porém, a obra contém uma série de truques maneirísticos cuja origem deve de ser bem conhecida ao culto construtor. Como exemplo mencionarei somente a perspectiva forçada do corredor central, que se obtém mediante a inclinação do piso, paredes e teto, assim como no corte em diminuição das tábuas do piso, recordando o famoso modelo dado por Borromini na galeria perspectivada do Palazzo Spada.”*¹⁷

A noção de “obra de arte total”¹⁸ refere-se aqui a uma situação espacial de dimensões ambientais que transformam a experiência do espectador, apelando à totalidade de seus sentidos, neste caso estimulado pelo percurso estabelecido no acesso principal, que culmina em um ambiente que se divide pela entrada da luz natural: à esquerda a luminosidade, à direita a penumbra, que se intensifica pela presença da torre

negra. Em El Eco a transformação da experiência articula-se desde o processo construtivo do edifício: o projeto proposto por Goeritz também considerou a integração de um grupo de profissionais como um ato coletivo de criação entre vários colaboradores¹⁹, entre arquitetos, engenheiros, artistas, músicos e cineastas. Cabe frisar que Goeritz pensou de modo integrado aspectos como os elementos arquitetônicos, o desenho da tipografia para a inscrição na fachada, a cadeira para o restaurante e o conteúdo das obras de arte.

A participação do espectador era, para Goeritz, parte complementar indispensável da obra de arte, pois a experiência do espectador completaria a operação iniciada pelo artista, conforme coloca Alba:

*“O objetivo final de toda atividade plástica é a arquitetura, disse Walter Gropius, defensor da integração das artes e ofícios, no manifesto da Bauhaus de 1919. De maneira semelhante, para Goeritz, que não era arquiteto mas artista plástico com formação em história da arte e filosofia, a arquitetura oferecia o marco ideal para a reunião de diversas disciplinas e para o trabalho coletivo. Era o lugar da composição cênica, do reconhecimento da unidade das coisas, da oração...”*²⁰



Fachada Museu El Eco.

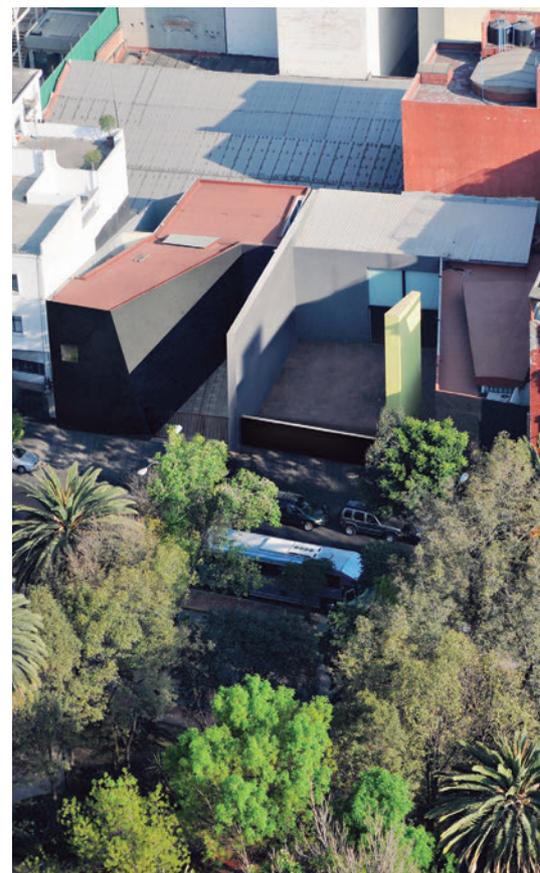
15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

A concepção espacial do Museu Experimental El Eco originou um projeto como um experimento, descrito por Goeritz posteriormente, no Manifiesto de la Arquitectura Emocional²¹, onde justifica: “a expressão de uma livre vontade de criação que sem negar os valores do funcionalismo pretende submetê-los sob uma concepção espiritual moderna.”²² Seu impacto na arquitetura mexicana é devido ao contraponto que propõe sugerindo a união das artes para subordiná-las sob um conceito único e desta forma despertar a emoção, conforme expõe no referido manifesto:

“A arte em geral, e naturalmente também a arquitetura, é um reflexo do estado espiritual do homem em seu tempo. Porém existe a impressão de que o arquiteto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando as vezes – quiçá por haver perdido o contato estreito com a comunidade, ao querer destacar demasiadamente a parte racional da arquitetura. O resultado é que o homem do século XX se sente constrangido por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica e utilidade dentro da arquitetura moderna. Busca uma saída, porém nem o esteticismo exterior compreendido como “formalismo”, nem o regionalismo orgânico, nem aquela confusão dogmática se enfrentaram a fundo ao problema de que o homem – criador ou receptor - de nosso tempo aspira a algo mais que a uma casa bonita, agradável e adequada. Pede – ou terá que pedir um dia - da arquitetura e de seus meios e materiais modernos, uma elevação espiritual; simplesmente dito: uma emoção, como se deu em seu tempo a arquitetura da pirâmide, a do templo grego, a da catedral românica ou gótica – ou inclusive - a do palácio barroco. Somente recebendo da arquitetura emoções verdadeiras, o homem pode voltar a considerá-la como uma arte.”²³

Foi em defesa às ideias lançadas em sua proposta de um Museu Experimental que Goeritz escreveu o Manifiesto de la Arquitectura Emocional, como um documento básico para a compreensão de sua obra e também como fonte para o tema da Arquitetura Emocional, que desenvolveu nas obras e textos que produziu em anos sucessivos.

No contexto da arquitetura produzida na época da inauguração de El Eco, a residência de O’Gorman, em San Jeronimo, foi citada posteriormente por Goeritz como exemplo da forma de pensar a integração da arte à arquitetura, e que também foi alvo de críticas, para as quais saiu em defesa: “Somente os eternos racionalistas que entendem tudo e que nunca puderam sentir nada, são capazes de considerá-la como uma vacilada. A verdade é que se trata da casa de um homem valente, o qual encontrou precisamente isso: seu mundo.”



Vista aérea
Museu El Eco.

RESTAURAÇÃO E CONSTRUÇÃO DO ANEXO

Após um ano de funcionamento as atividades artísticas do museu foram canceladas. O edifício sofreu alterações inicialmente em sua proposta conceitual, foi posteriormente alugado pela UNAM que, entre outras atividades, realizou um projeto para a ocupação como Centro Universitário de Teatro. No primeiro semestre de 2004, a UNAM adquiriu o edifício do Museu Experimental El Eco, dando início ao processo de restauração dirigido pelo arquiteto Victor Jiménez. A reinauguração se realizou no mesmo dia da inauguração, após cinquenta e dois anos de intervalo, em 07 de setembro de 2005.

A restauração de El Eco, levando em conta a reabilitação física e conceitual do edifício, implicou na condição de manter sua integridade preservada - o que significa que o edifício não poderia ser adaptado para acomodar a infraestrutura indispensável para seu pleno funcionamento. Tendo em vista a necessidade de espaço para acomodar atividades como, por exemplo, salas específicas para direção, acervo e serviços, o Departamento de Projetos Especiais da UNAM comprou o terreno contíguo ao museu e, em 2006, convocou um concurso para a construção de um edifício anexo.

As características arquitetônicas da preexistência foram um dos fatores que estabeleceram as premissas do concurso para as propostas de projeto para o anexo de El Eco. A condição principal estabelecia que o edifício existente fosse respeitado em sua situação original, sendo proibidas perfurações no pátio, nas paredes e no teto. A adaptabilidade do novo programa deveria ser compatível ao espaço dado em relação ao espaço existente ocupado pelo museu. Dessa forma, o projeto deveria observar a condição de contemporaneidade ao afirmar-se em relação ao museu.

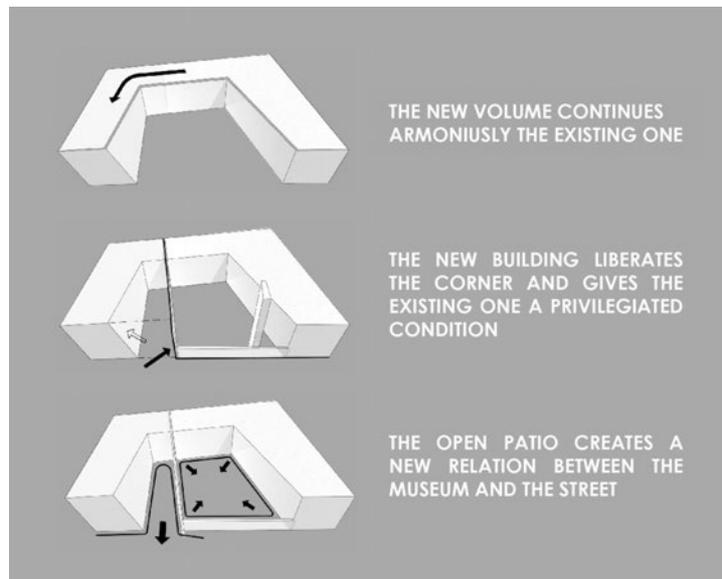
A proposta vencedora do concurso foi apresentada pela parceria entre os escritórios LAR+FRENTE, dos arquitetos Fernando Romero e Juan Pablo Maza; um projeto racional, sendo observado um cuidadoso exercício de integração com a construção original.



O anexo se integra ao museu explorando as condicionantes existentes, e, a partir delas, o projeto se define. A implantação foi determinada pelo rebatimento da implantação, como observamos no “princípio do segundo homem”²⁴ onde, a partir de uma preexistência, a criação de um novo edifício, nos mesmos parâmetros, será levada adiante ou não. Neste caso, além de ser levada adiante, a preexistência conduziu os arquitetos para as decisões de partido do projeto que foram orientadas pela observação do projeto original do museu.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

A partir do edifício restaurado, a construção do anexo para El Eco não serviu somente para resguardar sua integridade, mas também para acomodar as novas instalações, o que implicou em soluções que respondessem a anseios e sensibilidades contemporâneas. As decisões de partido para a integração do edifício anexo foram guiadas pela observação da preexistência. A conversão do muro em plano, separando os edifícios, possibilitou um rebatimento da implantação original sem, no entanto, configurar uma cópia; ao contrário, o edifício se insere e completa o conjunto de forma original e em consonância com sua condição contemporânea.



Diagramas
Museu El Eco.

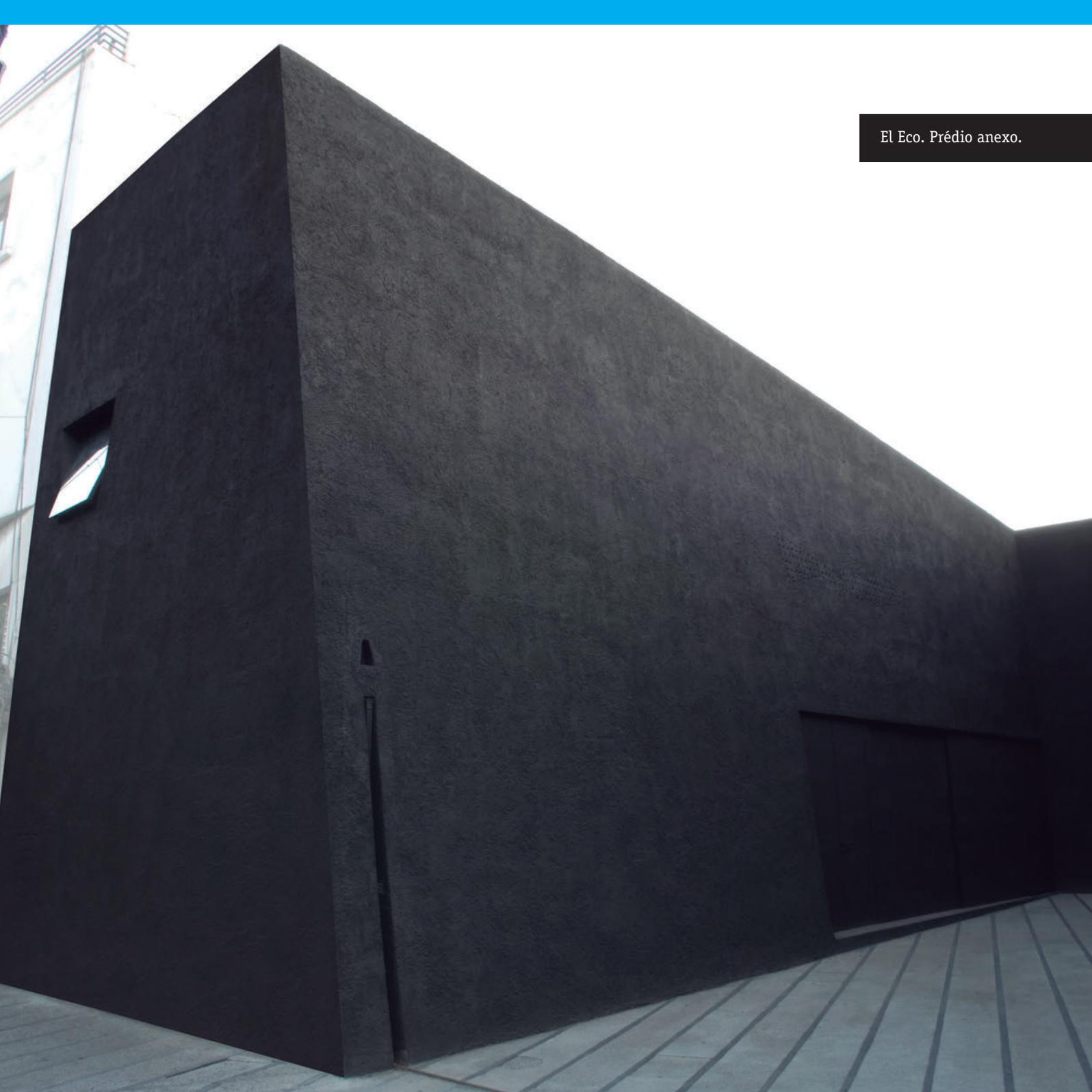
200 A restauração do edifício e a construção do anexo habilitaram atividades culturais com enfoque na ideia original concebida para o edifício, com o objetivo de promover experiências significativas na concepção de processos artísticos, com ênfase nas práticas em torno da reflexão espacial, mantendo vigente a proposta sobre o espaço experimental. Essas atividades abrangem também a pesquisa, a documentação, a preservação e a difusão do legado multidisciplinar de Mathias Goeritz, gerando uma memória institucional que amplia a possibilidade de traçar outras linhas de investigação de interesse entre presente e futuro.

Cabe ressaltar que todo o processo de restauração e construção do anexo para o museu foi conduzido pela UNAM, que representa um

importante papel junto ao desenvolvimento dos museus universitários de arte contemporânea no México, dentre eles o Museu Experimental El Eco. Explorando aspectos relativos à educação, investigação, formação e desenvolvimento da cultura local, a instituição estabelece um compromisso com o desenvolvimento sócio-cultural da comunidade. Neste caso, além de preservar o conceito original estabelecido para as atividades de El Eco, a UNAM promoveu a ampliação das possibilidades de uso do edifício.

Proteger as obras modernas implica na assimilação do significado paradigmático contido no projeto original e na habilidade de reconhecer nos edifícios o que concerne e pertence ao espírito da época, em relação aos novos elementos formais e espaciais próprios da recuperação. A restauração de El Eco reforça a importância relativa à análise, preservação e restauração de obras modernas em conjunto com a reflexão sobre patrimônio, colaborando como um exemplo aos desafios relativos a este processo. Não obstante, todos os esforços para a recuperação dessa arquitetura denotam o valor deste projeto para o patrimônio da arquitetura moderna mexicana.





El Eco. Prédio anexo.

NOTAS

¹ Entre os arquitetos mexicanos, Juan O’Gorman assumiu uma postura político-social de oposição à qualquer intenção artística de mero decorativismo aplicado, defendendo que a arquitetura deveria ter sentido estritamente utilitário, resultado da ciência e da técnica, embasado na recente obra de Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923. Essa postura se reflete em suas primeiras obras, casas e escolas, nas quais explorou a economia de materiais de acabamentos, a exemplo da Casa Cecil O’Gorman, 1929, e da Casa/estúdio Diego Rivera e Frida Kahlo em 1932. A influência dos postulados de Le Corbusier nessas obras é claramente observada ao serem equiparadas à casa Dom-inó e à casa Amedée Ozenfant, de 1922. Essas casas, paradoxalmente, são obras cujo valor plástico da expressão popular mexicana são inegáveis, identificados pelas cores e cercas de cactos que, em contraste com a construção de linhas retas e a pureza formal, revelam sensibilidade com o caráter local. Nota da autora.

² BULLRICH, Francisco. *Nuevos caminos de la Arquitectura Latino Americana*. Barcelona: Editorial Blume, 1969. p. 28 – Tradução da autora

³ HITCHCOCK, Henry-Russel. *Latin American architecture: since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955. p. 44 – Tradução da autora

⁴ EGGENER, Keith. *Luis Barragán’s: gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press. C 2001, p. 233

⁵ México abstracto. *La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de uma época (1950-1979)*. México: Museo de Arte Moderno, 2009, p.254

⁶ Surrealismo - Movimento artístico cujo manifesto publicado em Paris em 1924 por André Breton pregava uma arte onde houvesse “uma ausência do controle exercido pela razão e a exclusão de toda preocupação estética e moral”. [...] O Surrealismo não se definiu como estética, possibilitando aos artistas seguirem por diferentes caminhos, que vão do simbólico ao metafísico e do radicalismo dadaísta a espontaneidade da abstração. Para De Chirico ‘a arte não representa, não interpreta e não muda a realidade: se coloca como uma outra realidade, metafísica e meta-histórica.’

