

#04

do_como_mo

brasil

REVISTA



dezembro
2019

Os direitos de publicação desta revista são do **DOCOMOMO Brasil**
Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico: **NONE Design Gráfico Ltda. | Romero Pereira**

Diagramação: **Poliana Vasconcelos**

Imagem da capa: **Plano geral do 1º lugar do Concurso Delta do Jacuí, de Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958**

Docomomo Brasil | **Diretoria executiva gestão 2018/2019**

Coordenador | **Renato da Gama-Rosa Costa**

Secretária executiva | **Andrea Lacerda de Pessoa Borde**

Tesoureira | **Maria Helena Rohe Salomon**

Conselho Fiscal

Hélio Herbst | Inês El-Jaick Andrade

Conselho Consultivo

Anna Beatriz Galvão | Carlos Eduardo Comas | Claudia Cabral | Danilo Matoso

Fernando Diniz Moreira | Luiz Amorim | Hugo Segawa | Maria Marta Camisassa | Salvador Gnoato

Revista Docomomo Brasil, revista semestral online do Docomomo Brasil, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, projetos e resenhas bibliográficas na área da documentação e preservação das diversas manifestações do movimento moderno. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [revista.docomomo.org.br].

O endereço eletrônico para contato é [revista.docomomo.br@gmail.com]

Copyright - 2020 DOCOMOMO Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista DOCOMOMO Brasil / vol.3, n.4 (2019) – Rio de Janeiro: Associação
de Colaboradores do Docomomo Brasil, 2019.

v.

Semestral

ISSN 2594-8601

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. Docomomo Brasil.

CDD 720

Corpo editorial

Comissão editorial

A comissão editorial da revista **Docomomo Brasil** é composta pelos docentes e pesquisadores:

Andrea Lacerda de Pessoa Borde | PROURB-UFRJ
Marcio Cotrim | PPGAU-UFBA
Cristiano Nascimento | FUNDAJ

Editores convidados para este número:

Ana Carolina de Souza Bierrenbach | PPGAU-UFBA
José Carlos Huapaya Espinoza | PPGAU-UFBA

Equipe Editorial

Cinthya Sobreira | Editora assistente
Poliana Vasconcelos | Designer assistente

Conselho editorial

Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia
Ana Elísia Costa | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Tostões | Instituto Superior Técnico
Anna Beatriz Ayrosa Galvão | Universidade Federal da Bahia | Escola da Cidade
André Carinha Tavares | ETH Zürich
Beatriz Mugayar Kühl | Universidade de São Paulo
Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ceça Guimaraens | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Edson da Cunha Mahfuz | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Fernando Diniz Moreira | Universidade Federal de Pernambuco
Flávio Carsalade | Universidade Federal de Minas Gerais
Frederico Rosa Borges de Holanda | Universidade de Brasília
Horacio Torrent | Pontificia Universidad Catolica de Chile
Hugo Segawa | Universidade de São Paulo
Juan Calatrava | Universidad de Granada
Leonardo Barci Castriota | Universidade Federal de Minas Gerais
Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas | Universidade Federal de Pernambuco
Maria Marta dos Santos Camisassa | Universidade Federal de Viçosa
Natalia Miranda Vieira de Araújo | Universidade Federal de Pernambuco
Nelci Tinem (*in memoriam*) | Universidade Federal da Paraíba
Nivaldo Andrade | Universidade Federal da Bahia
Renato Anelli | Universidade de São Paulo
Renato Gama-Rosa | Fundação Oswaldo Cruz
Ruth Verde Zein | Universidade Presbiteriana Mackenzie
Sônia Marques | Universidade Federal da Paraíba

Editorial

05

Expansão de fronteiras territoriais, temporais e temáticas da arquitetura e do urbanismo modernos no Brasil

Ana Carolina de Souza Bierrenbach, José Carlos Huapaya Espinoza e Marcio Cotrim

Artigo

08

A experiência brasileira de Albert Kahn

Manuela Catafesta

19

Cenário de modernidades: A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro

Hugo Segawa

30

Projeto Morada Nova: Uma experiência de planejamento físico e arquitetura rural nos sertões do Ceará

Clóvis Ramiro Jucá Neto, Margarida Julia Farias de Salles Andrade, Romeu Duarte Junior e Solange Maria de Oliveira Schramm

42

De Brasília ao Jacuí: Paralelos do urbanismo moderno no sul do Brasil

Sergio Moacir Marques

57

Radicalmente modernas: Arquitecturas en el laboratorio del desarrollo económico y social, Arica 1960-70

Horacio Torrent

68

Las firmas de arquitectura en Bogotá (1920-1970). Desarrollo de modelos organizativos para la producción edificatoria

Ingrid Quintana Guerrero, Margarita Roa Rojas e Maarten Goossens

85

Pocitos moderno: Um catálogo de edifícios residenciais em altura nos anos 50 e 60 de Pocitos em Montevideu

Alfredo Nicolas Pelaez Iglesias, Francesco Ranieri Comerci, Santiago Gastambide, Andres Cardoso e Juan Pablo Tuja

Projeto

94

Entre o contraste e a analogia, o regional e o internacional: Diálogos entre ossatura independente e muro estrutural em intervenções sobre o construído, do Museu das Missões ao Museu do Pão

Carlos Fernando Silva Bahima e Jordana Cristine Winter

105

Intervir e preservar: Ampliação de edifícios modernos como experiência no ensino de projeto

Bruno Melo Braga, Emanuel Alves Cavalcante, Gabriel Guedes Ferreira de Souza e Natália Dias Praxedes

114

Paisagem do abandono: Grandes edificações modernas inativas

Carolina Quintanilha Neves e Maria Cristina Nascentes Cabral

Expansão de fronteiras territoriais, temporais e temáticas da arquitetura e do urbanismo modernos no Brasil

A seleção dos dez artigos reunidos para esta edição da Revista DOCOMOMO Brasil segue as diretrizes e espírito daquelas utilizadas para o 13º Seminário Nacional realizado em Salvador em outubro de 2019. Assim, entende-se, de um lado, que é necessário visibilizar os resultados de pesquisas que expandam as fronteiras territoriais, temporais e temáticas da arquitetura e do urbanismo modernos, contribuindo para entender as eventuais ressonâncias da experiência brasileira no continente latino-americano e; do outro lado, apontar para uma necessidade de revisão e ampliação da historiografia já consolidada e referencial.

No processo de avaliação dos trabalhos submetidos no Seminário, a partir de uma solicitação dos Editores da revista, orientamos aos membros da Comissão Científica que indicassem, caso julgassem pertinente, os trabalhos que por sua temática e ineditismo se constituíam em relevantes contribuições. Dessa forma, tendo um universo menor, optamos pela diversidade, dando ênfase especial, à presença de trabalhos de pesquisadores reconhecidos, além de jovens pesquisadores.

Nos últimos anos tem acontecido dentro do âmbito do DOCOMOMO Brasil uma ampliação de pesquisas relacionadas com propostas arquitetônicas e urbanas situadas em diferentes pontos do país. Tais pesquisas demonstram, a partir de diferentes enfoques, uma série de apropriações, transformações e discrepâncias em relação às soluções e princípios arquitetônicos e urbanos utilizados por conhecidos centros irradiadores de influências – no caso nacional o eixo Rio/São Paulo e no caso internacional a Europa e os Estados Unidos. Assim, essa edição da Revista DOCOMOMO Brasil entende a importância dessas novas pesquisas, incluindo alguns artigos que tratam de temas relacionados a diferentes locais do país – como o Ceará e o Rio Grande do Sul e outros da América Latina – como o Chile, Colômbia e Uruguai.

No mesmo sentido, também tem ocorrido uma dilatação dentro das pesquisas no que se refere aos limites temporais da arquitetura e do urbanismo modernos. Sem se deter na busca por incertos marcos iniciais ou finais, os artigos selecionados não se restringem a um recorte temporal delimitado ou definido, pelo contrário, ampliam o espectro temporal, demonstrando a existência, a persistência e as adaptações de certos princípios e soluções arquitetônicas e urbanas modernas. Deste modo, são in-

cluídos textos que tratam de experiências modernas existentes no Brasil entre o princípio do século XX e a década de 1970.

Nesta edição da Revista DOCOMOMO Brasil, são inseridos artigos com teores que são mais usuais nas publicações do campo, como aqueles que analisam aprofundadamente princípios e soluções arquitetônicas modernas. Mas também há outros que trazem temas e enfoques mais destoantes, como a prática profissional ou os destinos [incertos] das edificações modernas. Quanto a esses últimos, apresentam-se propostas diferenciadas. Em um caso, a situação de abandono e deterioração de edifícios modernos na atualidade é assinalada, demonstrando-se como o tempo faz com que percam seus papéis referenciais, dificultando as suas reapropriações. Em outro caso, assinalam-se possibilidades para a recuperação de edifícios, com a presença de artigos que tratam de ensino e de projeto em preexistências.

As três dimensões mencionadas, a territorial, a temporal e a temática aparecem de modo separado ou reunido nos diferentes artigos, mas estão sempre presentes. Assim, a estrutura da Revista acompanha alguma dessas dimensões que se faça presente.

EXPANSÃO TERRITORIAL

BRASIL –

“De Brasília ao Jacuí: Paralelos no urbanismo moderno no sul do Brasil”, escrito por **Sérgio Moacir Marques** traz à tona o projeto realizado para o Delta do Jacuí, no Rio Grande do Sul, no final dos anos 1950. O artigo explora paralelismos e idiosincrasias referentes à tal proposta e o urbanismo brasileiro, tendo como ponto de reflexão especificamente o caso de Brasília, mas também outros princípios e projetos.

“Projeto Morada Nova: Uma experiência de planejamento físico e arquitetura rural nos sertões do Ceará”, de autoria de **Clóvis Ramiro Jucá Neto, Margarida Julia Farias de Salles Andrade, Romeu Duarte Junior e Solange Maria de Oliveira Schramm**, trata de uma experiência arquitetônica e urbana realizada em uma área rural do estado do Ceará, durante os anos 1970. Exploram-se as diferentes escalas do projeto, destacando princípios caros ao modernismo que, nesse caso, atrelam-se às circunstâncias culturais e ambientais existentes.

AMÉRICA LATINA –

“Las firmas de arquitectura en Bogotá (1920-1970). Desarrollo de modelos organizativos para la producción edificatoria”, de autoria de **Ingrid Quintana Guerrero, Margarita Roa Rojas e Maarten Goossens** explora um tema pouco abordado pela historiografia do movimento moderno, a criação de firmas e companhias voltadas para a construção em meados do século XX; as autoras mostram relações da experiência norte-americana nesse campo com o caso colombiano, além de eventuais influências, mas, também particularidades.

“Radicalmente modernas: Arquitecturas en el laboratorio del desarrollo económico y social, Arica 1960-1970”, escrito por **Horacio Torrent** traz uma abordagem singular tentando entender a produção arquitetônica da década de 1960 atrelada ao ideário desenvolvimentista no Chile; para o autor uma “nova anatomia” da forma arquitetônica foi necessária como resultado do contexto econômico e social chileno.

“Pocitos moderno: Um catálogo de edifícios residenciais em altura nos anos 50 e 60 em Montevideú”, de autoria de **Alfredo Nicolás Peláez Iglesias, Francesco Ranieri Comerci, Andrés Cardoso, Santiago Gastambide e Juan Pablo Tuja**, enquadra-se dentro das pesquisas e análises de soluções arquitetônicas de filiação claramente moderna, realizadas de forma sistematizada. Apresenta-se e contextualiza-se a produção de edifícios residenciais na área de Pocitos, em Montevideú.

EXPANSÃO TEMPORAL

“A experiência brasileira de Albert Kahn”, escrito por **Manuela Catafesta** apresenta um projeto do arquiteto americano Albert Kahn realizado em São Paulo: a Ford Motor Company (1921). Trata-se de um projeto pouco conhecido, que apresenta um edifício realizado com concreto armado, grandes panos de vidro e uma linguagem plástica moderna realizado no princípio dos anos 1920, demonstrando assim uma dimensão de uma expansão temporal na inserção da arquitetura moderna no Brasil.

“Cenário de modernidades: A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro”, de autoria de **Hugo Segawa** toma como objeto de discussão a Feira Internacional de Amostras (1928) realizada na então capital do país e seu significado não só no âmbito arquitetônico e urbanístico, mas, essencialmente, como reflexo de uma ensejada modernidade moldada a partir de padrões europeus.

EXPANSÃO TEMÁTICA

“Entre o contraste e a analogia, o regional e o internacional: Diálogos entre ossatura independente e muro estrutural em intervenções sobre o construído”, escrito por **Carlos Fernando Silva Bahima e Jordana Cristine Winter** discute as práticas da intervenção arquitetônica tendo como experiências reconhecidas, mas centrando-se no caso do escritório Brasil Arquitetura. Para os autores esse escritório não só herda as normativas da Carta de Atenas como também apresenta aspectos que mostram tentativas por superá-las, em especial, àqueles que resultam da aproximação e entendimento da “lógica formal e física do conjunto pré-existente”.

“Intervir e preservar: Ampliação de edifícios modernos como experiência de ensino de projeto”, de autoria de **Bruno Melo Braga, Emanuel Alves Cavalcante, Gabriel Guedes Ferreira de Souza e Natália Dias Praxedes** é resultado de uma experiência realizada no Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design que traz como foco central a intervenção, entendida como uma interfase entre preservação, ensino e projeto.

“Paisagem do abandono: Grandes edificações modernas inativas”, escrito por Carolina Quintanilha Neves e Maria Cristina Nascentes Cabral, apresenta como tema aqueles edifícios que não foram plenamente reconhecidos, foram sendo desocupados e finalmente abandonados. Trazem quatro exemplos, procurando analisar os fatores que conduzem a tal situação.

Que a leitura dos artigos possa contribuir para a expansão da reflexão sobre os campos da arquitetura e do urbanismo modernos!

Ana Carolina de Souza Bierrenbach
(PPGAU-UFBA)

José Carlos Huapaya Espinoza
(PPGAU-UFBA)

Marcio Cotrim
(PPGAU-UFBA)

ART_I.GOS

A experiência brasileira de Albert Kahn

CATAFESTA, Manuela. A Experiência Brasileira de Albert Kahn. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 08-18, dez. 2019

data de submissão: 08/12/2019

data de aceite: 15/01/2020

The brazilian experience of Albert Kahn

Manuela CATAFESTA

Doutora pela FAUUSP e professora na Uniritter e Ipa Metodista; manucatafesta@gmail.com

Resumo

O artigo, que apresentará a fábrica da Ford Motor Company (1921), localizada em São Paulo e com projeto do arquiteto americano Albert Kahn, dá continuidade à pesquisa da autora feita para a tese de doutorado intitulada "Albert Kahn: uma fábrica no Brasil". A pesquisa inédita no Brasil teve a importância de divulgar o material gráfico e fotográfico da fábrica da Ford, além de apresentar um panorama geral da vida e da obra de Albert Kahn, dando início ao trabalho de reconhecimento e divulgação do projeto brasileiro, ainda pouco conhecido no cenário nacional. O edifício da Ford Motor Company no Brasil foi a primeira fábrica de automóveis a utilizar o concreto armado e grandes planos de vidro, exibindo uma linguagem plástica moderna. Através da divulgação e análise desse edifício industrial, o artigo atuará como forma de contribuir para a história da arquitetura moderna brasileira devido à escassez de publicações a respeito e a dificuldade de acesso ao material gráfico e fotográfico da fábrica. O estudo desse caso se oferece também como oportunidade para a compreensão mais ampla da obra de Albert Kahn que, em parceria com o empresário Henry Ford, a partir da primeira década do século XX, foi responsável pela nova concepção do edifício industrial - um espaço capaz de proporcionar a flexibilidade e segurança necessárias para a nova organização científica da produção, livre de qualquer linguagem arquitetônica historicista.

Palavras-chave: Fábrica da Ford Motor Co, Albert Kahn, São Paulo, Arquitetura moderna industrial.

Abstract

The paper, which will feature the Ford Motor Company plant (1921), located in São Paulo and designed by the American architect Albert Kahn, continues the author's research into a doctoral dissertation entitled "Albert Kahn: A Factory in Brazil". The unprecedented research in Brazil had the importance of publicizing the graphic and photographic material of the Ford plant, as well as presenting an overview of the life and work of Albert Kahn, starting the work of recognition and dissemination of the still little known Brazilian project. The Ford Motor Company plant in Brazil was the first car factory to use reinforced concrete and large glass panels, showing a modern aesthetic.

Through the dissemination and analysis of this industrial building, the article will act as a way to contribute to the history of modern Brazilian architecture due to the lack of publications about it and the difficulty of access to the graphic and photographic material of the factory. The study of this case also offers an opportunity for a broader understanding of the work of Albert Kahn who, in partnership with businessman Henry Ford, from the first decade of the twentieth century, was responsible for the new design of the industrial building - a space capable of providing the flexibility and security necessary for the new scientific organization of production, free of any historicist architectural language.

Keywords: Ford Motor Co. plant, Albert Kahn, São Paulo, Modern industrial architecture.

Introdução

O presente artigo, que apresentará a fábrica da Ford Motor Company (1921), localizada em São Paulo e com projeto do arquiteto americano Albert Kahn, dá continuidade à pesquisa da autora feita para a tese de doutorado intitulada "Albert Kahn: uma fábrica no Brasil", desenvolvida no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Bruna. A pesquisa inédita no Brasil teve a importância de divulgar o material gráfico e fotográfico da fábrica da Ford, além de apresentar um panorama geral da vida e da obra de Albert Kahn, dando início ao trabalho de reconhecimento e divulgação do projeto brasileiro e das obras deste arquiteto americano, ainda pouco conhecido no cenário nacional.

O edifício da Ford Motor Company do Brasil foi a primeira fábrica de automóveis a utilizar o concreto armado e grandes planos de vidro, exibindo uma linguagem plástica moderna. Através da divulgação e análise desse edifício industrial, o artigo atuará como forma de contribuir para a história da arquitetura moderna brasileira devido à escassez de publicações a respeito e a dificuldade de acesso ao material gráfico e fotográfico da fábrica. O estudo desse caso se oferece também como oportunidade para a compreensão mais ampla da obra de Albert Kahn que, em parceria com o empresário Henry Ford, a partir da primeira década do século XX, foi responsável pela nova concepção do edifício industrial - um espaço capaz de proporcionar a flexibilidade e segurança necessárias para a nova organização científica da produção, livre de qualquer linguagem arquitetônica historicista.