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo:

Companhia das Letras, 1992. p. 192

⁷ LIERNUR, Jorge Francisco. Os jardins dos caminhos que se bifurcam. Considerações (impertinentes) sobre a obra de Luis Barragán. In: *Ócolum - Revista universitária de arquitetura, urbanismo e cultura*. Volume 5/6, 1995. Campinas: Ed. Responsável Abílio Guerra, FAUPUCCAMP. ISSN 0104-0308. p. 9

⁸ Mathias Goeritz (Alemanha, 1915 – México DF, 1990), chegou ao México em 1949. Doutor em História da Arte, exerceu durante sua vida profissional as atividades de professor universitário, artista plástico e promotor cultural. Sua obra é abrangente, incluindo a atuação em diversas atividades realizadas inicialmente na Espanha e depois no México, nas cidades de Guadalajara e México DF.

⁹ LIERNUR, op. cit., p. 9

¹⁰ CUAHONTE, Leonor. *El Eco de Mathias Goeritz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007. p. 171

¹¹ ESCUDERO, A. Mathias Goeritz y la poética de El Eco. Disponível em: <http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/invitados/escudero.htm> Acesso em: 27/11/2012

¹² MORAIS, Frederico. Mathias Goeritz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 31

¹³ A construção como trabalho integrado de pintores, escultores, arquitetos, pedreiros e marceneiros expressando o trabalho de uma comunidade, são diretrizes que coincidem com o primeiro manifesto da Bauhaus de Gropius, conforme expõe Fernanda Fernandes no texto *A Arquitetura do Expressionismo*: “De um lado, propunha a união de todas as artes sob as asas da arquitetura, mas também referia-se à transformação total do ambiente, que incidia sobre vários sentidos do homem. A obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, já aparece com força na “*Secessão Vienense*”, com dimensão nitidamente estetizante e seguindo o pensamento de Richard Wagner e do jovem Nietzsche. A poesia é tomada como ponto de união e elemento comum a todas as artes, acima de suas diferenças expressivas. Mas é sem dúvida na Bauhaus que a *Gesamtkunstwerk*, como trabalho integrado de pintores, escultores e arquitetos, atingirá a sua forma mais completa como unidade de arte e política. Em 1919 Gropius irá transferir para a Bauhaus a temática do *Arbeitsrat*. Os arquitetos Walter Gropius, Bruno Taut

e o pintor Kandinsky assumem a concepção romântica tardia da obra de arte total, porém desvinculam-na da poesia e orientam-na para a arquitetura, símbolo de uma espiritualidade nova e universal, reunificação das disciplinas artísticas erguidas como grande construção. O programa da Bauhaus propõe unificar escultura, pintura, arte aplicada e artesanato numa nova arquitetura.”

FERNANDES, Fernanda. A Arquitetura do Expressionismo. Em: GUINSBURG, J. O Expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 488, 489

¹⁴ ALBA, M. T. de. Cabaret Voltaire, p. 42. Disponível em: <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/1926/1/4.pdf> - Tradução da autora

¹⁵ OLMEDO, Valentina. Arquitetura: Museo Experimental – el eco – [Mathias Goeritz].

Disponível em: [http://www.arq.com.mx/noticias/](http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/8989.html)

¹⁶ MORAIS, op.cit., p. 31

¹⁷ CETTO, op. cit., p. 30

¹⁸ A “obra de arte total”, Gesamtkunstwerk, segundo Pehnt, “tinha um duplo significado no contexto do Expressionismo. Quando se utilizava normalmente, significava a união de todas as artes na arquitetura, mas também podia referir-se ao entorno total que incidia simultaneamente sobre todos os sentidos do homem. A arquitetura expressionista apela ao olho, ao tato, ao sentido sinestésico. Desperta sensações heterogêneas tanto no tempo como no espaço.”

PEHNT, Wolfgang. La Arquitectura Expressionista. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975. p. 19

¹⁹ O grupo completo de colaboradores, que Goeritz dirigiu e coordenou, foi assim composto: Coordenador geral e gerente: Daniel Mont; Direção Artística e Arquitetura: Mathias Goeritz; Assesores técnicos: Arq. Ruth Rivera e Arq. de la Peña; Assessor artístico: Luis Barragán; Engenharia: Engs. Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero e Rafael Benítez; Escultura: Mathias Goeritz e Germán Cueto; Pintura: Carlos Mérida, Alfonso Soto Soria, Rufino Tamayo, Henry Moore, Mathias Goeritz, Alice Rahon, Germán Cueto, Felipe Orlando e Leonora Carrington. Inauguração: Balé experimental: Walter Nicks; coreografia para o balé inaugural: Luis Buñuel; Música: Lan Adomian. Nota da autora

²⁰ ALBA, op. cit., p. 47

²¹ O manifesto foi publicado originalmente no ano de 1954 em Quadernos de Guadalajara, número 1, Jalisco, México.

²² Mathias Goeritz. Manifiesto de la arquitectura emocional. 1954.

MORAIS, op. cit., p. 31 - Tradução da autora

²³ MORAIS, op. cit., p. 31

²⁴ “principle of the second man” In: BACON, Edmund. Design of Cities. New York: Penguin Books, 1976. p. 109

REFERÊNCIAS

O presente artigo foi extraído da dissertação: “Museu experimental El Eco, de Mathias Goeritz – um intervalo no tempo”, desenvolvida como requisito à obtenção do título de Mestre em Arquitetura pelo PROPARG – UFRGS no primeiro semestre de 2015.

ALBA, M. T. de. Cabaret Voltaire. p. 41-49.

Disponível em: <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/1926/1/4.pdf>

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACON, Edmund N. Design of Cities. New York: Penguin Books, 1976.

BULLRICH, Francisco. Nuevos caminos de la Arquitectura Latino Americana. Barcelona: Editorial Blume, 1969.

CETTO, Max. Arquitetura Moderna en México. México: Museo de Arte Moderno, 2011.

CORBUSIER, Le. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORBUSIER, Le. A arquitetura e as belas artes. Em: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, N°19/1984. p.53-68

CUAHONTE, Leonor. El Eco de Mathias Goeritz. México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

EGGENER, Keith. Luis Barragán's: gardens of El Pedregal. New York: Princeton Architectural Press. 2001.

ESCUADERO, A. Mathias Goeritz y la poética de El Eco. Disponível em: <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/invitados/escudero.htm>

GASH, Sebastian. El Expressionismo. Barcelona: Ediciones Omega, S. A., 1955.

GUINSBURG, J. O Expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HITCHCOCK, Henry – Russel. Latin American architecture: since 1945. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

LEJEUNE, Jean-François (ed.). Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

204 LIERNUR, Jorge Francisco. Os jardins dos caminhos que se bifurcam. Considerações (impertinentes) sobre a obra de Luis Barragán. In: Óculum - Revista universitária de arquitetura, urbanismo e cultura. período jan/fev 1994, edição de maio 1995. Campinas: Ed. Responsável Abilio Guerra, FAUPUCCAMP. ISSN 0104-0308

México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de uma época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009.

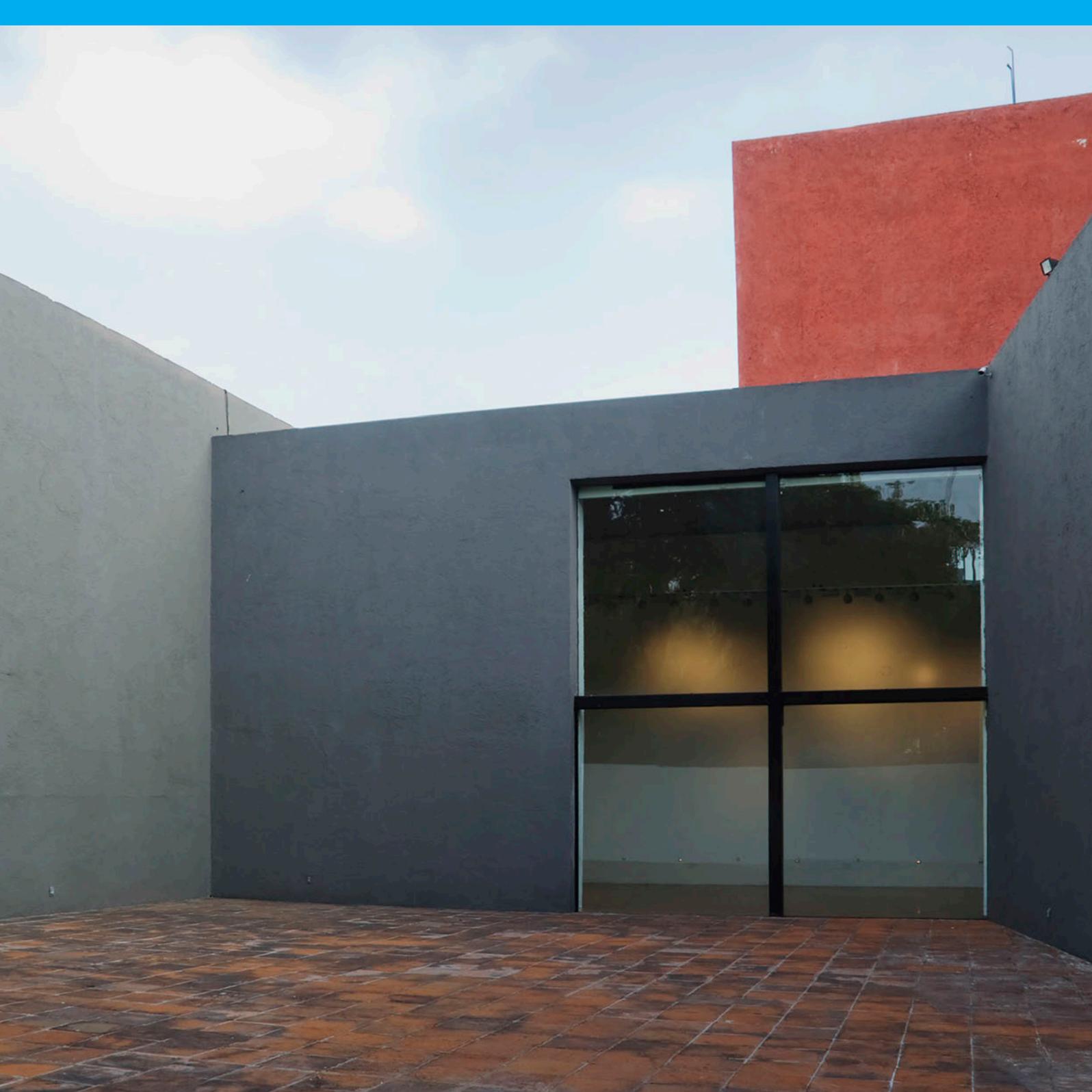
MORAIS, Frederico. Mathias Goeritz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

PEHNT, Wolfgang. La Arquitectura Expressionista. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J.. Congressi Internazionali di Architettura Moderna. Il Cuore della Città: per una vitta più umana delle comunita. Milano: Hoepli Editore, 1954.

ADRIANA CAROLINA BROILO

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (1998) e mestrado em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROPARG - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, (2015). Foi bolsista CAPES e membro do grupo de pesquisa em Arquitetura moderna latino-americana. Tem experiência na Área de Arquitetura e Urbanismo e atua como profissional autônoma, em projeto de arquitetura de interiores, projeto de mobiliário e arquitetura efêmera. Desde 2015 atua como professora na UNIVATES.





A Arquitetura Elementar de Aurélio Martinez Flores

GENOVEVA OST SCHERER NEHME

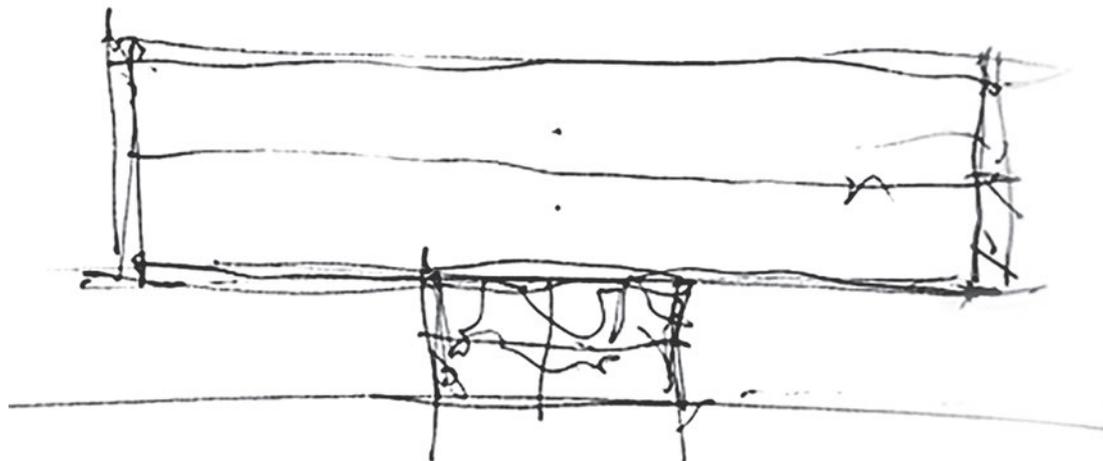


Este artigo tem como objetivo discutir a obra de Aurélio Martinez Flores, arquiteto mexicano, que veio ao Brasil no início da década de 1960 tendo como sua principal responsabilidade supervisionar a fabricação de móveis da Knoll pela Loja Forma, seu objetivo era permanecer três meses em São Paulo, o resultado foram 55 anos e uma importante produção arquitetônica que mescla Brasil e México em sua arquitetura.

Palavras-chave: Arquitetura, Aurélio Martinez Flores.

This article aims to discuss the work of Aurelio Martinez Flores, Mexican architect, who came to Brazil in the early 1960's having as its primary responsibility to supervise the manufacture of furniture from Knoll by the dealer Form, your goal was to stay three months in São Paul, the result was 55 years and an important architectural production that merges Brazil and Mexico in its architecture.

Keywords: Architecture, Aurélio Martinez Flores.





Em um momento de reflexão sobre a contemporaneidade da arquitetura latino americana, faz-se necessário começar um trabalho de, não somente revisitar os grandes mestres da cultura arquitetônica brasileira, como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi etc; como também investigar e começar a colocar novos agentes do desenvolvimento arquitetônico em pauta.

Muitas vezes desconhecidos, ou historiograficamente abafados pelos principais astros, a arquitetura brasileira ainda guarda importantes nomes que influenciaram fortemente a arquitetura contemporânea, mas infelizmente ainda são desconhecidos dentro do ambiente acadêmico, Aurélio Martinez Flores é um desses personagens.

A FORMAÇÃO

Primogênito de uma família de oito filhos, Aurélio Martinez Flores nasceu na cidade de Puebla no México em 30 de Dezembro de 1929. Puebla é uma importante cidade colonial de origem espanhola e está distante aproximadamente 120 km ao sul da Cidade do México. A família vivia em um sobrado onde, no andar térreo, existia uma loja de móveis, em uma entrevista a Revista Projeto o arquiteto conta sobre o início de seu interesse em arquitetura:

Eu tinha 16 anos quando, durante as férias, meu pai me perguntou: “Por que você não procura emprego na loja?”. Decidi fazer isso, fui aceito e me pediram para arrumar as vitrines. Gostaram tanto que me perguntaram se eu não queria criar vitrines novas a cada três semanas. Fiquei trabalhando com isso, até que os donos me chamaram para desenhar uma loja nova, numa casa de dois andares que seria reformada. Eles pretendiam modificar a fachada. Fechei as janelas do piso superior, pois havia lido em algum lugar que a iluminação natural não era importante para uma loja. O que importava era a luz artificial, pois, faça chuva ou sol, a atmosfera é a mesma. Criei uma fachada simples, com linhas de tijolos horizontais, o logotipo em um quadrado, no centro, e a porta e duas vitrines embaixo. Era um desenho avançado para a época¹.



Flores acreditava que seu gosto pela arquitetura vinha da infância, pois gostava muito de aeromodelos de madeira², que vinham com projetos desenhados e pequenas explicações para montagem e dizia que tal brincadeira havia o ensinado a ler plantas.

De acordo com André Aranha Correa do Lago “Flores herdou de sua mãe, membro de uma família tradicional, a paixão pela qualidade e pelo luxo sem ostentação; de seu pai, que tinha uma visão empreendedora, aberta e menos vinculada às regras, aprendeu que a qualidade e o luxo não precisam ser revestidos de uma roupagem tradicional. Assim, a arquitetura de sua cidade natal, o marcou mais pelo uso adequado de materiais, pelo tratamento de volumes, pela articulação dos espaços internos e pelo aproveitamento da luz natural do que pelos excessos decorativos”³.

Nascido em uma tradicional família de fazendeiros e bacharéis em Direito, abandonou a faculdade de medicina, exigida pelo pai, ainda no primeiro ano para seguir sua vontade de ser arquiteto, “arquiteto precisa nascer arquiteto, é um talento nato”⁴ dizia ele. Em 1952 ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Autônoma do México. Inicialmente como estagiário e, logo após finalizar seus estudos como arquiteto, Aurélio Martínez Flores trabalhou com Jorge Gonzalez Reyna (1920-1969), um importante arquiteto mexicano, diretor da faculdade de arquitetura da UNAM (Universidade Autônoma do México) entre 1961 e 1964. Reyna teve sua formação nos Estados Unidos, e em sua obra, não muito extensa devido a sua prematura morte em um acidente de avião em 1969, podemos ver alguns princípios que mais tarde marcaram a obra de Flores: Formas puras, entradas de luz natural, muros e escadas arquitetonicamente valorosas.