Atualmente os arquivos do escritório de Kahn, que foram doados em 2004, encontram-se disponíveis no acervo da Biblioteca Histórica Bentley, na Universidade de Michigan. O acervo do escritório Albert Kahn Associates é composto por correspondências,

arquivos da empresa, fotografias, desenhos arquitetônicos, entre outros materiais. Para se ter uma ideia da dimensão do acervo, a coleção possui 90 caixas com fotografias e mais de 12 mil desenhos arquitetônicos, todos muito bem catalogados e de acesso público. O material sobre a fábrica da Ford em São Paulo encontrado no acervo é composto por 10 pranchas do projeto arquitetônico e serviu como suporte para análise e compreensão do projeto.

O outro acervo americano consultado foi o Centro de Pesquisas Benson Ford, localizado dentro do Museu Henry Ford, em Dearborn, uma cidade próxima a Detroit. O material encontrado no acervo da Ford era composto basicamente por fotografias, muitas delas inéditas, inclusive do interior da fábrica, auxiliando o entendimento do projeto. Apesar do edifício onde se situava a fábrica ainda estar sendo utilizado atualmente, há uma dificuldade de acesso ao interior dela devido ao impedimento de seus atuais locatários. Outro agravante foi o fato de o Arquivo Histórico de São Paulo, consultado na ocasião da pesquisa, não possuir material sobre o projeto arquitetônico da fábrica.

Importante ressaltar que apesar do acervo das obras do arquiteto Albert Kahn estar disponível para consulta e pesquisa, ainda há muito a estudar sobre sua contribuição arquitetônica para a arquitetura paulista e brasileira. Dessa maneira, o artigo foi desenvolvido com a intenção de noticiar a pesquisa anteriormente feita e continuar com o processo de reconhecimento e divulgação do trabalho deste importante profissional que influenciou a produção nacional, especialmente com a construção da primeira fábrica de automóveis no Brasil.

O artigo iniciará apresentando uma breve biografia profissional do arquiteto, de maneira a mostrar sua trajetória. Posteriormente, tratará do projeto da fábrica de automóveis do Brasil, construída em 1921 para a Ford Motor Company. Por meio de uma descrição analítica, pretende-se examinar o edifício e pormenorizar o programa, as técnicas e as estratégias adotadas, contextualizada num período de busca de modernidade no país.

Albert Kahn, o arquiteto das fábricas

Albert Kahn foi um dos mais influentes arquitetos industriais dos Estados Unidos do início do século XX e revolucionou o projeto das fábricas, tendo trabalhando em estreita colaboração com Henry Ford para implementar a sua visão da linha de montagem nas fábricas de automóveis da Ford Highland Park e da Ford River Rouge, as quais, posteriormente, se espalharam pelo resto do mundo. Ao mesmo tempo em que Henry Ford era o precursor no desenvolvimento da técnica de produção de veículos, Kahn foi pioneiro no uso do concreto armado, das estruturas de aço aparentes, da iluminação e ventilação natu-

ral através dos grandes planos de vidro, tudo com o intuito de responder às mudanças das necessidades funcionais da fábrica americana. O seu pragmatismo, aliado à capacidade de ouvir as necessidades do cliente e à experimentação com tecnologias de construção inovadoras, resultou em uma nova arquitetura industrial, inspirando o desenvolvimento do modernismo europeu, algo que ocorreria com arquitetos como Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier.

Bastante versátil em suas capacidades projetuais, Kahn também produziu muitos ícones comerciais e institucionais em Detroit e na Universidade de Michigan, incluindo o Fisher Building, Detroit Athletic Club, General Motors Building, Hill Auditorium, Angell Hall e William L. Clements Library, para citar alguns dos seus projetos mais conhecidos. O prolífico arquiteto americano esteve envolvido na construção de milhares de projetos no mundo inteiro, sendo que, entre os anos de 1929 e 1932, projetou mais de quinhentas fábricas na União Soviética.¹ No ano em que morreu, em 1942, Albert Kahn havia assinado contratos de defesa milionários para a construção da fábrica de aviões bombardeiros Willow Run e bases navais em Honolulu, Midway Island, Porto Rico e Kodiak, Alasca, entre outras instalações de guerra.

Nascido em 21 de março de 1869, na Alemanha, Kahn imigrou com os pais para os Estados Unidos em 1879, estabelecendo-se em Detroit. Albert era o mais velho dos oito filhos da família Kahn e mostrou grande interesse pelas artes. O contato de Albert Kahn com a arquitetura começou em 1882, aos 13 anos de idade, quando ocupou o cargo de office boy no escritório de arquitetura John Scott & Company, de Detroit. Em 1885, especialmente pelas habilidades demonstradas com o desenho, Kahn muda-se para o importante escritório de arquitetura de Detroit, Mason & Rice, onde foi promovido ao cargo de desenhista. Durante os dez anos que permaneceu no escritório, Kahn trabalhou em numerosos projetos.

Enquanto trabalhava para Mason & Rice, em 1891, aos 22 anos, Kahn ganhou uma bolsa de estudos para estudar na Europa por um ano. Em Florença, ele conheceu Henry Bacon, e viajou por quatro meses pela Itália, França, Bélgica e Alemanha ao lado deste jovem arquiteto, que mais tarde projetaria o Lincoln Memorial em Washington/DC. Foi durante este período de viagens de estudo que Kahn desenvolveu sua admiração por uma ampla gama de estilos arquitetônicos, os quais serviriam de inspiração para muitos dos seus projetos residenciais, comerciais e institucionais posteriores. Assim, quando retornou da Europa, Kahn foi promovido por Mason ao cargo de chefe de projetos. Em 1892, recusou uma oferta de emprego no importante escritório de arquitetura de Chicago, Adler & Sullivan, para

preencher a vaga do arquiteto Frank Lloyd Wright², pois Kahn estava receoso que não pudesse dar conta da vaga e sua família dependia financeiramente dos seus ganhos.

Kahn deixou Mason & Rice em 1895 para fundar o escritório Nettleton, Kahn & Trowbridge ao lado de dois colegas do antigo trabalho. Quando Alexander B. Trowbridge deixou Detroit para dirigir o Departamento de Arquitetura da Universidade de Cornell em 1877, a empresa foi renomeada para Nettleton & Kahn até o falecimento de George W. Nettleton, ocorrido em 1900³. Kahn então se juntou a George Mason por um breve período, projetando o edifício residencial Palms Apartments (1902), na Avenida Jefferson, em Detroit, que foi a primeira experiência de Kahn com estruturas de concreto armado, as quais em breve revolucionariam os seus projetos para as fábricas americanas⁴.

Em 1903, Kahn associou-se a um novo arquiteto para formar o escritório Albert Kahn, Arquiteto & Ernest Wilby, Associado. Wilby fez parceria com Kahn até 1918, tendo realizado grandes contribuições para os projetos inovadores da Ford Motor Company. Ainda em 1903, o irmão de Kahn, Julius, tornou-se engenheiro-chefe da empresa e começou, assim, a sua importante colaboração com Albert para o uso de concreto armado no projeto industrial, que teria impacto global. Albert ajudou a educar Julius, que se graduou em engenharia pela Universidade de Michigan, trazendo conhecimentos técnicos de projeto estrutural para a empresa⁵. Foi assim que começou a prática revolucionária de Albert Kahn, no momento em que ele uniu as disciplinas de arquitetura e engenharia sob um único campo profissional.

A primeira fábrica que Albert Kahn construiu em concreto armado foi o Edifício Número 10 da fábrica de automóveis Packard Motor Company (1905), localizado em Detroit. Os primeiros nove prédios que o arquiteto construiu no local utilizavam uma estrutura de madeira convencional, o que fazia com que as fábricas fossem mais propensas a incêndios, além de dificultarem a produção devido à necessidade de numerosos pilares estruturais. Nesse edifício, Kahn utiliza o recém patenteado sistema de concreto armado, o "Kahn System"⁶.

O sistema Kahn logo revolucionaria o projeto das fábricas em todo o país por uma série de motivos: os edifícios de concreto armado eram mais resistentes ao fogo; a vibração de grandes máquinas era minimizada; as áreas de trabalho podiam ser maiores e mais flexíveis com o uso de menor quantidade de pilares e, por fim, as aberturas maiores das janelas permitiam mais luz natural e ventilação para os trabalhadores. O Packard Edifício N. 10 era tão tecnicamente avançado que atraiu a atenção de muitas pessoas, em especial Henry Ford.

Ford se aproximou de Kahn em 1908, com o objetivo de contratá-lo para construir uma nova fábrica de automóveis para a produção de seus automóveis Modelo T em um novo terreno em Highland Park, no subúrbio de Detroit, quando as suas duas primeiras fábricas estavam se tornando obsoletas. Assim começou uma parceria de longo prazo: Henry Ford, que previu as vantagens futuristas da produção através da linha de montagem, e Albert Kahn, que "found aesthetic values in the forms engendered by new techniques and functional considerations."⁷ Ao implementar a visão de Henry Ford nos 34 anos seguintes da sua colaboração mútua, Kahn projetou mais de mil edifícios para a Ford Motor Company, sendo a fábrica de Highland Park talvez o mais famoso deles.

O edifício de montagem da fábrica Ford Highland Park (1909), responsável por introduzir a primeira linha de montagem mecanizada na fabricação de automóveis, era uma estrutura prismática de concreto de quatro andares. Através da utilização de grandes planos de vidro, Kahn melhorou as condições de saúde e segurança da fábrica. No auge de sua simplicidade, encontrava-se o uso inovador de concreto e vidro, bem como a adoção de um inovador princípio estético que influenciou o desenvolvimento da Arquitetura Moderna na Europa.

Quando a operação automobilística de Highland Park excedeu sua capacidade, Henry Ford comprou um enorme terreno próximo ao Rio Rouge, na cidade de Dearborn, contratando Albert Kahn para projetar e construir aquele que se tornaria o maior complexo industrial do mundo. O projeto da fábrica de River Rouge consolidou o nome de Kahn como pai da arquitetura industrial americana. Embora Kahn tenha projetado vários edifícios dentro do complexo da fábrica da Ford River Rouge no início da década de 1920, o projeto da Fábrica de Vidros de 1922 foi a construção de maior significado, tanto em termos da carreira de Kahn quanto na história da arquitetura industrial. A estrutura metálica, o uso de claraboias na cobertura e as fachadas de vidro, extremamente minimalistas, proporcionaram um amplo espaço e flexibilidade para acomodar os processos de fabricação no interior. Este ícone arquitetônico, dentro da indústria mais famosa do mundo, mudou a forma e a função da arquitetura industrial americana nos Estados Unidos e no exterior, inspirando o trabalho de outros arquitetos, engenheiros e artistas.

Kahn certamente reconheceu os valores estéticos em suas "beautiful factories"⁸, embora não tivesse o distanciamento histórico para compreender o impacto de seus projetos no emergente Movimento Moderno. Como resultado de seu trabalho industrial inovador para a Ford Motor Company, Kahn recebeu comissões para projetar mais de uma centena de grandes edifícios para a General Motors e outros tantos para a Chrysler. Sua reputação de construir fábricas efi-

cientistas dentro do prazo e abaixo do orçamento fez com que seu escritório construísse 19% de todas as instalações industriais projetadas por arquitetos nos Estados Unidos⁹.

Em 1929, a famosa colaboração de Henry Ford e Albert Kahn na fábrica de River Rouge chamou a atenção dos russos, em especial pela eficiente adaptação do projeto industrial aos princípios da produção em massa. Com o intuito de industrializar a sua nação, representantes da Amtorg Trading Corporation foram a Detroit propor que Kahn se tornasse o arquiteto consultor da União Soviética no Primeiro Plano Quinquenal de Stalin. Entre 1929 e 1932, com o irmão de Kahn, Moritz, no comando do escritório de arquitetura-engenharia de Moscou, a empresa construiu 521 fábricas de tratores, aço, automóveis, aviões e produtos químicos, o maior contrato arquitetônico da história do escritório¹⁰. As fábricas de tratores em Stalingrado e Cheliabinsk foram duas das maiores fábricas construídas sob a supervisão de Kahn; a primeira delas construída em um tempo recorde de seis meses.

O capítulo final da carreira da arquitetura industrial de Kahn se concentra em suas contribuições para o "Arsenal of Democracy"¹¹ dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Entre 1914 e 1917, Kahn já havia construído a maioria das bases navais e aeródromos do exército americano da Primeira Guerra Mundial. Nos últimos três anos de sua vida, o escritório assumiu a maior parte dos contratos do Departamento de Defesa dos Estados Unidos para a Segunda Guerra Mundial. Estes contratos incluíram bases navais no Alasca, Havaí, Midway Island, Porto Rico e Jacksonville, Flórida.¹²

Albert Kahn ficou conhecido na história da arquitetura pela realização do projeto de edifícios industriais tecnicamente inovadores de "utmost simplicity, rational construction, functional efficiency and a striking expressive aspect"¹³. Além disso, também ficou famoso por modificar a cara de Detroit com seus inúmeros edifícios institucionais, comerciais e residenciais. Sua carreira teve um término abrupto. Em meio a intensas pressões da produção inicial da Segunda Guerra, aos setenta e três anos, Albert Kahn morreu em Detroit, em 8 de dezembro de 1942. A sua arquitetura industrial baseava-se em uma mente pragmática, orientada para a solução racional, interesse pela inovação tecnológica, capacidade de ouvir as necessidades de seus clientes, energia infatigável e ética no trabalho. A citação famosa de Kahn resume, de forma sucinta, a sua opinião sobre arquitetura industrial: "Industrial architecture is 90 percent business and 10 percent art or science."¹⁴

Mesmo após a morte do seu fundador, o escritório de arquitetura Albert Kahn Associates, Inc. continuou ativo, projetando e construindo inúmeras fábricas e edifícios nos Estados Unidos. Em 1998, Albert Kahn

Associates, Inc. abriu um segundo escritório em São Paulo, Brasil, tendo sido determinante para essa decisão o fato da empresa ter visto oportunidades de crescimento e desenvolvimento nos mercados industrial, de saúde e corporativo do Brasil.

Albert Kahn também se tornou renomado não só por projetar fábricas para Ford, mas aplicar os princípios do fordismo na sua própria forma de trabalhar. Foi por meio da criação de uma organização prática e funcional que Kahn conseguiu obter índices invejáveis de produtividade, realizando vários projetos simultâneos ao redor do mundo sem prejuízo algum de qualidade. Por meio da racionalização do trabalho do próprio escritório, Albert Kahn disseminou os seus projetos por inúmeros países, chegando inclusive no Brasil.

A fábrica da Ford no Brasil

A entrada das montadoras americanas no Brasil, particularmente a Ford Motor Company, alterou de forma significativa os cenários político, econômico, social e cultural do país. Mais do que simplesmente a incorporação tecnológica do fordismo por ela propiciada, o que se consolidou de fato no Brasil foi todo um projeto de modernidade, hegemônico no pós Primeira Guerra Mundial e de inspiração norte-americana, que tinha no automóvel seu elemento central. A ideia de um Brasil unificado por um sistema amplo de rodovias oferecia a possibilidade de transformar o país não apenas de maneira econômica e espacial, mas também no âmbito cultural. Além do mais, trouxe à indústria métodos de produção e consumo que prometiam o progresso e o desenvolvimento dos brasileiros. Neste contexto, em 1921, a construção de uma nova fábrica de montagem da Ford Motor Company em São Paulo, dotada de uma arquitetura inovadora em relação aos edifícios industriais até então existentes no país, marcou um ponto de virada fundamental no relacionamento do Brasil com o automóvel e com a própria modernidade arquitetônica.

O terreno escolhido para a nova fábrica brasileira ficava no bairro Bom Retiro. Era uma das poucas fábricas da Ford sem contato com a orla, uma vez que o porto de Santos estava localizado a setenta quilômetros de distância. Esta região, por se encontrar margeada por uma linha férrea, era considerada uma importante área industrial da capital paulista. Localizada na Rua Solon, n. 1133, em um terreno desde a esquina da Rua Visconde de Taunay até o Viaduto Eng. Orlando Murgel, a fábrica era destinada à montagem dos carros Modelo T e dos caminhões Modelo TT para a Ford do Brasil. Ocupando um terreno de quase 7 mil metros quadrados, a fábrica consistia, inicialmente, em um grande edifício de três pavimentos destinado à linha de produção.

No seu formato básico, a fábrica brasileira da Ford era semelhante à Ford Highland Park, construída em Detroit em 1909, ou seja, um edifício prismático de múltiplos pavimentos.¹⁵ Além da arquitetura, o maquinário automático e a disposição dos operários no espaço físico da fábrica eram concebidos de forma a atuar sinergicamente com o sistema de produção da linha de montagem fordista, que era acionada pela gravidade.

O edifício, de acordo com o projeto, era um volume prismático de três andares e possuía 60,93 metros de comprimento no sentido leste-oeste, 31,17 metros de largura no sentido norte-sul e 15,35 metros de altura. A lógica de um sistema estrutural independente do seu invólucro foi utilizada na fábrica e a superfície de vedação que a envolvia tinha sua leve-



Figura 1 | Fábrica da Ford em São Paulo, Brasil (1921), projeto de Albert Kahn

Fonte: Centro de Pesquisas Benson Ford

za acentuada pela translucidez. Com exceção da fachada dos fundos, a mais funcional, Kahn foi capaz de usar grandes extensões de vidros para melhorar a iluminação e ventilação naturais. As esquadrias com caixilhos metálicos preenchiam totalmente os vãos da fachada, ao passo que as esquadrias possuíam a possibilidade de abertura através de janelas basculantes. (Figura 1)

Essa superfície de vedação obedecia também a um esquema de modulação que se articulava à estrutura principal, tratada com grande clareza na fachada. A dimensão dos elementos opacos verticais (pilares) e horizontais (vigas) era semelhante, medindo em torno de 1 metro, e todos foram revestidos com tijolos. Apesar do revestimento dos elementos estruturais, o exterior possuía um caráter industrial, com ornamentação limitada e modesta. Coroado por uma platibanda opaca e contínua, com cerca de dois metros de altura, o projeto previa alguns ornamentos na superfície externa e na marquise do acesso principal. No entanto, de acordo

com as fotografias da época, ambos acabaram não sendo executados.