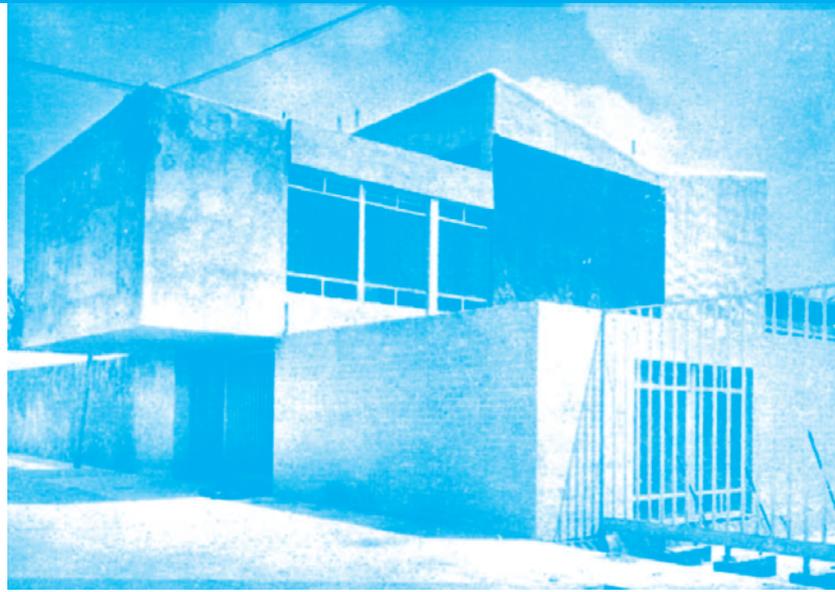
Aurélio Martínez Flores e sua peça de design preferida, a cadeira Wassily, de Marcel Breuer. Fonte: Casa.com.br. <http://bit.ly/1Ww2TVH>

“Na cadeira de composição arquitetônica havia diversos professores, cada um com uma tendência diferente, e era permitido que o aluno escolhesse ter aulas com aquele com quem se identificasse mais. Félix Candela, que criava aquelas coberturas em parábolas hiperbólicas, era um dos professores. Como eu já tinha preferência por linhas retas, escolhi o professor Jorge Gonzalez Reyna, que havia se formado nos Estados Unidos e fora aluno de Richard Neutra. Se houvesse algum discípulo de Mies van der Rohe, eu o teria escolhido...”¹⁵.

Evidentemente, que não apenas a arquitetura de Reyna teve influência sobre Aurélio Martínez Flores, mas sim a arquitetura moderna mexicana praticada por arquitetos como Luís Barragán (1902-1988), José Villagrán García (1901-1982), Juan O’Gormann (1905-1982), entre outros.

Embora Flores comente em entrevistas a revista *Lindenberg* e a *Casa Luxo* que durante sua formação não conhecia Luís Barragán, mas que o conheceu anos mais tarde e que “quicá pelo inconsciente coletivo, acabou fazendo uma arquitetura com características similares a ele no Brasil”¹⁶. Acreditava que sua preferência por traços vigorosos, pátios internos e layouts que causem surpresa viesse de sua ascendência basca e que por isso se identificava com Luís Barragán e Ricardo Legorreta, que também possuíam a mesma origem. Claramente o caminho para uma arquitetura de qualidade pregada por José Villagrán em seu ateliê na UNAM, pode ser aplicado a obra de Aurélio Martínez Flores:

“... La aportación temprana de Villagrán, a través de su cátedra primero y luego como constructor, fue terminar con una arquitectura que se preocupaba más por las fachadas que por el uso que tendría la construcción. Para José Villagrán, la arquitectura nace de un programa, de una necesidad que condiciona su solución y que debe por tanto analizarse cuidadosamente para abordar con éxito su solución. La sinceridad constructiva debía guiar todo el hacer de la arquitectura y, en consecuencia, la estructura y los materiales usados



Jorge Gonzalez Reyna - Pavilhão Van de Graaff, Cidade Universitária, 1952.

debían estar acordes con las necesidades del programa arquitectónico y encontrar en él su fuerza expresiva. Así, nuevas formas, congruentes con ese pensamiento y propias de la época, nacerían de modo natural”¹⁷.

Todos esses arquitetos ícones da arquitetura mexicana são fortemente marcados pela cultura local, embora cada um tenha suas especificidades, como o uso mais acentuado da cor (Barragán) ou geometrias mais complexas (Félix Candela). Assim como na obra de Flores todos apresentam grandes muros, a manipulação da luz natural, a integração interior exterior, a tendência à geometria pura e a valorização da escada como elemento arquitetônico. Sobre a importância dos muros na arquitetura mexicana Ricardo Legorreta comenta:

“... los muros en México suelen utilizarse de una forma mucho más vigorosa y expresiva que en los otros lugares, sea para sugerir solidez, drama, paz o luz. Aquí establecer la propiedad del edificio mediante un muro es más importante que proyectar una imagen concreta del edificio”¹⁸.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Em 1952, ao escrever sobre a arquitetura moderna mexicana, a crítica americana Esther McCoy fala sobre as escadas desenhadas por arquitetos mexicanos:

"[En México] las escaleras son encantadoras (delightful), la curva siendo expresión personal de sus arquitectos [...] Las primeras casas de Juan O'Gorman utilizaban bellas escaleras helicoidales al exterior que elevaban sus casas racionalistas al reino de la fantasía. El nuevo aeropuerto de Guadalajara, un edificio sin inspiración alguna, tiene una impresionante escalera con una curva muy atrevida y un barandal metálico, [un elemento] que muchas veces se omite en México. El factor de la seguridad no siempre es la primera preocupación de los diseñadores mexicanos. Existen por doquier escaleras sin barandal, suspendidas o de caracol. En la casa de Luís Barragán hay una escalera sin barandal que conduce de la biblioteca al estudio-mezzanine, cuyas huellas y peraltes están anclados al muro"⁹.

212 Assim como seus contrerrâneos, Flores também utiliza a escada como um marco de sua arquitetura, seja internamente como no Edifício Moreira Salles ou externamente, como na sede do Instituto Moreira Salles de Poços de Caldas.

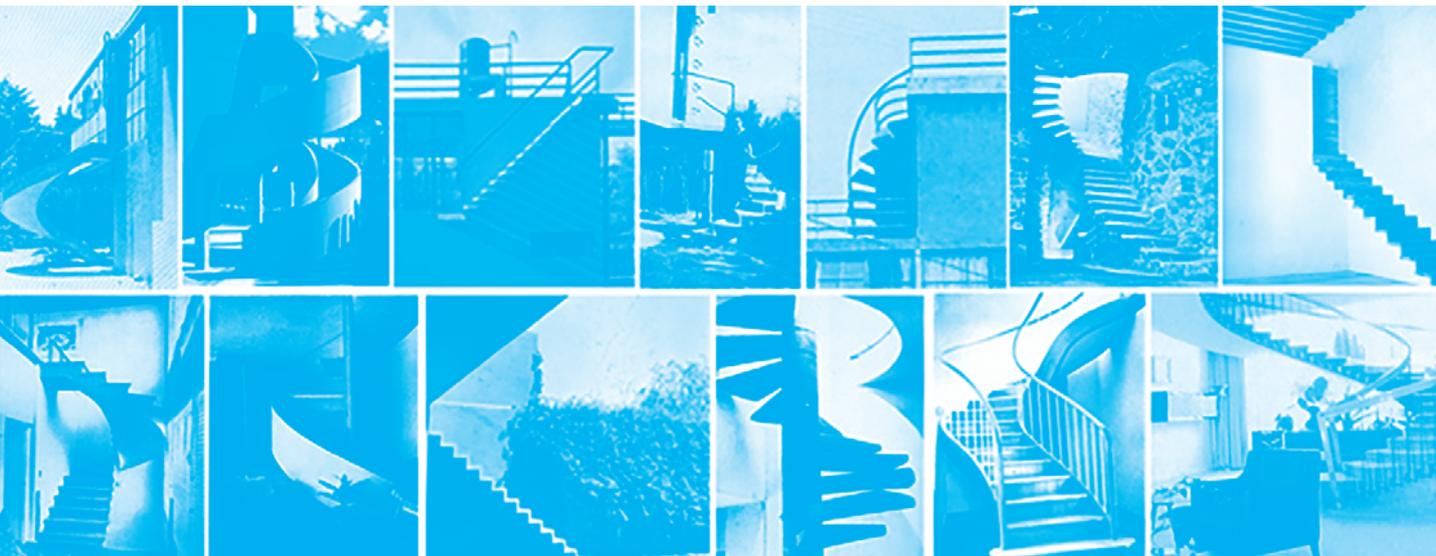
Ainda como estudante, no ano de 1954 ganha o 2º Prêmio de um concurso para aparelhos de som promovido pela Phillips Holanda. Além dos trabalhos com Jorge

Escadas
mexicanas.
Juan O'Gorman
e Luís Barragán
Antonio
Pastrana, Max
Cetto e Jorge
González Reyna.

Gonzalez Reyna, durante a faculdade, antes mesmo de finalizar o curso, Flores desenvolveu independentemente diversos projetos comerciais para clientes relacionados à sua família. E, sem falsa modéstia comenta que "um trabalho ia ficando melhor que o outro. É uma sorte, mas nunca houve um projeto que tenha achado que ficou ruim em toda minha carreira"¹⁰.

Em 1957, conclui o curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Autônoma do México e logo após o fim do curso, ao voltar a Puebla foi convidado a trabalhar em uma loja que representava a Knoll, empresa que detinha a licença para reproduzir o mobiliário de Le Corbusier, Eero Saarinen, Henry Bertoin, entre outros. Anos mais tarde foi promovido a diretor para trabalhar na fábrica instalada na cidade do México, Flores era o responsável pela interface entre o desenho e a fabricação. Segundo suas palavras: "Não era minha área, mas devido às peças do meu maior mestre, Mies van der Rohe, serem produzidas pela empresa, eu aceitei o desafio. Eles me mandaram primeiro para Nova York e depois para o Brasil, a fim de implantar a fábrica"¹¹.

Como diretor técnico da Knoll, Flores se aproxima ainda mais de seu mestre e colabora com o escritório do Arq. Mies Van Der Rohe nos interiores do Edifício Bacardi, no México. Além do trabalho para Knoll, o arquiteto desenvolve alguns projetos residenciais em sua cidade natal.





Mies Van der Rohe. Bacardi building, México, 1958.

O PROJETO DA BACARDI DE MIES VAN DER ROHE NA CIDADE DO MÉXICO

Conforme comentado anteriormente, Aurélio Martínez Flores sempre teve uma forte influência de Mies Van der Rohe, e essa admiração aumentou quando ele teve a oportunidade de trabalhar como parte da equipe que executou a obra de um projeto de Mies no México, a sede administrativa da Bacardi em 1958. O projeto era um pavilhão suspenso e transparente, no qual o mobiliário era primordial, Flores trabalhou profundamente no detalhamento dos interiores do edifício.

A empresa de bebidas Bacardi sempre implantou suas sedes em locais elegantes e em edificações importantes para a arquitetura da época de sua instalação, tanto é que seus escritórios em Nova Iorque estavam implantados primeiro no Chrysler Building e em 1938 se muda para o 35º andar do Empire State Building.

Após visitar o Crown Hall do Illinois Institute de Mies Van der Rohe, o presidente da Bacardi, Jose Pepin Bosch, ficou impressionado com o espaço fluído e aberto, capaz de incentivar as relações de trabalho e a produtividade de maneira informal. Então Bosch

solicitou a Mies que projetasse edifícios para Bacardi em Santiago de Cuba que fomentasse o espírito corporativo de igualitarismo e lealdade existentes no IIT¹².

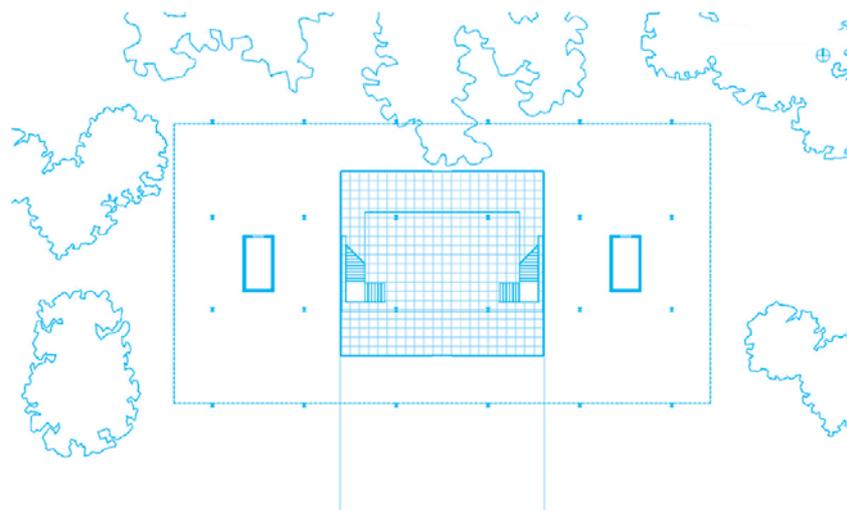
A história da única intervenção de Mies Van der Rohe na América Latina coincide com um momento delicado na história: a crise dos mísseis na Guerra Fria e a Revolução cubana. Essa última teve relação direta com o andamento do projeto, já que a situação instável de Cuba na época tornou o país cada vez menos favorável para o desenvolvimento comercial. Devido a isso Bosch cancela a execução dos projetos e opta pela criação de um novo polo da empresa na Cidade do México, assim o projeto de Mies para Santiago de Cuba (1957) nunca saiu do papel, mas influenciou um estudo¹³ que mais tarde gerou o projeto da Neue Nationalgalerie de Berlin (1968).

Após a crise com o objetivo de se reinventar e criar uma imagem de empresa sofisticada e cosmopolita a Bacardi chama novamente Mies para fazer um dos edifícios deste novo polo: o edifício de escritórios. Este projeto bem menor e mais simples que o primeiro para Cuba.

Mies Van der Rohe - Bacardi building mexico - 1958.
Retirado do livro Mies Van der Rohe at Work.



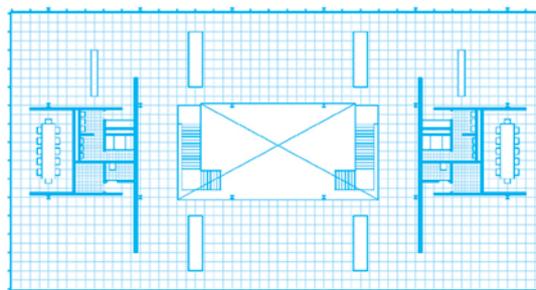
**CERTAMENTE A PARTICIPAÇÃO
NESTE PROJETO, JÁ NO INÍCIO
DE SUA CARREIRA, DEIXOU
FORTES MARCAS EM SUA
TRAJETÓRIA**



Planta térreo e segundo pavimento, Bacardi building, Mies Van der Rohe México – 1958.

Este projeto faz parte de um conjunto de edificações inserido em um terreno de aproximadamente 30 hectares, no qual existem projetos de outros arquitetos como Félix Candela. O projeto de Mies consiste em uma caixa de vidro retangular de aproximadamente 52x27m com 5m de altura, suspensa por uma estrutura metálica aparente. Os 24 pilares do tipo “I” estão distribuídos em quatro linhas longitudinais com seis pilares cada e distribuídos em uma grelha com afastamento de 9m. A caixa de vidro possui um balanço de 3,60m em cada um dos lados do comprimento do retângulo. Como é característico da obra de Mies Van der Rohe, entre os pilares surgem outros elementos estruturais que compõem o ritmo da fachada, cinco perfis de mesmo formato, mas com menor dimensão marcam o fechamento de vidro (cinco módulos de 3,6m). Toda a estrutura metálica é pintada de preto e está em frente à fachada de vidro da edificação.

No pavimento inferior há um volume de vidro quase transparente recuado das extremidades e com uma estrutura muito mais delgada, que abriga a área de



recepção. Além deste volume, na área de pilotis, dois volumes de tijolos simétricos que abrigam as áreas de serviço.

O hall de entrada é marcado por duas escadas em “L”, simetricamente dispostas, configurando um vazio no segundo pavimento e gerando uma área de pé direito duplo (8m). Nesses espaços de poucos elementos, mas de refinado detalhamento estão presentes algumas poltronas Barcelona, balcões e vasos com vegetação, toda essa ambientação é projeto da Knoll, consequentemente de Aurélio Martinez Flores.

A caixa suspensa apresenta a planta livre, destinada as áreas de trabalho, sendo que de um lado do rasgo central localizam-se os setores de venda e do outro o escritório geral. Existem apenas dois volumes fechados que estão dispostos simetricamente, estes são revestidos de painéis de Mogno e abrigam escritórios de alto escalão (advogados, gerentes e RH), salas de conferencias, copa para funcionários e banheiros. Nessas áreas Mies busca a iluminação natural através de zenitais na cobertura.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Certamente a participação do arquiteto neste projeto, já no início de sua carreira, deixou fortes marcas em sua trajetória e, utilizando essa obra como exemplo, podemos ver a influência de Mies Van der Rohe sobre Aurélio Martinez Flores. Mies utiliza poucos materiais, apenas a estrutura metálica, o vidro, o mármore travertino nos pisos e revestimento externo dos volumes de serviço e os painéis de Mogno. Essas características também estão presentes na arquitetura de Flores, assim como outras de Mies: precisão, rigor e sistematicidade. Além da separação de planos e volumes, a arquitetura do edifício configurando a arquitetura de interiores, os materiais como destaque, a busca pela iluminação natural entre outros tantos ensinamentos do mestre.

A VINDA PARA O BRASIL

Aurélio Martinez Flores trabalhou por três anos como diretor industrial da representante da Knoll mexicana, durante esse período foi convidado a conhecer a linha de produção que ficava na fábrica da Pensilvânia, lá conheceu Hans e Florence Knoll, além de diversos designers da empresa.

“Na ocasião, estavam em estudos duas propostas para licenciar fábricas com o mobiliário da Knoll fora dos Estados Unidos: uma na Itália, em Milão, e outra no Brasil. A proposta brasileira, realizada pela Forma, saiu mais rápido e logo pensaram que, por eu falar espanhol, seria a pessoa mais indicada para ajudar a montar a linha de produção. Fizeram-me uma proposta e eu aceitei ir para São Paulo, para ficar três meses”¹⁴.

De acordo com Cecília Rodrigues dos Santos

“no Brasil no ano de 1960, Brasília precisava afirmar uma posição de vanguarda inclusive no momento de equipar seus palácios oficiais. Se o urbanismo e a arquitetura da cidade representavam para o mundo a expressão brasileira do Movimento Moderno, o equipamento de seus edifícios deveria fazer apelo ao design moderno internacional. As lojas Branco e Preto e a paulista de Joaquim Tenreiro haviam fechado recentemente. A casa moderna brasileira estava a carecer de equipamentos condizentes com seus espaços racionais”¹⁵.

Tendo em vista o panorama nacional naquele momento, a Knoll Internacional decide enviar para o Brasil seu diretor industrial, o arquiteto Aurélio Martinez Flores. Sua principal responsabilidade era supervisionar a fabricação de móveis da Knoll pela Loja Forma, com autorização para adaptá-los aos materiais disponíveis no mercado brasileiro em função das necessidades locais e do próprio processo industrial, mas sempre dentro do espírito dos projetos originais. André Aranha Correa Lago comenta em seu livro que em sua estada Flores acaba tendo sua imagem associada à



Mies Van der Rohe - Bacardi building México – 1958.

FONTE: livro Mies Van der Rohe at Work

imagem corporativa da Forma, levando a empresa a trazê-lo definitivamente ao Brasil com sua família.

“Vim para montar e coordenar a linha de produção da Forma, que havia conseguido a licença para reproduzir os móveis da Knoll. No processo todo de instalação e de seleção da mão de obra, a empresa percebeu que ter um arquiteto alinhado ao mercado seria um excelente investimento e foi então que me convidaram a ficar”¹⁶.

Flores dirigiu um departamento de projetos na Forma, e segundo ele, com uma equipe de dez pessoas desenhando, e faziam até 30 projetos de layout de interiores por mês. Algumas multinacionais e escritórios de representação norte-americana, como consulados e embaixadas, só usavam móveis da Knoll.

“Aurélio Martinez Flores, mesmo condenado a certo ostracismo editorial e corporativo, não foi impedido de temperar a severidade da arquitetura moderna Paulista, ou por indicação de colegas de profissão que “não se dispunham a trabalhar interiores” (segundo relato do arquiteto a autora do artigo), ou atendendo a clientes desejosos de soluções de morar para as próprias casas brutalistas”¹⁷.

Segundo Flores “Após dez anos, de 1960 a 1970, terminou meu contrato. Meu salário era alto e a empresa não precisava mais de mim, então fizemos um acordo financeiro e saí.”¹⁸

A CARREIRA PÓS LOJA FORMA

No mesmo ano de sua saída da Loja Forma, em 1970, inaugura junto com sua esposa e seu amigo Luís Carta a loja InterDesign. Para essa loja desenha produtos e traz objetos de design de várias cidades do mundo. A loja vira um sucesso e acaba por atrair projetos de arquitetura e interiores. Apesar de sua fama se estabelecer, também, graças aos interiores que realiza, o arquiteto acredita que os móveis e objetos devem na realidade complementar a arquitetura, “a decoração terminou no século XVIII”¹⁹. A loja InterDesign funcionou paralelamente ao escritório durante mais de 30 anos, sendo fechada após a morte de sua esposa, Stella, responsável pela loja.

“Como eu não tinha clientes para arquitetura, apesar de continuar fazendo os interiores a pedido da Forma, surgiu a ideia de abrir uma loja com objetos de design internacional, que não havia em São Paulo. Eu conhecia os arquitetos, e não os clientes. Convidei alguns sócios - entre eles Luís Carta e o escultor Nicolas Vlavianos - e abrimos a Interdesign, na alameda Lorena. Para comprar o que venderíamos, fui até Milão e trouxe todas as novidades de design, duas ou três unidades de cada peça. Havia de tudo. A Valentine, máquina de escrever desenhada por Ettore Sottsass, era vendida na Interdesign. A loja parecia um espaço de exposições, com carpete branco e poucos objetos. Uma loja visualmente limpa, para que as peças se destacassem. Eu tinha o escritório em cima da loja, mas não havia clientes de arquitetura”²⁰.

Na sua chegada ao Brasil, Flores desenvolveu até 1973 apenas projetos de interiores, quando é convidado por seu amigo José Zaragoza a projetar sua casa no Guarujá.

“Zaragoza era sócio de [Francesc] Petit na agência de publicidade Metro 3. Décio Pignatari era redator lá. Fazíamos parte do mesmo círculo social, mas conheci primeiro Petit. Com o tempo me aproximei de Zaragoza, talvez pela raiz de cultura ibérica, eu mexicano e ele espanhol. O que também facilitou foi morarmos no mesmo prédio, eu no sétimo



Reforma fachada Barão de Iguape, 1984 - Arquivo Interdesign. Foto Cristiano Mascaro.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

andar e ele no décimo, em um edifício que fica na alça do túnel da avenida 9 de Julho, perto da Fundação Getúlio Vargas. Ele era um diretor de arte de sucesso, mas ainda não tinha criado a DPZ. Ficamos muito amigos na época e quando ele comprou o terreno no Guarujá me chamou para desenhar a casa. Fizemos o projeto com muita facilidade, bebendo uísque um na casa do outro, em seis meses, e eu nem cobreí nada pelo trabalho. Acho que a obra durou uns dois anos. Eu não gosto muito de viajar, mas fui ver a obra algumas vezes. Eu gosto da concepção dos filhos e, depois, de vê-los grandes, não gosto de vê-los crescendo. Isso me diferencia de Barragán, que ia todos os dias às obras para trocar as cores das paredes. É muito raro que eu mude alguma coisa no projeto”²¹.

Sede do
Unibanco
em Poços de
Caldas/MG



Esta casa estabeleceu rapidamente sua fama de arquiteto sensível, refinado e detalhista²². A casa Zaragoza logo depois de finalizada foi publicada na revista americana *Architectural Digest*. Segundo André Aranha Correa do Lago, para os leitores deve ter parecido mais uma publicação de um arquiteto brasileiro consagrado e não a primeira obra de um mexicano ainda desconhecido no Brasil.

Nos primeiros dez anos após sua saída da Loja Forma, de 1970 a 1980, Aurélio Martinez Flores desenvolveu 21 projetos segundo a cronologia publicada em seu livro, sendo que 2/3 dessa produção foram projetos de interiores residenciais. Já na primeira década de InterDesign Flores cria projetos para alguns amigos que mais tarde se tornaram seus principais clientes e apoiadores de seu trabalho: José Zaragoza (com a sua residência no Guarujá de 1973 e o estúdio da DPZ de 1976) e a família Moreira Salles (com os projetos para a CBMM de 1978, o Edifício Moreira Salles Unibanco de 1978, os interiores da residência do sr. Fernando de 1979).

Nos anos de 1975 e 1976 leciona a disciplina de Arquitetura de Interiores para os alunos do 4º Ano da Faculdade de Arquitetura Mackenzie em São Paulo, entre seus alunos estavam dois nomes importantes da arquitetura contemporânea brasileira Isay Weinfeld e Marcio Kogan. Flores comenta em uma entrevista a revista *Projeto* que logo percebeu o potencial que tinham, por isso mais tarde convida Isay para ser seu sócio. Esta parceria teve curta duração, pois, embora o considerasse um “jovem brilhante”, o arquiteto comenta ter dificuldades de trabalhar em equipe:

“Acho que esse é um traço da minha personalidade: não consigo receber ordens ou mesmo trabalhar em parceria com outro arquiteto. Preciso dirigir, não posso ser dirigido por ninguém. Alguns podem achar que é arrogância, mas aceitei esse fato como um traço da minha personalidade.”²³



MONTENAPOLITONE

MONTENAPOLITONE

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Nas pesquisas feitas no escritório nos dias de hoje, poucos registros existem dessa parceria, apenas no projeto da Casa de Cultura de Poços de Caldas de 1976 aparece em algumas plantas o nome de Isay Weinfeld como coautor.

Entre 1980 e 1990, o número de projetos desenvolvidos pela InterDesign é 2,5 vezes maior que na década anterior e, provavelmente resultado da repercussão positiva da casa de Zaragoza no Guarujá (SP), a procura pelo escritório para projetos não exclusivamente de arquitetura de interiores aumenta. Dos 60 projetos catalogados desta época, dos quais 1/4 não foram executados, foram 21 projetos de interiores residenciais, 15 projetos de residências e 21 projetos de comércio/ serviços.

Desta época destacam-se os projetos para rede de lojas Marie Claire (nove projetos no total) e a residência de São Paulo de José Zaragoza (1982). Esta casa servia de referência para as equipes que executavam os projetos do escritório, pois, segundo relato de sua sócia, a arquiteta Mirna Zambrana, "Aurélio levava a equipe a casa de seu amigo para mostrar acabamentos e detalhes."²⁴ No ano de 1988 faz o projeto do atelier de Zaragoza e inicia o de sua própria casa na Granja Viana, onde viveu até sua recente morte em junho de 2015.

Para a família Salles desenvolveu algumas agências do Unibanco e em 1984 o prédio da CBMM (Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração) e é encarregado, também, da reforma do edifício Barão de Iguape (1956), no centro de São Paulo, cujo projeto original fora elaborado pelo escritório norte-americano Skidmore, Owings and Merrill (SOM), com desenho de Gordon Bunshaft.

Na década de 90, uma produção similar, 60 projetos, sendo 18 projetos de arquitetura de interiores, 21 de arquitetura residencial e 21 de arquitetura comercial/ institucional e de serviços. Destaque para a Casa de Cultura Poços de Caldas (Instituto Moreira Salles MG) de 1990 e o restaurante Gero de 1993, que permanece com o atual até os dias de hoje devido sua arquitetura atemporal.

Nos últimos 15 anos, Aurélio Martinez Flores manteve-se ativo como arquiteto titular do escritório InterDesign, evidentemente por problemas de saúde sua participação gradativamente foi diminuindo. Nesses anos foram contabilizados aproximadamente 50 projetos, sendo 20 deles comerciais, 20 projetos de arquitetura residencial e os demais exclusivos de reformas de arquitetura de interiores residenciais. Destaque para o projeto da loja da Montenapoleone em São Paulo (2002), um dos projetos mais conhecidos de Aurélio, e projetos para a empresa de roupas Rosa Chá. Aurélio Martinez Flores faleceu em 07 de junho de 2015 na cidade de São Paulo, aos 85 anos ainda se mantinha ativo participando de alguns projetos junto com a sua sócia Mirna Zambrana.

Casa Zaragoza Guarujá 1973 - Arquivo Interdesign. Foto Otto Stupakoff.





Loja Montenapuelone, SP –
2002 Arquivo Interdesign.

NOTAS:

- ¹ Revista Projeto 355,2009.
- ² Revista Projeto 355,2009.
- ³ LAGO, 2001, P.19
- ⁴ Revista Lindenberg 39, 2011, p.51
- ⁵ Revista Projeto 355,2009.
- ⁶ Revista Lindenberg 39, 2011, p.
- ⁷ ALVARADO, 2015
- ⁸ MUTLOW, 1997
- ⁹ MCCOY, 1951. p.46
- ¹⁰ Revista Projeto 355,2009.
- ¹¹ Revista Projeto 355,2009.
- ¹² O'ROURKE, 2012
- ¹³ SÁNCHEZ, 2013
- ¹⁴ Revista Projeto 355,2009.
- ¹⁵ SANTOS, 2008, p. 49
- ¹⁶ Revista Lindenberg 39, 2011, p.57
- ¹⁷ SANTOS, 2008, p. 54
- ¹⁸ Revista Projeto 355,2009.
- ¹⁹ LAGO, 2001, p.20
- ²⁰ Revista Projeto 355,2009.
- ²¹ Revista Projeto 355,2009.
- ²² LAGO, 2001, p.21
- ²³ Revista Projeto 355,2009.
- ²⁴ Entrevista da arquiteta Mirna Zambrana com a autora.

GENOVEVA OST SCHERER NEHME:

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006). Possui título de especialista em Design estratégico pela Unisinos e POLI.design (2009). É sócia do escritório rg.s arquitetura e design, onde atua em projetos comerciais e residenciais. Atualmente desenvolve o Mestrado em Arquitetura (PROPAR), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atua como professora de graduação e pós graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na UniRitter Laureate International Universities.

REFERÊNCIAS:

- Aurélio Martinez Flores – Arquitetura. São Paulo, Editora BEI, 2001.
- FAVALE, Patricia. Simples e Contundente. Revista Lindenberg & Life, edição 39 – dez 2011 - p.50 - 56.
- NOBRE, Ana Luiza. Entre a Arquitetura e o Design. Revista AU, edição 44– out/nov. 1992- p. 36 - 41.
- SANTOS, Cecilia Helena Godoy Rodrigues dos. Aurélio Martinez Flores: exercícios de colagem sobre fundo branco. Arqtexto (UFRGS), v. 13, p. 54-71, 2008.
- SEGRE, Roberto. Rio de Janeiro. Guia da arquitetura contemporânea. Rio de Janeiro, Viana & Mosley, 2006.
- SERAPIÃO, Entrevista Aurélio Martinez Flores. Revista Projeto, edição 355 – set 2009 –.
- JUNIOR, Roberto Abolafio. Caixas de Sentimento. Revista DeD, numero 04 – nov2014 – p.78-79
- CASA Vogue: Brasil. In: Casa Vogue: Brasil. São Paulo: Carta Editorial v.19, n.6, (dez. 1995/jan. 1996).
- MYERS, I.E. 1952. Arquitectura Moderna Mexicana. USA. Architectural Book Publishing Co.
- SIZA, Alvaro. Barragán: obra completa. Cidade do Mexico. Tanais Ediciones. 1995
- MUTLOW, John V. Legorreta Arquitectos. Cidade do Mexico. Ediciones G. Gili. 1997
- ALVARADO, Gloria Celia Carreño. José Villagrán Garcia y la enseñanzade la arquitetura moderna en México. Revista Correo del Maestro nº228. Mayo 2015. Disponível em http://www.correodelmaestro.com/publico/html5052015/capitulo5/jose_villagran_garcia_y_la_ensenanza.html
- Esther McCoy, “Architecture in Mexico” en Arts and Architecture 68 (Agosto de 1951), 46.
- Heredia, Juan Manuel. De la escalera abierta al espacio moderno (III): escaleras mexicanas. Revista Arquine. Mayo 2014. Disponível em: <http://www.arquine.com/de-la-escalera-abierta-al-espacio-moderno-iii-escaleras-mexicanas/>
- SÁNCHEZ, Salvador Lizárraga. Mies em Tultitlán. Revista Bitácora Arquitectura. Nº26 nov2013-mar2014. Pp83-94.

Página seguinte: colagem de Aurélio Martinez Flores. Foto divulgação [Galeria Raquel Arnaud].



Construire *un Château* *en Espagne*

RENATO HOLMER FIORE | VERA GRIENEISEN





O velho provérbio francês “bâtir un château en Espagne” reflete o desejo inextinguível do ser humano de adquirir algo inacessível como patrimônio em um ato surreal. O estilo arquitetônico chamado “californiano”, originado a partir da arquitetura colonial espanhola na América, teve grande sucesso em um longo caminho desde o México, via Califórnia e Argentina, até o sul do Brasil. De alguma forma, realizava a construção de uma imagem quase surreal em contextos variados. Em Porto Alegre, uma casa projetada pelo arquiteto imigrante alemão Gerhard Krause em 1941 (já demolida), com geometria baseada em curvas, era um curioso exemplo relacionado ao estilo californiano, mas que também sugeria outras referências, principalmente germânicas. Estando esse tipo de patrimônio construído próximo do desaparecimento e surgindo iniciativas para preservar algo do que resta, torna-se fundamental o maior desenvolvimento de estudos e discussões a respeito de seus possíveis interesses histórico e arquitetônico.

Palavras-chave: Porto Alegre, Estilo Californiano, Patrimônio Arquitetônico.

The old French proverb “bâtir un château en Espagne” reflects the inextinguishable human wish to acquire something inaccessible in a surreal act. The architectural style called “Californian”, derived from Spanish colonial architecture in the Americas, was very successful in its long travel from Mexico, via California and Argentina, until the south of Brazil. It somehow realized an almost surreal image in varied contexts. In Porto Alegre, a house designed by the German immigrant architect Gerhard Krause in 1941 (already demolished), with its geometry based on curves, was a curious example related to the Californian style, but which also suggested other references, mainly Germanic. As this kind of houses gets close to its disappearance, and as some initiatives aiming at the preservation of some of the remaining examples emerge, a greater development of the studies and discussions about its possible historical and architectural interest becomes fundamental.