Apesar da atenção ao fluxo de materiais ter sido uma das condições imprescindíveis para a estratégia da concepção do edifício, o seu sistema estrutural era bastante significativo e pode também ser considerado como norteador do projeto. O desenvolvimento da instalação obedece a uma disposição regular da estrutura, tendo recebido um desenho próprio para desempenhar a sua função. Os pilares, espaçados em intervalos regulares, tinham capitéis de reforço para apoiar a laje plana, também em concreto, garantindo, assim, maior resistência estrutural. A estrutura foi calculada para suportar o peso da maquinaria e das peças nos andares superiores, ao mesmo tempo em que a modulação regular de 7,75 x 7,75 metros racionalizava a construção e permitia que as fôrmas do concreto fossem reutilizadas, uma vez que a estrutura foi moldada in loco. Nas bordas, os vãos eram levemente diferentes, compensando a espessura das paredes da fachada. Nesses casos, o pilar possuía uma seção retangular e vigas de borda foram utilizadas no plano das fachadas. (Figura 2)

A cobertura da fábrica, no projeto original, era uma laje plana de concreto, semelhante às lajes dos demais pavimentos. Era possível que, desde o início, já existisse a previsão de acréscimo do quarto – e último – pavimento, uma vez que, quando foi acrescentado esse pavimento, a iluminação natural passou a acontecer através da cobertura, com sheds voltados para sul, a qual permanece até hoje, modificando assim o projeto inicial. De qualquer forma, a fonte de luz natural também era garantida através do uso das grandes aberturas nas fachadas.

A solução adotada na fábrica brasileira privilegiou, portanto, o fluxo eficiente de materiais, o qual seguia um processo de montagem acionado pela gravidade. Os materiais chegavam na fábrica via trem, cuja circulação acontecia paralelamente à fachada sul. Os trilhos de trem da fábrica então se conectavam aos trilhos da São Paulo Railway, a primeira ferrovia do Estado de São Paulo, responsável por fazer a conexão com o Porto de Santos. Acima dos trilhos, havia uma ponte rolante permitindo que a descarga de materiais acontecesse de forma mecânica, uma vez que os carros vinham semi-montados da fábrica de Detroit.

Dentro da fábrica, guindastes e transportadores poderiam mover as peças para os locais de armazenamento apropriados dentro do edifício e ao longo dos processos de montagem. Finalmente, todos os subconjuntos e partes remanescentes convergiam para a linha de montagem final, localizada no pavimento térreo. A partir daí, os carros podiam ser expostos no showroom ou levados para fora da fábrica. Assim como na Ford Highland Park, o pé-di-

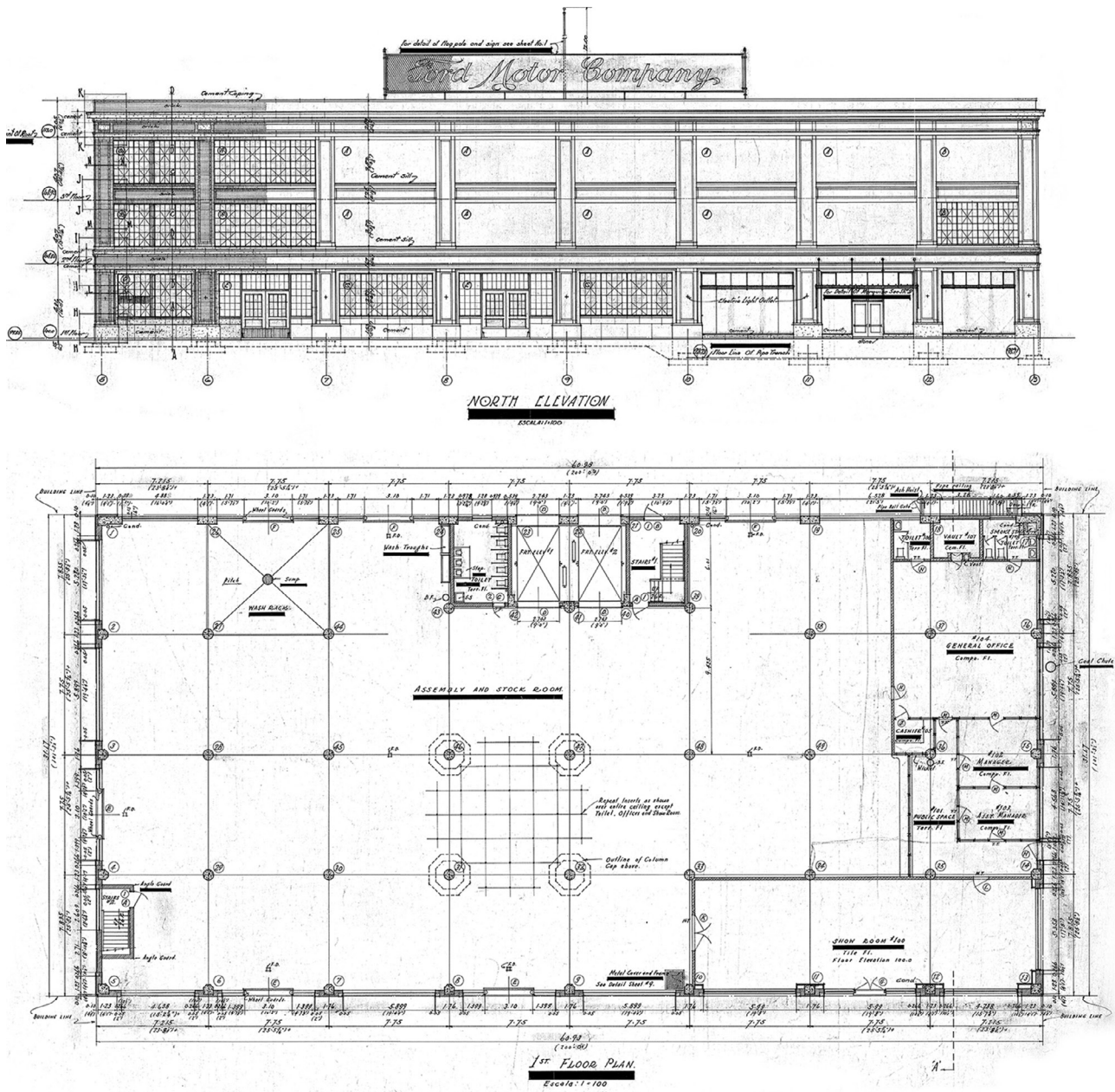


Figura 2 | Fachada principal da Rua Solon e planta baixa do primeiro pavimento
Fonte: Acervo da Biblioteca Histórica Bentley, Universidade de Michigan

reito do térreo, medindo 4,86 metros, era um pouco mais alto que os demais, os quais possuíam 4,07 metros, pois era o pavimento de onde o carro sairia totalmente montado.

Embora a maior parte do interior da fábrica Ford fosse um espaço livre, existiam várias áreas fechadas e subdivididas nos pavimentos. De acordo com o projeto, no terceiro andar localizava-se uma área para pintura; no segundo andar, ficava o setor de verniz e retoques; por fim, no pavimento térreo, estavam localizados o setor de montagem e estoque, o showroom e a administração. A localização da administração era estratégica, pois permitia a visualização tanto da área de montagem quanto do showroom.

A respeito da construção, o engenheiro americano Brown, que foi o responsável pela supervisão da construção da fábrica, se queixava do Brasil, especialmente em relação à oferta de materiais locais e da dificuldade de cumprir os prazos devido à burocracia para o material ser liberado no Porto de Santos:

I had more trouble in Sao Paulo, Brazil, building that plant. In that case I hired the contractor on a fee basis instead of a lump sum contract because I had to buy the material and furnish it to him. As a matter of fact, the cement for Sao Paulo came from Canada. There was no cement available in Brazil. The lumber came from New Orleans; that was the form lumber for the concrete structure. The structural steel came from Europe. Those were the main items that went into the buildings; lumber, steel, and concrete.¹⁶

Em menos de um ano, a fábrica foi inaugurada, o que aconteceu em 1921, permitindo que a empresa expandisse as suas operações em território brasileiro e iniciasse um período de prosperidade. A fábrica foi projetada para uma produção diária de cerca de trinta unidades de automóveis, algo que, na época, era considerada como uma produção bem simples.¹⁷ No entanto, o Brasil estava entrando em um período muito próspero, e os negócios e atividades industriais, em geral, estavam passando por um rápido crescimento. As vendas registraram tanto sucesso que, em 1925, a Ford abriu filiais menores de sua fábrica paulista em Porto Alegre (1925), no Rio de Janeiro (1927) e em Recife (1926). Em 1928, a Ford possuía uma rede de setecentas agências e mais de duas mil mecânicas autorizadas por todo o Brasil.

Adições posteriores, como ampliação da área de showroom, escritórios e área de montagem, fizeram com que a fábrica ocupasse toda a largura do terreno. Em meados da década de 1920, um grande anexo de um pavimento foi acrescentado, ocupando toda a extensão do terreno voltada para a Rua Solon. Esse anexo, colado ao edifício principal, era formalmente dividido em duas partes: a primeira destinada a uma ampliação do showroom e a outra, pelo que sugerem as fotografias, à montagem dos caminhões Modelo TT. Na década seguinte, no ano de 1934, um projeto com duas opções foi feito pelo escritório de Albert Kahn para propor um segundo pavimento em uma parte do anexo, acima da área do showroom, o qual seria destinado à ampliação do setor administrativo. As ampliações também utilizaram tijolos como revestimento externo, mantendo uma relação de altura com o térreo do edifício principal de três pavimentos. Nesse caso, a permeabilidade da fachada foi revista e os planos envidraçados tornaram-se proporcionalmente menores. A exceção ao caráter industrial encontrava-se no modesto frontão de tijolos, posicionado acima do acesso ao showroom, eis que se tratava de um local aberto ao público.

Mesmo desativada há muitos anos, a fábrica encontra-se em bom estado de conservação externamente. Apesar de estar um pouco vandalizada por pichações em parte da fachada, toda a arquitetura original ainda está preservada, mantendo-se bastante fiel ao prédio inaugurado em 1921. Embora muitos acreditem que o velho prédio da Ford esteja abandonado, o imóvel está em plena atividade. Contudo, não se conseguiu obter a informação se o edifício da antiga fábrica ainda pertence à Ford Motor Company do Brasil ou se já foi vendido e alugado a terceiros. A certeza que se tem é que este imóvel é um grande patrimônio de São Paulo, parte viva e preservada da história arquitetônica e automobilística do Brasil. (FWigura 3)

A fábrica brasileira da Ford é um exemplo interessante na evolução da arquitetura industrial em São



Figura 3 | Situação atual da fábrica da Ford no Bom Retiro
Fonte: Acervo da autora

Paulo. O uso de novos elementos estruturais, como o concreto armado e grandes planos de vidro, assim como a concepção dos interiores como superfícies contínuas e flexíveis, era algo bastante inovador para a época. A relevância do projeto de Albert Kahn é estabelecida graças ao uso de materiais modernos e de novos métodos de construção, que se traduziram em espaços transparentes, espaçosos e luminosos. Dessa forma, reunia uma série de ideais técnicos e arquitetônicos que vinham tomando forma tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, e que definiriam o Movimento Moderno.

Contudo, apesar da modernidade que a fábrica da Ford Motor Company em São Paulo representou para o contexto brasileiro nos âmbitos político, econômico, cultural, social e arquitetônico, ela não pode ser considerada como um protótipo dos trabalhos mais significativos de Albert Kahn. Na época da construção dessa fábrica, as prioridades de Henry Ford – as quais se refletiam de forma decisiva no trabalho de Kahn – já tinham se alterado. Em busca da melhoria da produção, o industrial americano percebeu que as fábricas de vários pavimentos eram ineficientes por causa dos enormes custos necessários para mover verticalmente as peças pelo edifício. Portanto, a partir do complexo da Ford River Rouge, em 1917, Kahn começou a adotar um novo projeto arquitetônico de fábrica – o edifício com pé-direito alto, pavimento único, grandes vãos e estrutura metálica.

Considerações Finais

O trabalho de Albert Kahn, especialmente aquele visto nas fábricas inovadoras projetadas para Henry Ford, foi um componente essencial para a evolução da arquitetura industrial do início do século XX. De espírito altamente pragmático, Kahn interessava-se em resolver a nova tipologia fabril através da combinação entre programa, estrutura e economia. Ao refletir acerca de algumas preocupações técnicas características dessa época, como, por exemplo, as relativas aos problemas da salubridade ou

as relacionadas com os sistemas estruturais e com os meios de produção em massa, a arquitetura industrial tornou-se o campo por excelência da experimentação das formas modernas, dada a importância simbólica do espaço de produção na sociedade. Em um movimento de redução de suas formas ao estritamente necessário, o edifício industrial passou, assim, a servir de referência para a Arquitetura Moderna.

Ao mesmo tempo em que os primeiros edifícios industriais de Kahn estavam sendo construídos, eles também eram registrados através das fotografias. Essas imagens foram amplamente divulgadas e acabaram atraindo a atenção de arquitetos estrangeiros. Fotografias, em especial da fábrica Ford Highland Park e do complexo Ford River Rouge, foram veiculadas em várias publicações europeias de vanguarda, tendo sido estudadas com afinco por muitos arquitetos e artistas, admiração esta que se tornou uma das fontes de inspiração do Modernismo. No entanto, essas fábricas eram frequentemente apresentadas como construções anônimas, vernaculares, com seus projetos sendo atribuídos a construtores, engenheiros ou até mesmo ao próprio Henry Ford, e dificilmente ao arquiteto.

Não resta dúvida de que as fábricas projetadas por Albert Kahn para Henry Ford foram essenciais para o início de uma era industrial que transformou o mundo no século XX. Representantes desta abordagem inédita, que integrava o projeto de arquitetura, o entusiasmo pela tecnologia e a crença no potencial da produção, tais edifícios tornaram-se significativos na história da arquitetura moderna. No entanto, concebidos como uma consequência direta dos processos de fabricação que foram projetados para abrigar, eles eram considerados meros cenários para a produção industrial, o que tirava o seu valor como obra arquitetônica. Como resultado, permanecem obscuros na história da arquitetura, assim como o seu arquiteto continua quase anônimo. No entanto, não se pode esquecer que, através das imagens fotográficas, as contribuições de Albert Kahn ao Modernismo foram transformadas em ícones que se tornaram uma inspiração para a Arquitetura Moderna.

O legado deixado pela obra de Kahn não se limita apenas à arquitetura do Movimento Moderno europeu, mas também acabou chegando no Brasil. Afinal, ao projetar um dos primeiros edifícios que apresentavam uma linguagem plástica moderna, construído com o uso de uma tecnologia praticamente inédita no país, o arquiteto acabou influenciando na história da arquitetura nacional. Mais do que simplesmente a incorporação tecnológica do fordismo por ela propiciada, a Fábrica da Ford Motor Company, construída em 1921 no bairro Bom Retiro, em São Paulo, consolidou todo um projeto de modernidade brasileiro, de inspiração norte-americana, e que tinha no automóvel o seu

elemento central. Apesar de, como atestou o engenheiro americano responsável pela sua construção, os materiais de construção terem sido tão importados quanto o seu projeto arquitetônico, em um país onde a miscigenação cultural se faz tão presente, é inegável que a fábrica acabou marcando um ponto de virada fundamental no relacionamento do Brasil com a própria modernidade arquitetônica que estava em vias de iniciar.

A tese de doutorado mencionada a respeito de Albert Kahn e da primeira fábrica da Ford no Brasil permitiu que um novo capítulo fosse escrito na historiografia da arquitetura brasileira. As poucas publicações consagradas ao arquiteto e apontadas nas referências bibliográficas e os acervos com o material sobre o arquiteto e a fábrica certamente são uma excelente porta de entrada para compreensão da obra desse pragmático arquiteto.

Por fim, reiteramos que uma abordagem mais ampla sobre a história da arquitetura brasileira – em especial sobre a industrial, geralmente tão negligenciada – torna-se cada vez mais imprescindível, expandindo e lançando novas luzes na compreensão da gênese da arquitetura moderna do Brasil. Além disso, documentar e interpretar uma história, uma parte que consideramos importante de um passado arquitetônico, representa um importante instrumento para o seu melhor conhecimento e valorização cultural, bem como significa um apoio à necessária reflexão e tomada de decisões acerca do papel que estas instalações industriais, comumente consideradas como algo provisório e vinculado aos interesses econômicos, podem desempenhar no futuro.

Notas

¹ BUCCI, F. Albert Kahn: Architect of Ford. New York: Princeton Architectural Press, 1993, p. 91.

² NELSON, G. Industrial architecture of Albert Kahn, Inc. New York: Architectural Book Pub., 1939, p.16.

³ FERRY, H. Legacy of Albert Kahn. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p.9.

⁴ FERRY, H. Legacy of Albert Kahn. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p.10.

⁵ FERRY, H. Legacy of Albert Kahn. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p.10.

⁶ Em 1903, Julius Kahn patenteou o sistema Kahn Trussed Bar, abrindo a empresa Trussed Concrete Steel Company para fabricar barras de reforço para o concreto armado. Como a maioria dos empreiteiros não estava disposta a se arriscar utilizando o novo sistema, Julius organizou sua própria empre-

sa, a Concrete Steel and Tile Construction Company. Ver: FERRY, H. *Legacy of Albert Kahn*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p.11.

⁷ Tradução da autora: “encontrou valores estéticos nas formas engendradas por novas técnicas e considerações funcionais”. FERRY, H. *Legacy of Albert Kahn*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p.11.

⁸ HILDEBRAND, G. *Beautiful Factories*. In: Albert Kahn: Inspiration for the modern. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, 2001, p.17.

⁹ RASNER, D. *Albert Kahn: Evolution of the factory*. 2003. Disponível em: <https://issuu.com/a1579/docs/albert_kahn_factory> Acesso em 07 mai 18.

¹⁰ SENKEVICH, A. J.. *Albert Kahn's Great Soviet Venture as Architect of the First Five-Year Plan, 1929-1932*. In: *Dimensions* 10, 1996, p. 34-49. Disponível em: <https://issuu.com/taubmancollege/docs/dimensions10> Acesso em: 05 mar 2018, p. 45.

¹¹ FERRY, H. *Legacy of Albert Kahn*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p. 25.