Keywords : Porto Alegre, Californian Style, Architectural Heritage.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

É evidente que, contrariamente a essa antiga suposição francesa, havia e há vários castelos na Espanha. Havia também, e há ainda, ruínas de assentamentos, tais como as do povoado fortificado Castro (ou Castelón) de Coaña (Figura 2), constituído por abrigos redondos, forma que é uma das mais rudimentares da atuação construtiva humana e que encontramos, entre outros numerosos casos dispersos pelo planeta, também na oca dos índios sul-americanos.

Além de no abrigo primitivo, a forma redonda aparece principalmente em torres de fortificações, castelos e palácios, em salões circulares de palacetes aristocráticos e – em virtude de copiar o modus vivendi aristocrata – também naqueles da alta-burguesia. Esses espaços de forma redonda (ou arredondada) costumavam servir como salão de festas ou de espetáculo, hall de entrada, sala principal ou ter outro uso que merecesse algum destaque formal.

A linha curva que saiu do traçado estritamente circular, que se libertou do aspecto concêntrico, alcançou ao longo do século XX uma liberdade que se torna quase comum no ambiente edificado, tantas vezes foi experimentada sua expressividade. Já a linha que permaneceu no seu círculo puro tendeu a perder em interesse, sendo julgada esgotada como motivo expressivo. Mesmo assim, nunca desapareceu completamente da gama dos elementos que criam destaque nas linguagens arquitetônicas.

Figura 3 – Casa Fred Thomson & Francis Marion, Hollywood, 1928.



Figura 4 – Casa em South Pasadena, 1927.



Figura 2 – Castro de Coaña, norte da Espanha.



No caso do estilo californiano que ocorre em várias regiões da América do Sul, Central e do Norte, por sua vez, encontramos círculos e seus derivados, em planta, arcos semicirculares, abatidos e tendendo à forma parabólica em janelas, em detalhes decorativos e em portais arqueados que marcam entradas.

Essas formas arredondadas retomam uma das principais características da arquitetura espanhola colonial, do mission style (Figuras 5-6), que, por sua vez, foi resultado da transferência cultural desde a Península Ibérica à América Latina. Em 1846, os Estados Unidos invadiram o México e conquistaram as regiões da Califórnia, Arizona, Novo México e Texas em uma guerra de dois anos de duração. O estilo Spanish colonial, presente nessas regiões, é, então, o estilo colonial original da região sul dos Estados Unidos. O Spanish colonial é uma síntese formal de duas culturas sobrepostas: o estilo carrega principalmente a herança da arquitetura espanhola, sendo caracterizado por elementos construtivos e decorativos elaborados no estilo barroco exuberante que floresceu especialmente nos centros coloniais prósperos do México, mas também, através da mão de obra indígena empregada pelos espanhóis, apresenta formas e conceitos espaciais oriundos das formas construtiva, volumétrica e decorativa originais das culturas indígenas locais da região sul dos Estados Unidos (POPPELIERS, CHAMBERS, SCHWARTZ, 1983, p. 24).



Figura 6 – R. S. Price, Casa “Dias Dourados”, Hollywood.

Ao longo do tempo houve revivals dessa linguagem arquitetônica por motivos distintos. O primeiro aconteceu durante os anos 1830, cerca de 20 anos após a declaração da Independência do México, quando o Estado secularizou as missões de origem espanhola e fortaleceu novos assentamentos na região que hoje pertence aos Estados Unidos (POPPELIERS, CHAMBERS, SCHWARTZ, 1983, p. 24). Após a anexação dessa região originalmente mexicana a este último país, surpreende a continuação do predomínio do estilo Spanish colonial, que talvez possa ser explicada pelo conceito arquitetônico bem adequado para o clima local e pela já tão profunda mescla com a arquitetura original indígena, que não teria mais como voltar ao estado anterior.

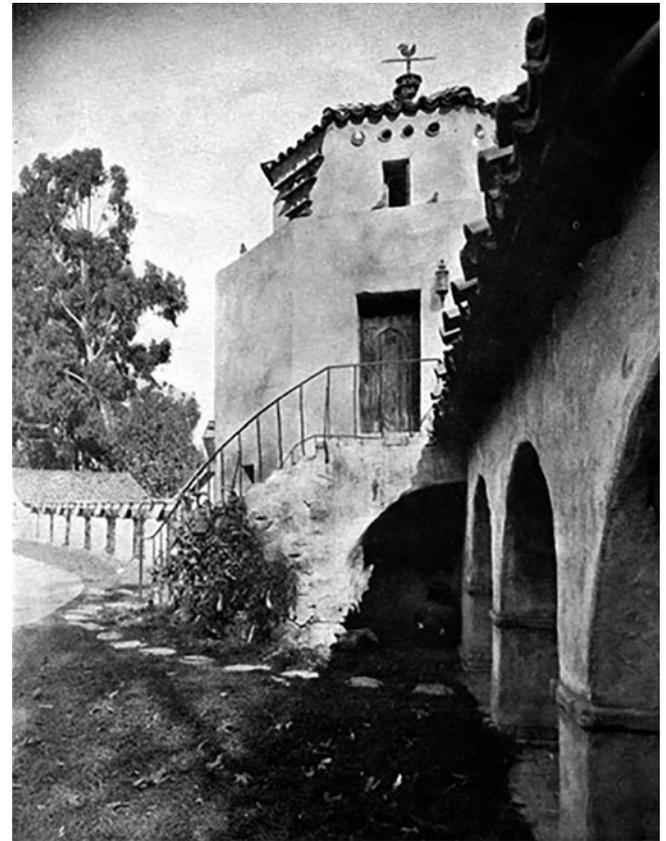


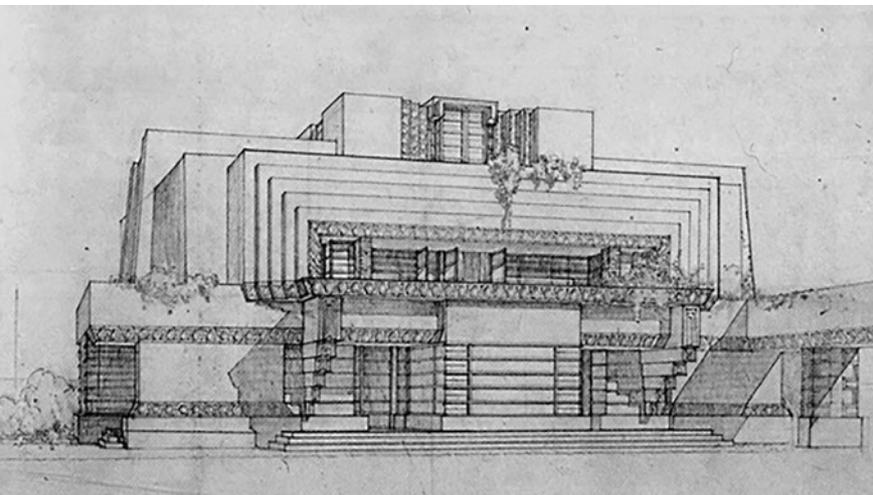
Figura 5 – Hotel Garci-Crespo, Tehuacán, Puebla, México.

15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

A segunda onda que poderia ser chamada de colonial revival surgiu na mesma região sul dos Estados Unidos por volta dos anos 1890 (POPPELIERS, CHAMBERS, SCHWARTZ, 1983, p. 24), junto a todos os outros revivals que estavam em voga na época, no auge do Historicismo que florescia sincronicamente em qualquer lugar do mundo onde houvesse de alguma forma influências culturais originárias da Europa. Dentro do conceito do Historicismo globalizado, caracterizado pelo método eclético, via-se uma oportunidade de personalização do estilo para um determinado local, através do emprego de formas construtivas e decorativas antigas regionais. O motivo do revival naquele momento foi, então, de cunho cultural, o desejo de construir um parâmetro importante da identidade cultural local.

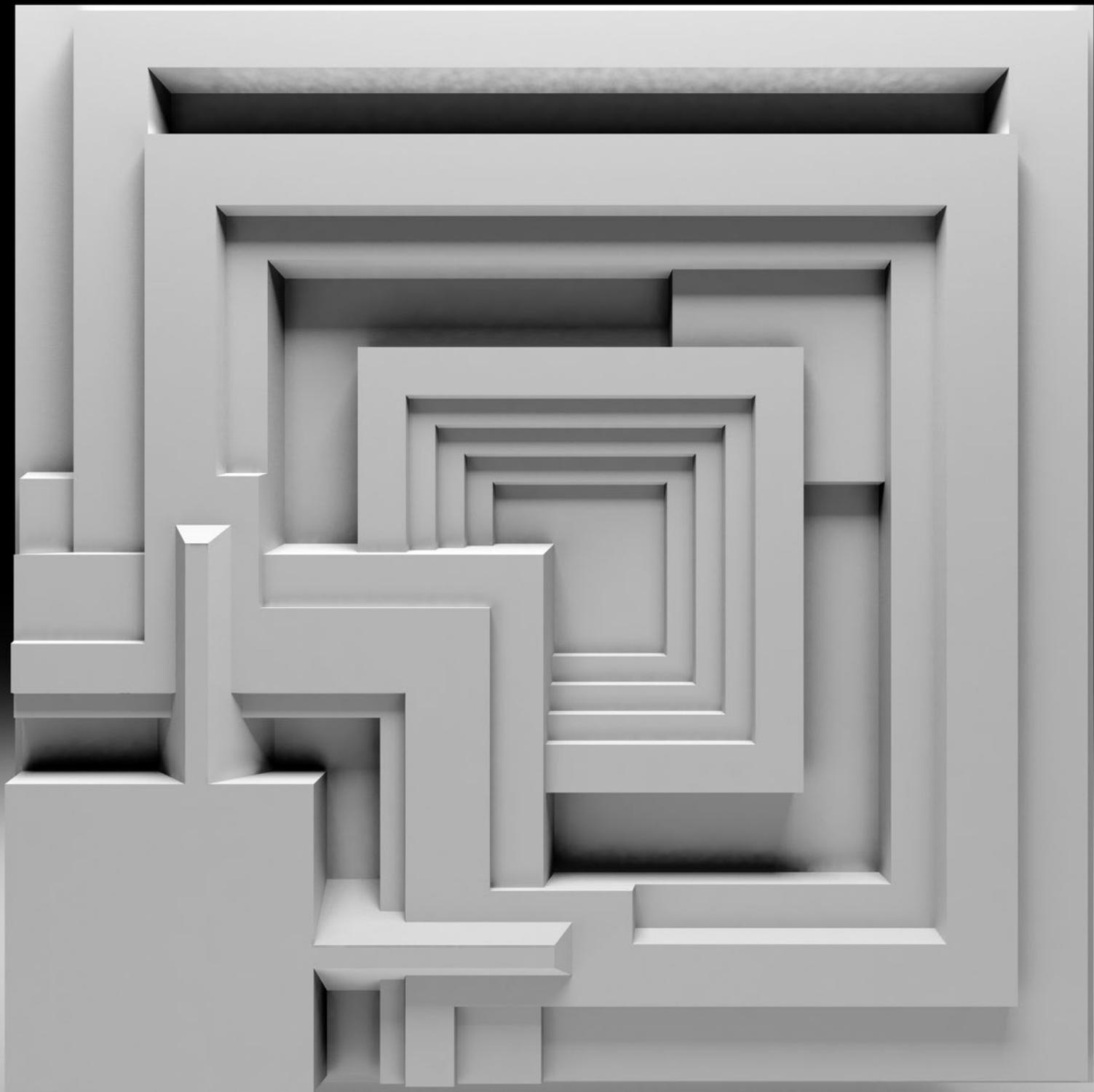
O terceiro revival do estilo teve seu momento mais forte por volta dos anos 1915-1930, paralelamente nos Estados de Nova York e da Califórnia – neste, sobretudo em Beverly Hills (POPPELIERS, CHAMBERS, SCHWARTZ, 1983, p. 24). Acontecendo também em Nova York, uma região longe do sul dos Estados Unidos, não é provável que se tratasse também de uma manifestação cultural local para marcar ou refletir a própria identidade.

No contexto desse terceiro revival nos Estados Unidos, acham-se fatos interessantes que podem ser identificados como estimuladores dessa nova paixão pela característica rústica da arquitetura espanhola-indígena-mexicana em plena época do desenvolvimento da arquitetura moderna. Até o próprio Frank Lloyd Wright não deixou de projetar formas que lembram a arquitetura pré-colombiana (Figura 7). Já ao fim do século XIX, os EUA chegaram a ser os maiores investidores no México (DEPKAT, 2008, p. 104). Quando eclodiu em 1910 a revolução mexicana, havia uma série de artistas revolucionários que tinham de deixar o país, procurando asilo político nos Estados Unidos (<www.schindlers-westons.blogspot.com.br>, acesso em junho de 2015). Instalaram-se principalmente em São Francisco e Los Angeles, sendo acolhidos pelos círculos intelectuais de então. (Figura 8).



ATÉ O PRÓPRIO FRANK LLOYD WRIGHT NÃO DEIXOU DE PROJETAR FORMAS QUE LEMBRAM A ARQUITETURA PRÉ-COLOMBIANA

Figura 7 – Frank Lloyd Wright.
Block house (projeto, 1924).



15(11) A Arquitetura da América Latina em Reflexão

Nos anos 1920 e 1930, porém, a maioria dessas personalidades tinha voltado ao México, e a capital do país foi reduto de figuras emblemáticas para o século XX, como o surrealista André Breton, Diego Rivera, Frida Kahlo, David Siqueros e, a partir de 1937, o polêmico Leon Trotsky (PEIXOTO, 2015). O intenso ativismo político de artistas, seus talentos e as condições objetivas férteis para o florescimento da sua arte faziam do México não somente um mural vivo da sua própria história, mas um espaço que alimentava os sonhos por um mundo de homens e mulheres livres de toda a forma de opressão. Todavia, influenciavam também a produção artística além das fronteiras do país (Figuras 9-11).

Havia círculos intelectuais e artísticos da boêmia norte-americana em Nova York e no sul do país que se interessaram, se apaixonaram e se identificaram com a história, as etnias e a arte popular do México (<www.winoldreiss.org>, acesso em junho de 2015). O tema apareceu em exposições, cursos de arte, diversas revistas e jornais, como também em filmes. Em 1920, por exemplo, a revolucionária comunista Tina Modotti participava como atriz em vários filmes mudos como *The Tiger's Coat*, no qual interpretava uma mexicana (CROSSE, 2015).

O terceiro revival do estilo colonial foi finalmente aquele que deu origem ao movimento estilístico que chamamos de “estilo californiano” em nosso contexto brasileiro, que conquistou rapidamente o mercado imobiliário de Porto Alegre no fim dos anos 1940 e que encontramos ainda hoje em determinados bairros da cidade, principalmente no bairro Petrópolis, mas também em uns tantos outros, tais como Teresópolis, Assunção, Menino Deus e São João. Cerca de 220 casas californianas foram construídas em Porto Alegre. Houve um pique californiano em 1951 e 1952. A queda do estilo depois disso foi abrupta, quase que total (VEIGA, 1993, s. p.).

Seguindo a fulminante corrida de sucesso do estilo arquitetônico californiano por um longo caminho da Califórnia em diante, passando pelos balneários argentinos, tais como Mar del Plata, até o Brasil, pode-se observar que, de alguma forma, aquele estilo



Figura 8 – Winold Reiss School, in Woodstock, Nova York, 1920. Detalhe de fotografia de Nicholas Muray.

Figura 11 – Diego Rivera e Frida Kahlo na Revolução Mexicana, 1929



realizava a construção de uma imagem eclética quase surreal em contextos variados. Em Hollywood, algumas celebridades tinham o poder aquisitivo para realizar suas casas conscientemente brincando com o ato surreal de construir moradias estilisticamente fora de época e local. No fim da trajetória, no entanto, tendo o estilo chegado ao Brasil, houve muitos casos nos quais a imagem criada refletia principalmente um desesperado esforço do dono de alcançar o sonho de construir seu pequeno châteaux en Espagne.

Mas, já na etapa anterior da corrida do estilo pelo continente americano, ocorreram alterações na sua expressão, sendo a dimensão menor das casas a mais marcante (Figuras 12-13).

Mas sempre é desaconselhável julgar algo de forma generalizada, como sugere a casa que foi projetada pelo arquiteto alemão Gerhard Krause no bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre, em 1941, para sua própria residência.

Así, se describe a los chalets “estilo Mar del Plata” como “...Puede ser definido como un producto híbrido, combinación de elementos de los distintos desarrollos del Pintoresquismo en la ciudad de Mar del Plata con predominancia de elementos provenientes del californiano, que consiste en un tipo particular de chalé de dimensiones moderadas, con partes de piedra y partes de revoque blanqueado, techado con tejas coloniales y un pequeño jardín al frente”. Como se observa, las características principales residieron en el tratamiento de las fachadas, ya que la planta obedecería a disposiciones compactas comunes a varios tipos de vivienda (SÁNCHEZ e CACOPARDO, 2012, s.p.).

Figuras 12-13 – Chalets “estilo Mar del Plata”.



Gerhard Julius Krause nasceu em 14 de janeiro de 1903 em Insterburg, na região da Prússia Oriental, no Império Alemão. Realizou seus estudos de arquitetura na Staatliche Baugewerkschule de Königsberg, formando-se com distinção em 1924. Em 1927 foi chamado a Porto Alegre para ensinar resistência dos materiais na Escola Técnica Parobé, pertencente à Escola de Engenharia (WEIMER, 2004, p. 98-99). Não foi possível descobrir, no entanto, como fora estabelecida essa conexão com a Escola de Engenharia. Krause tivera a oportunidade de observar a reconstrução da Prússia Oriental, de 1915 a cerca de 1920 (GOLDSTEIN, 1930) após destruição causada na Primeira Guerra Mundial, antes de se decidir a estudar arquitetura. Para esse grande projeto governamental foram levados à região centenas de arquitetos de todo o Império. Entre eles estava o jovem Hans Scharoun, que projetou seus primeiros Siedlungen em Insterburg. Seu projeto para o concurso da Bolsa de Valores de Königsberg (ASCHENBECK, 1991, p. 67) pode ter sido um dos vários exemplos de linguagem arquitetônica inovadora que Krause pode ter visto durante seus estudos e que pode ter influenciado seu trabalho posteriormente no Brasil.