¹² FERRY, H. *Legacy of Albert Kahn*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p. 26.

¹³ Tradução da autora: “máxima simplicidade, construção racional, eficiência funcional e um aspecto expressivo marcante”. SENKEVICH, A. J.. *Albert Kahn's Great Soviet Venture as Architect of the First Five-Year Plan, 1929-1932*. In: *Dimensions* 10, 1996, p. 34-49. Disponível em: <https://issuu.com/taubmancollege/docs/dimensions10> Acesso em: 05 mar 2018, p. 35.

¹⁴ Tradução da autora: “A arquitetura industrial é composta de 90% de trabalho e 10% de arte ou ciência”. Ver: FERRY, H. *Legacy of Albert Kahn*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970, p.27.

¹⁵ WILKINS, M. e HILL, F. E. *American Business Abroad: Ford on Six Continents*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 94-95.

¹⁶ Tradução da autora: Eu tive mais problemas em São Paulo, Brasil, construindo aquela fábrica. Nesse caso, contratei o empreiteiro com base em honorários, ao invés de um contrato de preço fixo, porque tive de comprar o material e fornecer a ele. De fato, o cimento para São Paulo veio do Canadá. Não havia cimento disponível no Brasil. A madeira veio de Nova Orleans; essa era a fôrma da madeira para a estrutura de concreto. O aço estrutural veio da Europa. Esses eram os principais itens que os edifícios eram feitos; madeira, aço e concreto. Ver: *The Reminiscences of Mr. B. R. Brown*, p. 22. Disponível em: <[\[poundobject/collection/p15889coll2/id/3253/rec/11\]\(http://cdm15889.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15889coll2/id/3253/rec/11\)> Acesso: 25 nov. 2018.](http://cdm15889.contentdm.oclc.org/cdm/com-</p></div><div data-bbox=)

¹⁷ *The Reminiscences of Mr. Kristian Orberg*, p. 10. Disponível em: <<http://cdm15889.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15889coll2/id/12875/rec/1>> Acesso: 25 nov. 2018.

Referências Bibliográficas

ALBERT Kahn Associates. *Continuing the legacy*. Milan: l'Arca Edizioni, 2000.

ALBERT Kahn Collection. Bentley Historical Library, University of Michigan (arquivos).

ALMEIDA, J. *Implantação da indústria automobilística no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1972.

ARNOLD, H. L.; FAUROTE, F. L. *Ford methods and the Ford shops*. Nova York: Arno Press, 1972.

ASSOCIAÇÃO Nacional de Fabricantes de Veículos Automotores. (ANFAVEA). *50 anos da indústria automobilística*. São Paulo: ANFAVEA, 2006.

_____. *Anuário Estatístico*. São Paulo: ANFAVEA, 2009. Disponível em: <<http://www.anfavea.com.br>> Acesso em 25.12.2018.

_____. *Indústria automobilística brasileira – uma história de desafios*. São Paulo: ANFAVEA, 1994.

BANHAM, R. *A Concrete Atlantis: U.S. industrial building and European modern architecture 1900-1925*. Cambridge: MIT Press, 1986.

_____. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIGGS, L. B. *Industry's master machine: factory planning and design in the age of mass production, 1900 to 1930*. Tese (Ph.D in Urban Studies and Planning). Massachusetts Institute of Technology: Cambridge, 1987.

_____. *The rational factory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.

BRADLEY, B. *Industrial Modernism: architecture and ideology*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 54, n. 4, pp. 508-510, 1995.

BUCCI, F. *Albert Kahn: Architect of Ford*. New York: Princeton Architectural Press, 1993.

CASAL, A. *El automóvil en America Del Sur: orígenes – Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

- CATAFESTA, M. *Habitar a indústria*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- CATAFESTA, Manuela. *Albert Kahn: uma fábrica no Brasil*. 2019. 332 fls. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CAVALCANTI, L. e LAGO, A. C. Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea. In: *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 066.00, Vitruvius, nov. 2005. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.066/404>>. Acesso em 09 nov 2018.
- CONDIT, C. W. Review of Design for Industry: The Architecture of Albert Kahn, by Grant Hildebrand. *Technology and Culture*, v. 16, n. 2, pp. 313–315, 1975.
- CORREIA, J. C.. *Impactos da indústria automobilística nas cidades do estado de São Paulo e sua transformação em função do processo industrial*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: USP, 2008.
- DOWNES, R. Autos over Rails: How US business supplanted the British in Brazil, 1910-28. In: *Journal of Latin American Studies*, v. 24, n. 3, p. 551-83, 1992.
- FERRY, H. *Legacy of Albert Kahn*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1970.
- FORD, H. *Minha Philosophia da Industria*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- _____. *My life and work*. New York: Doubleday, Page & Company, 1922.
- _____. *Today and tomorrow*. New York: Doubleday, 1926.
- FRAMPTON, K. *História e crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GARCIA, E. V. Estados Unidos e Grã-Bretanha no Brasil: transição de poder no entreguerras. *Contexto int.* [online], v. 24, n.1, p.41-71, 2002.
- GONÇALVES, V. C. *Automóveis no Brasil – 1893-1966*. São Paulo: Editora do Automóvel, 1966.
- GUERRA, A. (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010. 2 partes.
- HILDEBRAND, G. Albert Kahn: the second industrial revolution. In: *Perspecta*, v. 15, p. 31–40, 1975.
- _____. Beautiful factories. In: *Albert Kahn: inspiration for the modern*. Ann Arbor: University of Michigan Museum of Art, p. 16-27, 2001.
- _____. *Designing for industry: the architecture of Albert Kahn*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1974.
- HORMAIN, D. O relacionamento Brasil-EUA e a arquitetura moderna: Experiências compartilhadas, 1939 - 1959. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: USP, 2012.
- HYDE, C. K. Assembly-Line Architecture: Albert Kahn and the evolution of the U.S. Auto Factory, 1905-1940. In: *IA - The Journal of the Society for Industrial Archeology*, v. 22, n. 2, p. 5–24, 1996.
- KAHN, A. Weekly Bulletin of the Michigan Society of Architects. In: *Industrial Architecture*, v. 12, n. 52, 1938.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MEISTER, C. Albert Kahn's Partners in Industrial Architecture. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 72, n. 1, p. 78–95, 2013.
- MELO, V. A. O Automóvel, o Automobilismo e a Modernidade no Brasil (1891-1908). In: *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 30, n. 1, p. 187-203, setembro 2008.
- NASCIMENTO, Benedito. *Formação da indústria automobilística brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.
- NELSON, G. *Industrial architecture of Albert Kahn, Inc*. New York: Architectural Book Pub., 1939.
- NEVINS, A.; HILL, F. E. *Ford: Expansion and Challenge: 1915-1933*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- PANCORBO, L. *Arquitectura industrial de Albert Kahn Inc. 1900-42. La arquitectura como objeto técnico*. Tese (Doutorado em Proyectos Arquitectónicos). Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad Politécnica de Madrid. Madrid: ETS – Arquitectura, 2016.
- RAPPAPORT, N. *Vertical urban factory*. New York: Actar Publishers, 2015.
- RAVARA, P. B. *A consolidação de uma prática: do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus de modernidade*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitectura da Universidade de Técnica de Lisboa. Lisboa: UTL, 2008.

SCHEU, J. *Design for the workplace: a new factory*. Dissertação (Master of Architecture). Massachusetts Institute of Technology: Cambridge, 1979.

SEDLAR, F. *Engineering Industrial Architecture: The Trussed Concrete Steel Company and Albert Kahn*. Visual Culture and Archives, Bentley Historical Library. Disponível em <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/98436/Sedlar_Engineering_Industrial_Architecture.pdf?sequence=1> Acesso: 7 abr. 2018

SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2014.

TRUSSED CONCRETE Steel Company. *Kahn System Standards: a Hand Book of Practical Calculation And Application of Reinforced Concrete*. London: Trussed Concrete Steel Company, 1907.

VASCONCELOS, A. C.. *O concreto no Brasil: recordes, realizações, história*. São Paulo: Copiare, 1985.

VILLELA, A. e SUZIGAN, W. *Política do Governo e Crescimento da Economia Brasileira, 1889-1945*. Rio de Janeiro: IPEA/INPES, 1975.

WILKINS, M. e HILL, F. E. *American Business Abroad: Ford on Six Continents*. New York: Cambridge University Press, 2011.

WOLFE, J. *Autos and progress: the Brazilian search for modernity*. New York: Oxford University Press, 2010.

ZIMMERMAN, C. Albert Kahn in the Second Industrial Revolution. In: *AA Files*, n. 75, p. 28–44, 2017.

_____. Albert Kahn's Territories. In: *Office US Agenda*. Zurich: Lars Müller Publishers and PRAXIS, p. 117-127, 2014.

_____. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

_____. The Labor of Albert Kahn. *Aggregate Architectural History Collaborative*. Disponível em: <http://www.weaggregate.org/piece/the-labor-of-albert-kahn> Acesso em 10 mai 2018.