Aqui, Krause foi contratado para projetar sobretudo residências de classe média ou alta com um caráter mais familiar do que representativo. Estando o estilo californiano muito na moda nos anos 1940, não faltam projetos da sua mão que mostram que ele dominava também esta linguagem formal inspirada em imagens de casas mexicanas rústicas, propagadas na época pelo cinema americano e muito presentes nos balneários argentinos, onde, na época, parte da classe média porto-alegrense costumava veranejar. Sendo uma moda estilística superficial, esse estilo misturava-se com outras influências. Assim, na obra de Krause, essas associações latino-americanas aparecem num contexto eclético marcado por aspectos oriundos também de suas origens germânicas.

Esse é o caso da própria residência de Krause, que ele construiu na Rua Quintino Bocaiúva, em Porto Alegre, infelizmente já demolida (Figuras 14 a 18). O projeto, de 1941, foi publicado na revista Acrópole (KRAUSE, 1943, p. 378-380). A casa tinha em planta a aparência de um bubble-diagram (Figura 19). A entrada

levava diretamente ao living (Krause usou o idioma inglês no desenho), que possuía uma lareira grande e um terraço coberto. A cozinha era completamente integrada no programa social da casa, ligada ao living através do espaço circular do comedor. Nos dormitórios, no gabinete e no lavabo aparecem no projeto algumas dificuldades para mobiliar os espaços arredondados. O volume aditivo da casa era coberto com um telhado de forma tradicional, que dava à obra como um todo um aspecto bem menos inovador do que a própria planta, na realidade, tinha, combinando curvas aparentemente mais livres com curvas circulares.

A casa de Krause destacava-se de outras casas da época pela distribuição das funções dentro dos espaços circulares. Quase todos os cômodos da casa eram espaços arredondados: a sala de jantar, os dormitórios, a cozinha, a entrada e o lavabo. Bem ao contrário de outros casos de casas californianas onde a escada ocupa a torre e os outros quartos são retangulares, a escadaria na casa de Krause era um espaço retangular.

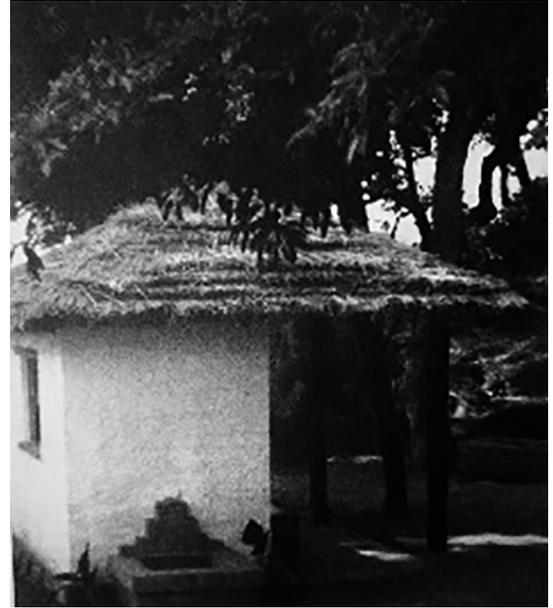
Krause foi com esse conceito, então, além do padrão do estilo e parece já ter visado um tipo de solução espacial que Oscar Niemeyer realizou na sua casa das Canoas, obra exemplar do conceito da casa com espaços livres, curvados, inseridos na natureza dos morros do Rio de Janeiro, dando atenção às vistas para o vale e à pedra existente no terreno. Talvez o próprio Krause tivesse percebido certas dificuldades para mobiliar os espaços curvados com os móveis rústicos tradicionais visíveis nas fotografias, pois, mesmo tendo publicado o projeto da casa, o que é um sinal de orgulho pela obra, ele nunca mais desenvolveu um projeto com tal liberdade e prazer de experimentar espaços curvos quanto tinha colocado em prática nessa obra.

Percebe-se nas fotografias publicadas em Acrópole a presença dominante de vegetação. Sendo Krause originário de uma zona subpolar, onde a temperatura cai anualmente, por um período de 40 dias consecutivos, abaixo de zero, pode-se imaginar que o arquiteto tenha sido um admirador da natureza tropical local. O costume gaúcho de cozinhar e especificamente de assar churrasco embaixo das copas das árvores foi aparentemente uma tradição completamente apropriada por Krause, como mostra a imagem da churrasqueira, uma casinha separada, construída no jardim, coberta com telhado de palha (Figura 18).

A presença de elementos redondos na casa de Krause



Figura 14 – Karl Gerhard Krause.
Residência do arquiteto, 1941.
Demolida.



Figuras 15 a 18 – Karl Gerhard Krause. Residência do arquiteto, 1941. Demolida.



não fazia desta um caso único na cidade: havia outras obras em estilo neocolonial, inspiradas na arquitetura do barroco colonial português ou espanhol, em cuja volumetria figurava uma torrezinha redonda, e que costumavam ter um telhado diferente para cada um dos volumes do conjunto da moradia. Mas não são comuns casos em que toda a geometria da casa se baseava em curvas.

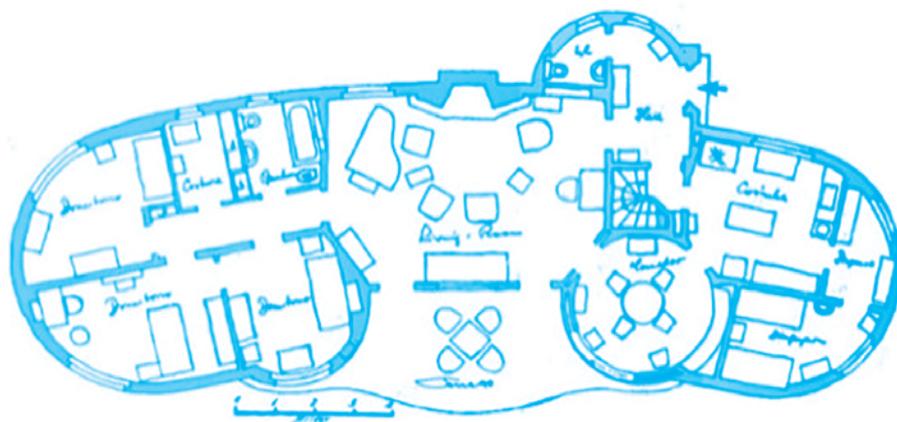
A casa de Krause apresentava, pois, conexões com o estilo neocolonial e com o californiano, com sua torrezinha circular, seu reboco branco, suas telhas de capa e canal, sua volumetria composta. Porém, havia uma diferença fundamental: ele não pretendia criar uma casa de caráter luso ou mediterrâneo, como os arquitetos das demais casas desse estilo, que trabalhavam com beirais de telhas empilhadas e rebocadas com arcadas e faixas de azulejos decorativos nas paredes. Havia na casa de Krause também características de origem da Europa Central, como sugerem as mísulas de madeira nos beirais. Podem-se observar no projeto interessantes similaridades com precedentes germânicos que Krause pode ter conhecido. O projeto parece combinar um caráter orgânico baseado em curvas, encontrado, por exemplo, no projeto de Scharoun para a Bolsa de Valores de Königsberg

(Figura 20), com uma composição mais geométrica, como no projeto de Hermann Muthesius para a casa Mandler (Figura 21), em Zehlendorf-West, Berlim, que também apresenta formas arredondadas (SCHMITZ, 1927, p. 205). A posição da cozinha próxima à entrada e o salão e o terraço localizados entre dois cômodos arredondados lembram o projeto de Bruno Möhring, também nascido na Prússia Oriental, para a Villa Werner (Figura 22) em Klein Glienicke (MUTHESIUS, 1907, p. 54). A afinidade da planta com o expressionismo alemão é, então, evidente, sem deixar de apresentar claros paralelos com casas californianas do terceiro revival do estilo Spanish colonial.

Recentemente, a EPAHC, Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, elaborou o inventário das casas patrimoniais localizadas no bairro Petrópolis. Gerouse, em função disto, um debate entre a população da região, pela preocupação econômica de não poder mais demolir as casas inventariadas e construir prédios novos e mais altos nos respectivos terrenos, como aquele construído no lugar da casa de Krause.

Aparentemente o sonho de alcançar un chateau en

237



Figuras 19 – Karl Gerhard Krause. Residência do arquiteto, 1941. Demolida.

Há também o fato de que a maioria dos projetos das casas californianas foi feita por projetistas que não seguiam uma corrente estilística em particular, ou por construtores que não detinham o título de arquiteto. A falta de uma autoria reconhecida também não ajuda a gerar interesse. Apesar disto, essas casas fazem parte da história da cidade, muitas estão adequadas em seu contexto urbano, formando um conjunto harmônico, e representam tendências e gostos que marcaram o ambiente arquitetônico de bairro da cidade e a vida desta durante décadas, mesmo que seu aspecto revele certa incongruência de gosto, certa tendência fantasiosa, mas que era típica da época, como se se desejasse ter um chateau en Espagne.

O VELHO PROVÉRBIO FRANCÊS “BÂTIR UN CHÂTEAU EN ESPAGNE” REFLETE O DESEJO INEXTINGUÍVEL DO SER HUMANO DE ADQUIRIR ALGO INACESSÍVEL COMO PATRIMÔNIO EM UM ATO SURREAL.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sátira britânica de 1740, onde se lê, na legenda inferior, que os espanhóis ficariam construindo castelos no ar, enquanto os ingleses dedicavam-se ao comércio. Fonte: verbete “Guerra del Asiento”, <www.wikipedia.com>. Acesso em 12/08/2015.

Figura 2 – Castro de Coaña, norte da Espanha. Fonte: <www.spainisculture.com>. Acesso em 15/08/2015.

Figura 3 – Fonte: <<https://paradiseleased.wordpress.com/2011/09/05/lost-hollywood-the-enchanted-hill-of-fred-thomson-and-frances-marion/>>. Acesso em 03/08/2015.

Figura 4 – Casa em South Pasadena, 1927. Fonte: <www.la.curbed.com>. Acesso em 03/08/2015.

Figura 5 – Hotel Garci-Crespo, Tehuacán, Puebla, México. Fonte: <www.images.delcampe-static.net>. Acesso em 25/07/2015.

Figura 6 – R. S. Price, casa “Dias Dourados”, Hollywood. Fonte: <<http://halfpuddinghalfsauce.blogspot.com.br/2012/11/a-country-house-in-early-californian.html>>. Acesso em 03/08/2015.

Figura 7 – Frank Lloyd Wright. Block house (projeto, 1924). Fonte: Southern California Architectural History, 11/08/2014.

Figura 8 – Winold Reiss School, in Woodstock, Nova York, 1920. Detalhe de fotografia de Nicholas Muray. Fonte: <<http://www.winoldreiss.org/life/chronology.htm>>. Acesso em 25/07/2015.

Figura 9 – Autorretrato de Frida Kahlo, Mexico-EUA. Fonte: <www.kunstforumwien.at>. Acesso em 03/08/2015.

Figura 10 – Capa da revista Mexican Folkways (1933) Fonte: <www.argolisandmoss.com>. Acesso em 03/08/2015.

Figura 11 – Diego Rivera e Frida Kahlo na Revolução Mexicana, 1929. Fonte: <www.revistacontemporartes.com.br>. Acesso em 25/07/2015.

Figuras 12-13 – Chalets “estilo Mar del Plata”. Fonte: SÁNCHEZ e CACOPARDO, 2012. Disponível em <www.vitruvius.com>. Acesso em 13/08/2015.

Figuras 14-19 – Karl Gerhard Krause. Residência do arquiteto, 1941. Demolida. Fonte: KRAUSE, 1943, p. 378-380.

Figura 20 – Hans Scharoun. Projeto para um prédio comercial em Königsberg, 1922. Fonte: FRIES, 1922, p. 293.

Figura 21 – Hermann Muthesius. Casa Mandler em Zehlendorf-West. Fonte: SCHMITZ, 1927, 2015.

Figura 22 – Bruno Möhring. Villa Werner em Klein Glienicke. Fonte: MUTHESIUS, 1907, p. 54.

REFERÊNCIAS

- ASCHENBECK, Nils. *Moderne Architektur in Ostpreussen*. Hamburg: Landsmannschaft Ostpreussen, 1991.
- DEPKAT, Volker. *Geschichte Nordamerikas, eine Einführung*. Colônia/Weimar/Viena: Böhlau Verlag, 2008.
- EXPRESSIO.fr. *Les expressions françaises décortiquées*. Disponível em <www.expressio.fr>. Acesso em 10/06/2015.
- FRIES, H. de. *Wettbewerb der Börsenhof AG Königsberg i. Pr. Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlin, v. VII, n. 9-10, 1922*.
- GOLDSTEIN, Ludwig. *Ostpreußen - 700 Jahre deutsches Land. Festschrift (publicação comemorativa) do jornal Königsberger Hartungsche Zeitung. Königsberg i. Pr., 1930*.
- GRIENEISEN, Vera. *As origens de quatro arquitetos imigrantes alemães e sua obra habitacional no Rio Grande do Sul no início do século XX. Dissertação de Mestrado*. Porto Alegre, PROPARG-UFGRS, 2013.
- KRAUSE, Karl Gerhard. *Do Sul. Acrópole, ano 5, n. 59, p. 378-380, mar. 1943*.
- MUTHESIUS, Hermann. *Landhaus und Garten, Beispiele neuzeitlicher Landhaeuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann AG, 1907.
- PEIXOTO, Clarissa. *O México moderno da arte revolucionária. Cultura, Destaques, Nossa América, 06/02/2015*. Disponível em <www.desacato.info>. Acesso em 15/05/2015.
- POPPELIERS, John C.; CHAMBERS, S. Allen, Jr.; SCHWARTZ, Nancy B. *What Style is it? A Guide to American Architecture*. Washington: The Preservation Press, 1983.
- SÁNCHEZ, Lorena Marina; CACOPARDO, Fernando Alfonso. *Tandil y Mar del Plata: dos historias, dos ciudades, dos tipos de patrimonio modesto*. Maio 2012. Disponível em <www.vitruvius.com>. Acesso em 13.08.2015.
- SCHMITZ, Hermann. *Neuere Bauten von Hermann Muthesius. Zentralblatt der Bauverwaltung, n. 18, p. 205-209, 1927*.
- SOUTHERN California Architectural History. *Tina Modotti, Lloyd Wright and Otto Bollman Connections, 1920*. 11/08/2014. Disponível em <www.socalarchhistory.blogspot.com>. Acesso em jun. 2015.
- VEIGA, Eduardo José Gorini da. *O estilo Californiano em Porto Alegre, de 1947 a 1952. Trabalho de conclusão de Bolsa de Iniciação Científica da UFRGS*. Porto Alegre, Faculdade de Arquitetura-UFRGS, 1993.
- WEIMER, Günter. *Arquitetos e construtores no Rio Grande do Sul, 1892-1945*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2004.

RENATO HOLMER FIORE

Arquiteto graduado pela UFRGS, Porto Alegre (1987). Mestre em História pela PUCRS, Porto Alegre (1992), e Ph.D. em Arquitetura pelo University College London, Londres (2001). É professor da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e membro do ICOMOS.

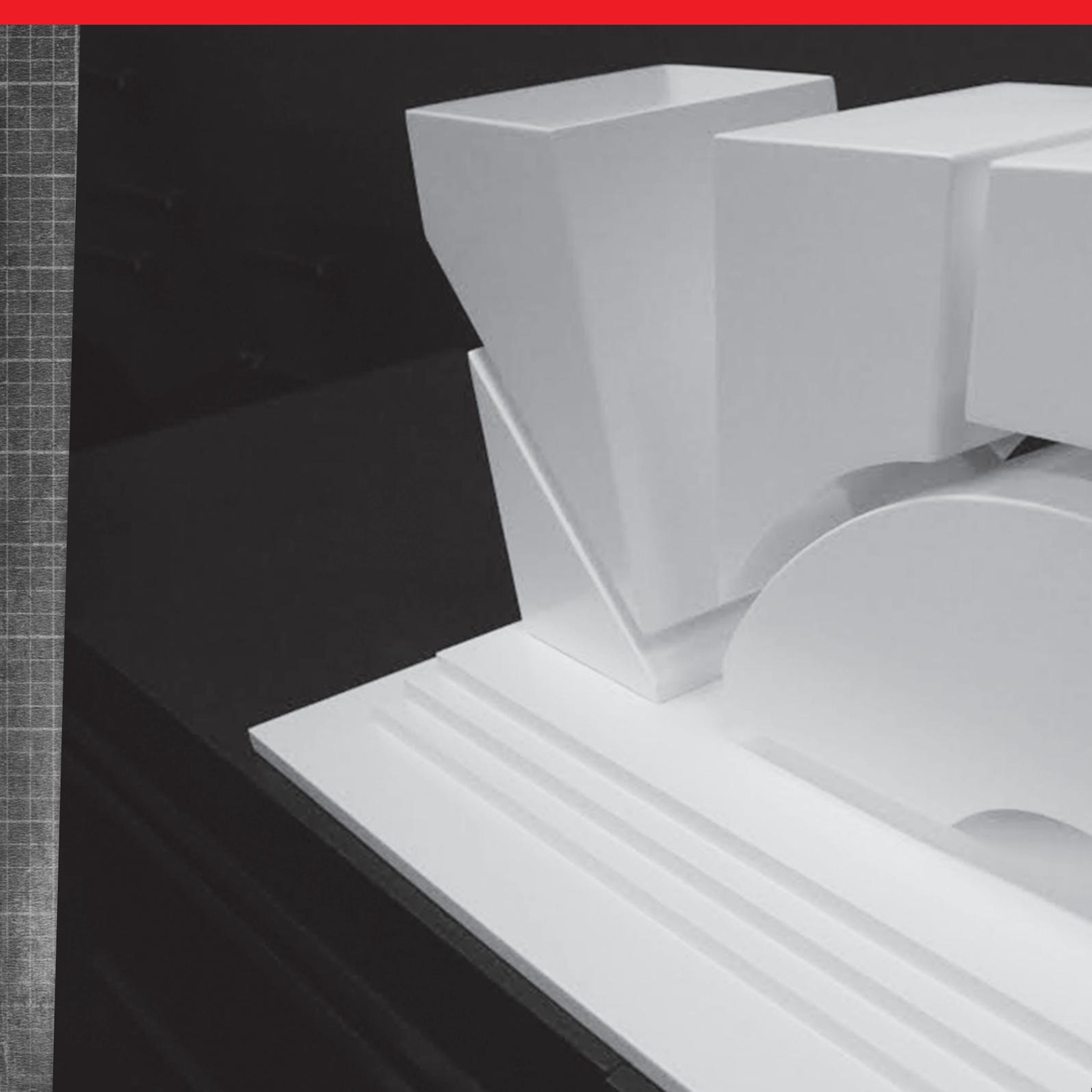
VERA GRIENEISEN

Arquiteta graduada na TU Dresden (2000). Trabalhou com Behnisch & Partner, Stuttgart, e como consultora técnica da UNESCO para o IPHAN-RS (2013-15). É mestre em Arquitetura pelo PROPARG-UFGRS (2013). Atualmente é doutoranda no PROPARG-UFGRS e professora da UNISINOS.



Figura 9 – Autorretrato de Frida Kahlo, Mexico-EUA.

CARMEN RIVERA
PINTÓ SU RE-
TRATO EL
AÑO D 1933





Arquitetura Vivenciada 15 Anos ArqFeevale

BRUNO CÉSAR EUPHRASIO DE MELLO | LUCIANA NÉRI MARTINS | ALESSANDRA BRITO

A pesquisa de caracterização do perfil dos egressos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale teve dois objetivos singelos: a) levantar dados sobre a experiência de formação dos egressos, sua atuação profissional presente e as futuras possibilidades e oportunidades de reingresso à instituição; b) disponibilizar à comunidade docente e discente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale as informações coletadas.

Não foram estabelecidas, a priori, complexas hipóteses a verificar. Tampouco o projeto pretendeu, neste momento, realizar análise e interpretações exaustivas dos dados levantados. A intenção foi apenas evidenciar características dos egressos do curso. Os dados poderão servir, futuramente, para que o corpo docente e discente reflita sobre os rumos do curso a partir de bases mais sólidas.

A pesquisa foi realizada por meio de questionário com perguntas fechadas (a maior parte) e abertas (poucas). O instrumento de coleta de dados foi construído eletronicamente utilizando ferramenta disponível no Google. O link que dava acesso ao questionário foi disponibilizado à população-alvo através do facebook, do blog do curso e por meio do envio de mensagem eletrônica.

O questionário ficou disponível aos respondentes do dia 12 de junho de 2015 ao dia 28 de agosto de 2015.

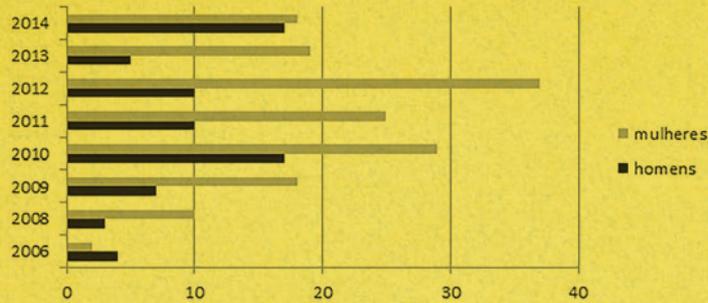
A população-alvo consistiu em todos os 238 estudantes egressos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale diplomados entre os anos de 2006 e 2014. O universo de respondentes ao instrumento de coleta de dados totalizou 99 estudantes (ou seja, 41,6 % da população-alvo total).

Os dados foram armazenados automaticamente em planilha do Microsoft Excel. Eles serão apresentados, a seguir, em gráficos e tabelas. A apresentação do resultado das poucas perguntas abertas foi organizada por grupos de afinidade ou tentando representar a pluralidade de opiniões acerca do curso.



O resultado das informações coletadas está apresentado abaixo.

DADOS GERAIS: NÚMERO DE EGRESSOS ANO A ANO E NÚMERO TOTAL

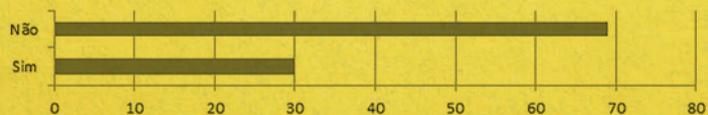


SOBRE O PASSADO: A FORMAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Por que você resolveu fazer vestibular para o curso de AU da Feevale?

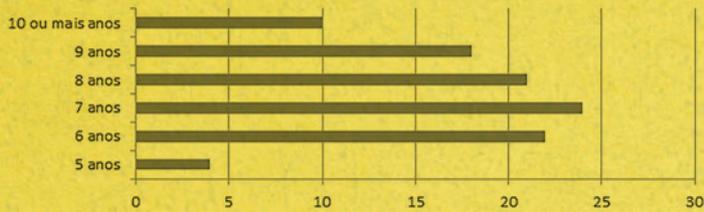


Você participou de alguma visita à Universidade Feevale ou ao curso de AU antes de prestar vestibular?

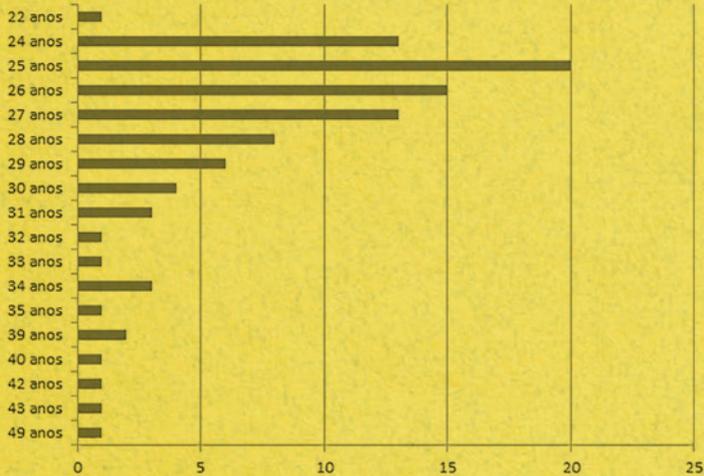


**“ORGULHO
DE FAZER
PARTE
DESTA
HISTÓRIA!”**

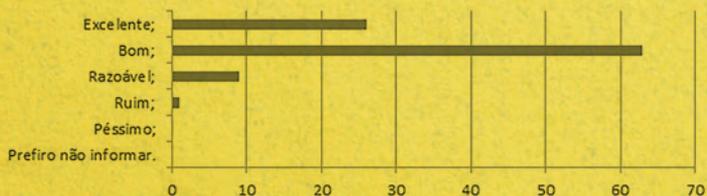
Em quanto tempo você concluiu o curso de AU da Feevale?



Com que idade você concluiu o curso de AU?



Como você avalia o seu nível de dedicação à graduação em AU?



Que campos do conhecimento ministrados no curso de Arquitetura e Urbanismo foram os MAIS relevantes em sua formação?

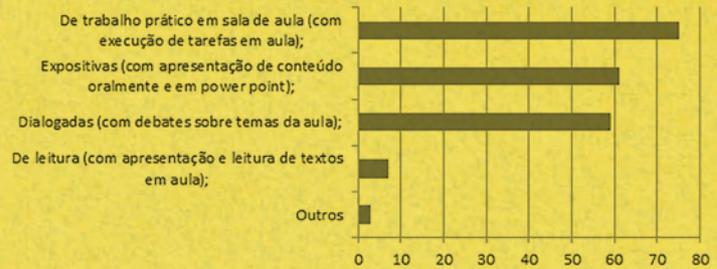


Se você pudesse voltar no tempo, a que campos do conhecimento ministrados no curso de AU você teria dedicado maior atenção?





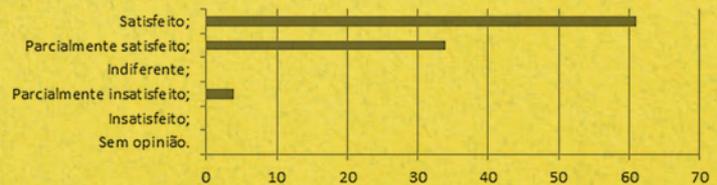
Que formato de aulas eram as mais estimulantes e úteis na formação?



De que atividades extraclasse relacionadas abaixo você participou durante o período de graduação em AU?



Qual seu nível de satisfação com o ensino oferecido pelo Curso de AU da Feevale?





De que fatos, acontecimentos, situações de seu período de graduação em AU você sente mais falta?

“Do convívio com os colegas; dos encontros com os amigos; do contato com os professores; das viagens; da troca de experiências; do salsipão; do sabadarq; da cerveja no retrô; do intervalo com batata frita; não sinto falta de nada; dos encontros na passarela do Arenito; da semana acadêmica; da troca de ideias e construção do conhecimento; das palestras e seminários; dos debates promovidos por alguns

professores em sala de aula; da troca de ideias com entusiastas da boa arquitetura; de perceber que o que no mercado de trabalho é considerado utopia pode sim acontecer; da possibilidade de criar algo que o mercado de trabalho dificilmente vai solicitar; de discutir conceitos e teorias; daqueles professores com opinião forte: rígidos, mas não grosseiros.”

“Das discussões diárias sobre as atualidades da arquitetura, projetos novos e grandes projetos. As discussões mais abertas, as que mais me adicionavam conhecimentos gerais sobre o mundo da arquitetura eram as dos corredores, talvez pela espontaneidade. Mas talvez também pela mudança, sair das quatro paredes da sala, conversar com professores como se estivesse conversando com um amigo (que muitas vezes era).”

“Nossa... lembrar do tempo que estudei na Feevale faz um sorriso brotar em meu rosto e pensar: “bah, era muito bom aquele tempo”! Os amigos que o curso de Arquitetura da Feevale me apresentou são para vida toda! Sem contar os excelentes professores, pelos quais tenho o maior carinho e admiração diante dos ensinamentos de vida que me passaram. Mas, em especial, me lembro de um momento no começo do curso, quando pensei em trocar de universidade, pois estava me sentindo perdida. Neste período surgiu a viagem para Brasília e Minas Gerais.

Resolvi ir, aproveitar a oportunidade e depois decidir o que fazer. Pois bem, após esta viagem percebi que minha decisão estava tomada. Era na Feevale que eu deveria ficar! As experiências que tive nesta e em outras viagens de estudo foram maravilhosas, me fizeram crescer como pessoa e como profissional. Saudades 1000 dessa minha segunda casa!!!”

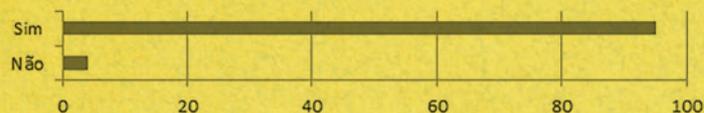
“Do convívio com os colegas e professores, debatendo diariamente os assuntos pertinentes a nossa profissão. Também quando chegamos ao mercado de trabalho temos um choque de realidade, que é bem distante da experiência acadêmica. Outra sugestão é que os ateliês de projetos sejam mais próximos da realidade com o mercado, que além dos desenhos temos que pensar em orçamento, planejar prazo da obra e especificar materiais. Que as demais disciplinas sejam constantemente abordadas nos ateliês de projeto, assim como na vida real. Nossa profissão é multidisciplinar. Outra questão a ser pensada é o foco nos temas de urbanismo, nos demais cursos oferecidos no Brasil, os temas ainda não igualmente divididos no currículo como os temas de arquitetura, mas acredito que seja um assunto muito importante a ser tratado. Pois projetamos cidades, bairros, edifícios e ambientes, temos que saber mudar a escala do projeto.”



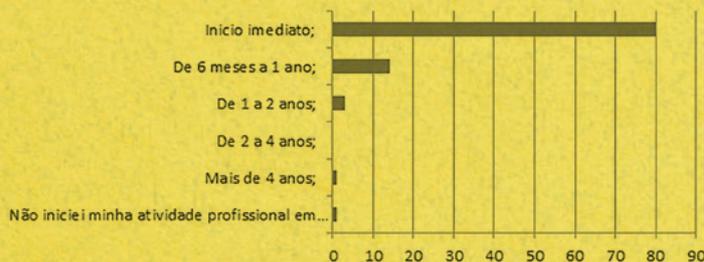
“APESAR DA LOUCURA, EU NÃO ME VEJO EM OUTRA PROFISSÃO”.

SOBRE O PRESENTE: A ATUAÇÃO PROFISSIONAL

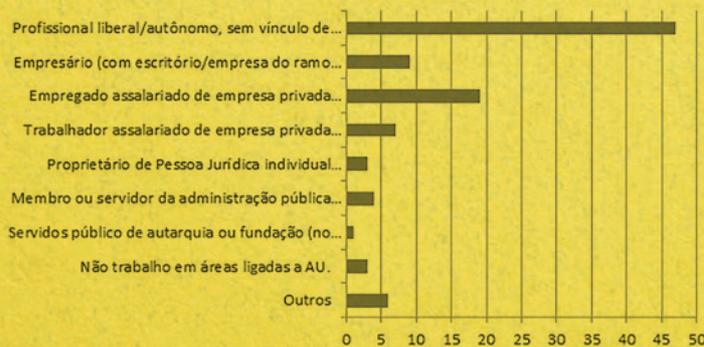
Você atua na área de AU atualmente?



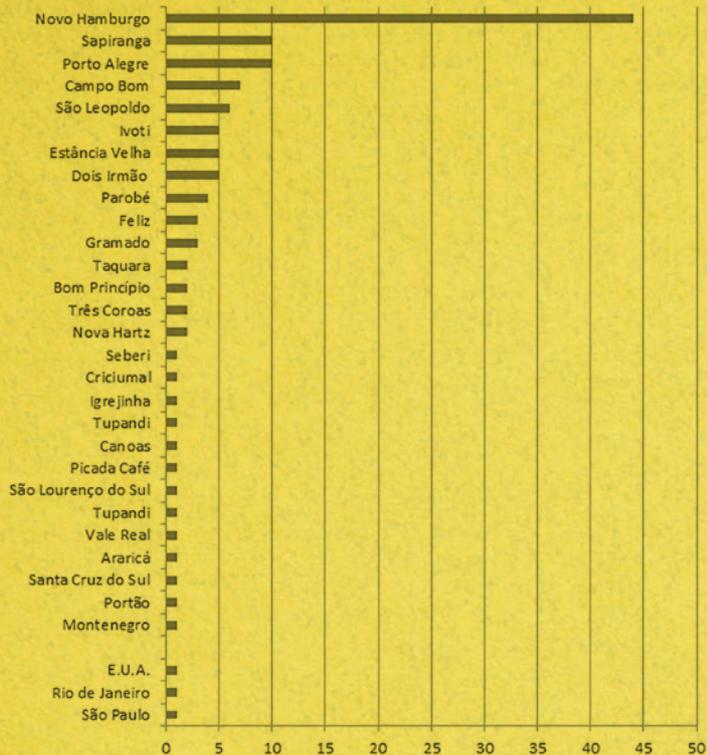
Quanto tempo houve entre sua formatura e o início de sua atividade profissional em AU?



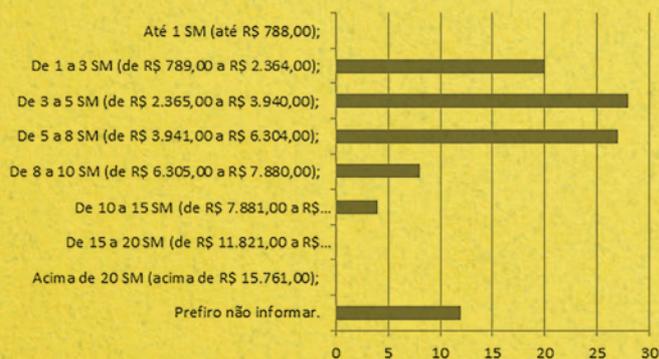
Você trabalha como:



Em que cidade(s) você atua profissionalmente?

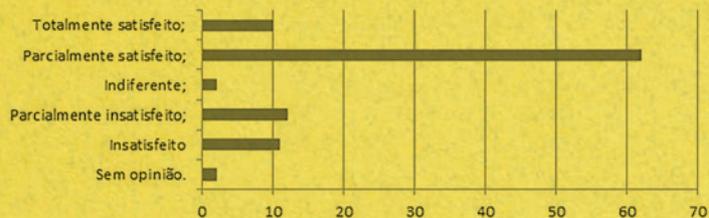


Qual sua faixa de remuneração mensal média?

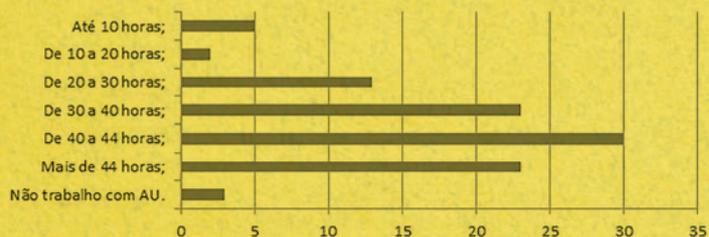




Qual seu nível de satisfação com seus rendimentos?



Em média, quantas horas você trabalha semanalmente com AU?



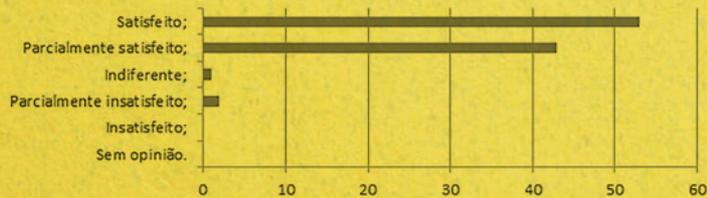
Com que campos de atuação profissional você trabalha FREQUENTEMENTE?



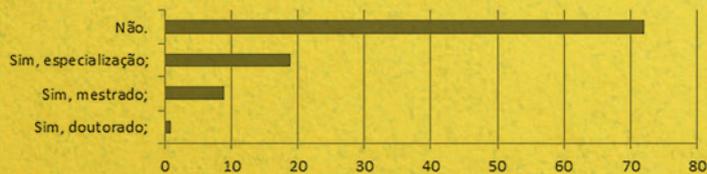
Com que campos de atuação profissional você NUNCA trabalha?



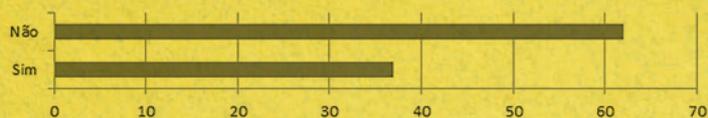
Qual seu nível de satisfação com sua profissão?



Você fez ou está fazendo algum curso de pós-graduação?



Você participa de reuniões, encontros ou quaisquer atividades de alguma entidade representativa de arquitetos e urbanistas ou é filiado a alguma entidade de arquitetos e urbanistas?



SOBRE O FUTURO: POSSIBILIDADES E OPORTUNIDADES DE REINGRESSO

Você obtém informações sobre o Curso de AU da Feevale e de suas atividades/eventos por que meios?



Você retornaria à Universidade para participar de que atividades?



Sobre quais temas você participaria de palestras, cursos de qualificação profissional ou pós-graduação?



O que você gostaria de dizer sobre o curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale?

Algumas das respostas enviadas, foram compiladas abaixo:

“Acredito que é um bom curso! Quando comparado a diversos amigos graduados em outras universidades, tenho certeza que o curso e meu empenho são significativos para o destaque no âmbito profissional. Entretanto, sei que o curso pode melhorar ainda mais! Falo isso, por algumas dificuldades percebidas no mercado de trabalho que também são resultados da graduação. O que falta no curso e/ou pode ser melhorado? I- Compatibilização de projetos (arq, instalações, estrutura); II- Detalhamento de interiores (enfoque nos materiais disponíveis no mercado); III- Desenvolvimento de trabalhos escritos nas disciplinas de Teoria e História que auxiliem o aluno a entender e estudar tipologias recorrentes na história da arquitetura.”

“É um ótimo curso, apenas senti falta e percebo que muitos que logo se formam também sentem dificuldade para abrir um escritório, pois no curso não ensina como é a prática dentro de um escritório de arquitetura, como é o dia-a-dia, e muitos abrem escritórios sem ter noção de por onde começar.”

“Estou atualmente cursando mestrado em outra instituição, logo consigo fazer um panorama de comparações entre as duas universidades, e percebo que a Arquitetura Feevale tem muitas qualidades que me deixam orgulhoso de ter feito parte do curso. Professores acessíveis, locais adequados para aulas e na maioria das vezes professores qualificados em cada disciplina. Para finalizar gostaria de deixar algumas considerações. Creio que o curso já está estruturado quanto a formação de arquitetos, acho que já é chegado o momento pensar de forma forte no incentivo à pesquisa, buscar bolsas que incentivem isso, criar grupos de pesquisa com diversos temas e talvez ir além, criando pós graduação em arquitetura, como especialização entre outros.”

“Ótimo curso, mas precisa de mais envolvimento dos alunos, principalmente os do início da graduação. Demorei muito para me envolver com o curso. Só aprendi o que é arquitetura depois de começar a participar efetivamente das atividades.”

“O curso poderia preparar melhor o aluno para gerenciamento de um escritório, dar mais atenção a detalhamento executivo de um projeto para uma obra, ser mais sucinto em relação a cadeiras de história, enfim, mais foco em cadeiras técnicas do que teóricas. O percentual de alunos que usará conforto ambiental, materiais e técnicas, paisagismo, interiores, acredito eu, é muito maior que os que usarão história. Isso que eu adorava aula de história... hehehehe. Respondo hoje, estando no mercado.”

“O curso de Arquitetura e Urbanismo foi minha casa por seis anos. Lá fiz grandes amigos e conheci grandes pessoas. Orgulho-me de ter feito parte da turma que desbravou o curso junto com os professores. O sentimento que tenho é de gratidão.”



“O curso é bom, mas a abordagem passa muito longe da realidade da vida profissional na região onde a universidade está inserida. Falta um empenho maior nos assuntos interessantes ao dia a dia do profissional, uma cadeira de administração deveria ser fundamental, pois é na gestão de um negócio que nos deparamos com muita falta de conhecimento. Talvez fossem necessárias até duas disciplinas neste assunto, que integrasse conhecimento jurídico sobre nossas responsabilidades e possíveis problemas corriqueiros. Ao assinarmos uma RRT estamos trazendo para nós uma responsabilidade muito grande, da qual o curso da uma “pincelada” em uma única cadeira, que é confusa e pouco retrata o que realmente é necessário. Ficamos reféns da burocracia de repartições públicas, e da análise de nossos projetos em um crivo que em nenhum momento é retratado no curso. E, por fim, e não por isso menos importante, beira o absurdo o foco das cadeiras de projeto arquitetônico viajarem à obras faraônicas como as de Projeto VI, que nunca seriam desenvolvidas por um profissional sozinho,

sem passar por um nicho muito importante em nosso meio: a arquitetura comercial. Este projeto tem tantos pontos específicos, tantos detalhes e artimanhas que é quase desumano enfrentar a concorrência levemente experiente com o nível de conhecimento adquirido nesta área no nosso curso. E o que mais me deixa chateado, é que as possibilidades de ganho neste meio são muito, mas muito atrativas. Resumindo minha opinião, posso descrever em perguntas simples os problemas maiores que vejo em nosso curso: - Quanto cobro por meu trabalho, de forma competitiva? - O que, ao ponto de vista do mercado, é um trabalho que desenvolverei sozinho, ou em um grupo? - Como manter economicamente vivo e rentável meu escritório? - O que realmente é meu dever cuidar na obra se assinado pela execução? EPI? - Como faço um projeto comercial? Enfim, deixo como opinião sincera este texto, como alguém que tem certa experiência na área, e que atua em todo o Brasil com arquitetura comercial e execução. Sou apaixonado pela universidade, e pelo nosso querido curso. Eu escolheria ele novamente e indico a todos que me perguntam.”

"Muito bom! Foi a universidade que melhor me recebeu, desde o vestibular, matrícula, e no curso de AU não poderia ser diferente. Todos professores muito dedicados, inteligentes e com uma bagagem sendo compartilhada com maior prazer!"

"Um excelente curso com excelentes professores. Sempre gostei e tive o prazer de ir estudar e me dedicar ao curso."

"O curso de AU da Feevale sempre teve ótimos professores."

"Acho um excelente curso, com professores dedicados e experientes que trazem o dia-a-dia para a sala de aula. A estrutura física do curso de arquitetura é muito boa, sempre buscando o melhor pra os alunos."

"O curso de Arquitetura da Feevale evoluiu muito ao longo dos 15 anos. Mérito de muitos professores que passaram ou fazem parte deste curso... a instituição também oferece uma ótima estrutura. Após a formação senti falta de oportunidades em pós graduação."

"O curso foi maravilhoso, em todos os semestres! Acredito que a instituição deveria ser mais rígida com os alunos que não respeitam a autoridade dos professores, pois são eles que formam os novos profissionais!"

"Gostei de ter realizado minha graduação na Feevale, me deu uma base muito boa para ingressar no mercado de trabalho. Hoje por mais que não atue diretamente ligada à AU como conhecemos convencionalmente, foi a partir dela que fez com que eu desenvolvesse habilidades/senso críticos quanto a atuação, visão espacial."

"Um curso voltado ao preparo do aluno com qualidade altíssima e dedicação dos professores."

"Apesar da loucura, eu não me vejo fazendo outra profissão."





"Gostaria que o curso tivesse um aprofundamento melhor sobre estruturas de concreto e metálicas."

"Percebo a evolução do curso desde o momento que entrei! Hoje não tenho mais contato com os professores, mas da minha época sempre foram os que movimentaram o curso e o fizeram crescer, acredito que foram eles que deslançaram o curso."

"Eu gostei muito do curso. Se tivesse que voltar no tempo e escolher teria feito exatamente da mesma forma."

"Orgulho-me muito de ter participado do curso, tivemos grandes professores e alunos que se apaixonaram pela profissão. Espero que o curso continue numa crescente de qualidade de ensino e seriedade. E que se mantenha cada mais realista com o mercado de trabalho. E que possamos valorizar a nossa profissão que é demais!"

"Foi ótimo estudar na Feevale, sinto muita saudade das aulas e dos professores."

"Orgulho de fazer parte desta história!"

"O curso de AU foi uma segunda casa para mim, afinal foram muitas tardes e noites dentro da Feevale... assim desejo que o curso possa se desenvolver ainda mais, e que algum dia eu possa fazer parte dessa família como docente de graduação."

"Para mim o melhor da região. Se tivesse que optar novamente, com certeza faria na Feevale devido a estrutura, professores..."

"Me relacionando com profissionais formados em outras instituições fico muito contente em ver a qualidade do curso de AU da Feevale, envolvimento dos professores e dos alunos com a profissão e o ensino."

"Que se atenha a proporcionar conteúdo prático realista inerente à profissão tanto quanto se preocupa com o respaldo teórico."

"O curso é bom, mas quando comecei atuar na área percebi que muitas coisas vividas na prática não nos eram ensinadas."

"O curso é bom, mas deixa lacunas na área de PPCI (plano de prevenção contra incêndio), onde não se aprende a teoria para fazer projetos de PPCI."

"O que mais me chama atenção na Arquitetura da Feevale é a preocupação não só com a arquitetura que comercializamos, mas também com aquela que assiste aos menos favorecidos, afinal, todos têm direito à arquitetura de qualidade. O curso, junto com seu corpo docente, instiga o interesse dos estudantes em buscar mais interação entre os demais colegas e também à buscar conhecimentos fora de sala de aula através de atividades extras."

"Considero que foi um excelente curso e me forneceu ferramentas necessárias para executar muito bem a profissão."

"O curso de AU da Feevale é satisfatório, porém acredito que poderia ter mais disciplinas principalmente na área de interiores, construção e estruturas. E quanto à cobrança de honorários é algo que faz muita falta, pois saímos do curso sem quase nenhuma base."

"Sou da 1ª turma do curso de AU da Feevale, lembro das dificuldades iniciais do curso (sem estrutura, sem prédio, sem laboratórios,) acompanhei a evolução do curso para melhor até a minha graduação acadêmica. A necessidade de cursos de especializações e pós graduação seria muito bom para um reforço profissional. Parabéns pelos 15 anos AU!"



ENFIM, O PERFIL DO EGRESSO

A partir dos dados expostos acima, podemos afirmar que o egresso do curso de arquitetura e urbanismo da Feevale é, em geral:

- Mulher;
- Prestou vestibular para AU por sua relação com o desenho, pela situação do mercado da construção civil ou por trabalhar em área semelhante;
- Não visitou a universidade antes de prestar vestibular;
- Realizou o curso entre 6 e 9 anos;
- Concluiu o curso com idade entre 24 e 27 anos;
- Avalia que os campos de conhecimento mais relevantes em sua formação foram o projeto de arquitetura, o conforto ambiental e materiais e técnicas construtivas;
- Avalia seu nível de dedicação ao curso como bom;
- Se pudesse voltar no tempo teria dedicado maior atenção aos seguintes campos de conhecimento: estruturas, instalações prediais, materiais e custo de obras, materiais e técnicas construtivas, ou seja, as disciplinas técnicas;
- Prefere as aulas com trabalho prático em sala de aula, expositivas, dialogadas e não gosta de realizar leitura;
- Participou das seguintes atividades extraclasse: visitas técnicas, estágios, viagens de estudos;
- Está satisfeito com o ensino oferecido pelo curso;
- Atua na área de arquitetura e urbanismo atualmente;

- Iniciou sua atividade profissional imediatamente após a conclusão do curso;
- Atua profissionalmente nas seguintes cidades: Novo Hamburgo (majoritariamente), Sapiranga e Porto Alegre;
- Trabalha como profissional liberal/autônomo, sem vínculo de emprego ou como empregado assalariado de empresa privada com vínculo formal;
- Tem a faixa salarial entre 3 e 8 salários mínimos;
- Está parcialmente satisfeito com seus rendimentos;
- Trabalha de 30 a 44 horas semanais ou mais;
- Trabalha frequentemente com projeto e execução de arquitetura e de interiores;
- Nunca trabalha com geoprocessamento, ensino, teoria e história da arquitetura e do urbanismo e técnicas retrospectivas;
- Está satisfeito ou parcialmente satisfeito com a profissão;
- Não está fazendo qualquer curso de pós-graduação;
- Não participa de reuniões, encontros ou entidades representativas de arquitetos e urbanistas;
- Obtém informações sobre o curso de arquitetura e urbanismo via facebook;
- Retornaria à universidade para participar de cursos de extensão ou curta duração, palestras e cursos de especialização sobre os temas arquitetura e urbanismo (concepção e execução de projetos), interiores, gerenciamento de obras, norma de desempenho ou gerenciamento de projetos.



Selo dos 15 Anos



Equipe do Centro de Design

Prof. Marshal Becon Lauzer
Professor Orientador

Gabriel Parolin Arnold
Assistente de Design Gráfico

Nathan Augusto da Silva
Estagiário

Soa Mintegui Klenner
Estagiária

Orgulho e responsabilidade

Falar dos 15 anos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Feevale é, antes de mais nada, falar sobre responsabilidade.

Nascido da demanda de uma emergente sociedade do Vale do Sinos, dentro de uma Universidade comunitária, o curso hoje tem uma forte identidade. O perfil de ingressantes é tão diverso e rico quanto a cultura local. E, dessa diversidade, brota o viés social. Com ele, a responsabilidade de transformar a realidade. Uma universidade tem o propósito de produzir e disseminar conhecimento. A Universidade Feevale, através do seu curso de Arquitetura e Urbanismo, mantém um compromisso com a comunidade local de melhorar a realidade regional.

Estamos em um país no qual os dados revelados pelo Instituto Datafolha mostram que a maioria das reformas ou construções particulares no Brasil é feita sem a assistência de um profissional especializado, em desrespeito às leis e normas vigentes no país. Formar mais de 250 arquitetos e urbanistas qualificados para atuar na mudança deste paradigma é a responsabilidade assumida pelo curso até então. Conforme demonstra a pesquisa realizada pelo Projeto de Ensino Arquitetura Vivenciada, cujos resultados encontram-se nesta edição do Bloco, 96% dos egressos trabalham com projeto e execução de edificações. Está com eles a responsabilidade (enorme) de projetar e re-projetar as nossas cidades, os nossos bairros, os nossos parques, as nossas praças, as nossas edificações e o nosso mobiliário.

Ao longo do currículo, em uma trajetória invariavelmente árdua, os atuais 700 alunos aprendem

e ensinam. Os componentes curriculares específicos abordam conteúdos de expressão gráfica, técnicas construtivas, materiais, conforto ambiental, teoria, história, tecnologia, entre outros, alimentando o repertório dos acadêmicos para as práticas de projeto arquitetônico e planejamento urbano. O desafio de traduzir dezenas, centenas, talvez milhares de requisitos - funcionais, estéticos e técnicos - em propostas viáveis e sustentáveis faz das salas de aula e laboratórios do curso ambientes de troca entre educadores e educandos. E a responsabilidade dos quase 40 professores que compõem o colegiado, todos mestres ou doutores na área, reside em manter esses saberes atualizados e moldar profissionais críticos e incansáveis na busca por mais.

De forma exponencial, as mudanças nos carregam para um futuro incerto. No tempo de uma geração, as transformações tecnológicas revolucionaram e revolucionarão a maneira do ser humano se relacionar com os ambientes a sua volta. As cidades mudarão, as casas não serão como hoje, as escolas passarão a ensinar novos tipos de alunos através de novos métodos. Que venham os próximos anos com a oportunidade de novas conquistas. E, com elas, mais responsabilidade.

Vida longa e próspera ao nosso querido Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Feevale!

É com muito orgulho que faço parte dessa história.

Prof^a. Me. Caroline Kehl
Coordenadora do Curso de Arquitetura e Urbanismo