Cenário de modernidades: A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro

SEGAWA, Hugo. Cenário de modernidades: A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 19-29, dez. 2019

data de submissão: 03/12/2019
data de aceite: 20/01/2020

Modernity scenarios: The International Sample Fair in Rio de Janeiro

Hugo SEGAWA

Livre-Docente em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU USP; segawahg@usp.br

Resumo

A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro foi um evento inaugurado em 1928 que prosseguiu por mais de uma década como uma celebração anual da modernidade. Espelhando alguns padrões de exposições internacionais em escala regional, sua realização em lugares fechados e ao ar livre, aberto ao grande público, em uma combinação de espaço de negócios, exibição de produtos, festejos e diversões, caracterizou uma forma de apropriação urbana e social que conheceu seu auge ao longo dos anos 1930. A arquitetura de seus pavilhões introduziu o gosto Art Déco e permitiu sua popularização enquanto estética, exibida como modernidade tanto quanto os novos produtos derivados da indústria elétrica e mecânica. No espírito da competição e da demonstração do progresso inerente às exposições e feiras, a Feira Internacional de Amostras traduziu uma vontade de autoafirmação nacional perante o mundo, de empenhar-se por um posicionamento pela modernidade, qualquer que fosse ela, no período entreguerras.

Palavras-chave: Feira Internacional de Amostras, Rio de Janeiro – Urbanização, Art Déco, Exposições internacionais, modernidade pragmática

Abstract

The Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro was an event inaugurated in 1928 and continued for more than a decade as an annual celebration of modernity. Mirroring some international exhibition patterns within a regional scale, its format as an indoor and outdoor activity, open to the general public, was a combination of business space, products display, festivities and amusements. It characterized a way of urban and social appropriation with its heydays in the 1930s. The architecture of its pavilions introduced the Art Deco taste and its popularization as aesthetics, exhibited as modern as much of the new products derived from the electrical and mechanical industry. In the spirit of competition and demonstration of progress inherent in exhibitions and fairs, the Feira Internacional de Amostras exposed a desire for

national self-affirmation before the world, to strive for a position of modernity, whatever it could mean, in the interwar period.

Keywords: International Sample Fair – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – Town Planning, Art Déco, International Exhibitions, Modern architecture.

A grande atração destes dias quentes de dezembro é, sem dúvida, a Feira Internacional de Amostras, onde se movimenta, por assim dizer, uma pequena cidade comercial e civilizada, em sua inquietação, seus turistas, sua vida vertiginosa, seus encantos multicoloridos, sua vibração.

Revista Fon-Fon, 1939 (XII FEIRA..., 1939)

A XIII Feira Internacional de Amostras [...] tem constituído a nota de atração deste lindo mês de festa e de alegria, em que a alma popular se alvoroça ingenuamente para esquecer as angústias e as amarguras dos outros meses do ano.

O recinto do importante certâmen, diariamente, se apresenta engalanado de inquietações e de sorrisos, oferecendo, assim, um ambiente propício às manifestações do entusiasmo popular.

Revista Fon-Fon, 1940 (FEIRA..., 1940)

Só Joaquim nada dizia. Ouvia calado aquela história de coisa boa. Feira de Amostras... Era como se ouvisse falar de uma viagem à lua. Joãozinho e Lucinha talvez pudessem ir à lua, mas ele não. Quantas e quantas vezes ouvira falar da Feira de Amostras? Disseram-lhe que era um lugar muito grande, como uma cidade cheia de brinquedos, doces, palhaços, carrinhos, roda de cavalinhos, aviões... Uma cidade tão iluminada, tão clara, tão bonita, que as crianças não tinham vontade de sair mais de lá. Uma cidade cheia de luz! Ali na rua dos Arcos, onde moravam, era tão escuro, feio, triste. Como deveria ser bonita a Feira!

Leonor Telles, do conto "Deslumbramento", 1944 (TELES, 1944, p. 6)

No conto da escritora Leonor Telles¹ a expectativa do garoto Joaquim de visitar a Feira de Amostras reitera um imaginário sobre um evento que marcou a vida da então capital do país.

A Feira de Amostras do Rio de Janeiro foi um acontecimento anual que se registrou na crônica da cidade como um espaço de celebração. Foi um crescendo a partir da primeira edição, em 1928, tendo alcançado seu auge ao longo da década de 1930. Seu recinto, que em um momento até se propôs como permanente, durou cerca de duas décadas. Sua superfície foi um palimpsesto, testemunho perdido das transformações da paisagem e do planejamento urbano do então Distrito Federal. (Figura 1).

Uma área para essa finalidade constava do Plano Agache, elaborado entre 1927 e 1930:

Encontrar-se-á, no plano, o local rasgadamente concebido para as próximas feiras de amostras que tendem tomar, no Brasil, uma importância considerável. Na ex-

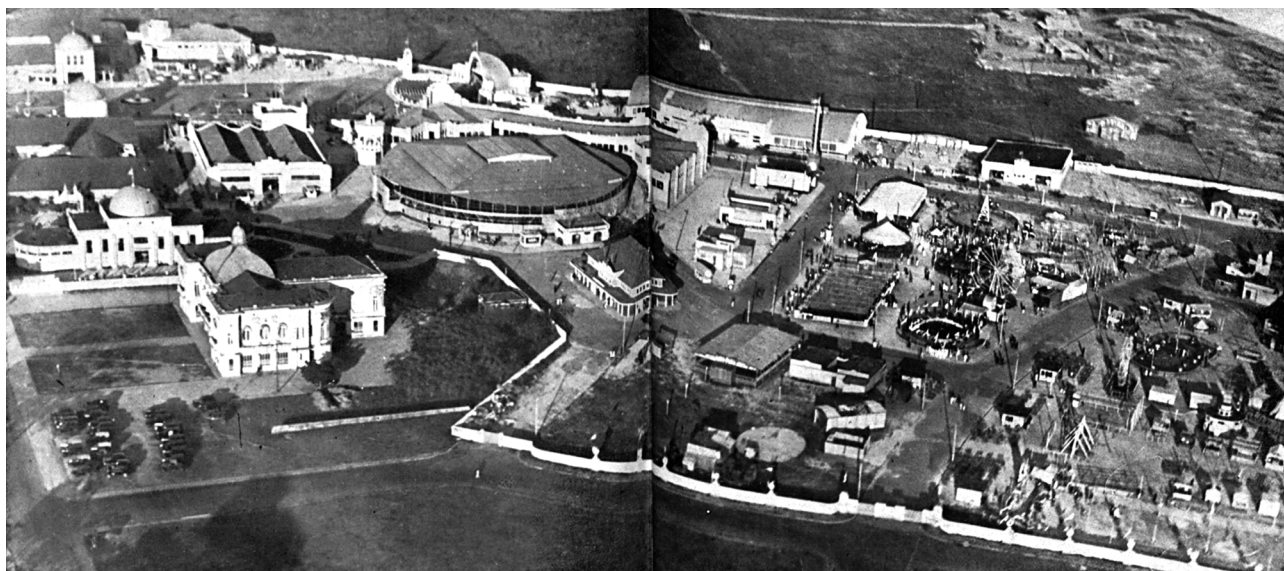


Figura 1 | Vista aérea do recinto da Feira Internacional de Amostras em 1936
Fonte: VISTA..., 1936

tremidade de um vasto local onde poderão ser edificadas construções provisórias de cada feira, serão encontrados os edifícios permanentes agrupados ao redor de uma grande sala de congressos (AGACHE, 1930, p. 218).

Embora a proposta de Alfred Agache (1875-1959) não tenha sido adotada, a Feira de Amostras prosperou, no local previsto, porquanto instalada em uma área preexistente. A oitava edição da Feira ocupou uma área de 120.000 m² (aí incluindo um parque de diversões) para acomodar 742 firmas e catorze representações estrangeiras; teria recebido cerca de um milhão de visitantes (não incluindo crianças, de ingresso livre), em 1935 (VIII FEIRA..., 1936).

No capítulo “Modernidade Pragmática 1922-1943”, Hugo Segawa (1998, p. 62) anotou que “se o Art Déco se consagrou numa grande exposição [*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels*, Paris, 1925], certo caráter fugaz que permeou a voga Déco pode ter sido reforçada pela realização de grandes exposições transitórias com o predomínio de pavilhões desenhados ao gosto”, mencionando no caso brasileiro a VII Feira Internacional de Amostras de 1934. As feiras de amostras, no Brasil, então constituíram o cenário de difusão de uma ideia de arquitetura que buscavam um sentido de modernidade – qualquer que fosse essa modernidade.

Deslumbramento e ideologias

As Feiras de Amostras organizadas no Rio de Janeiro não podem ser dissociadas da ideia mais geral das grandes exposições internacionais, cujo marco inicial é a Exposição Universal de Londres, de 1851. Não é o caso de neste ensaio se fazer um retrospecto desses eventos, mas apenas contextualizar as décadas de 1920 e 1930.

As grandes exposições internacionais prosperaram sob o signo da expansão do capitalismo, da competição internacional e do colonialismo. Desde sua origem, a autoridade e o domínio das potências mundiais, o sistema industrial e a sacração do progresso constituíram os motes da propaganda e da difusão do poderio que se exibiam explícita ou subliminarmente – mediante a arquitetura dos pavilhões, estandes, apresentação de produtos e serviços, espetáculos, cenários de divertimento e deslumbramento – nesses enclaves urbanos feéricos, fantasiados de festa e entretenimento.

A arquitetura tem um caráter especial nesse contexto, conforme Andrew Shanks (2014, p. 12, tradução nossa):

Os edifícios eram vistos como símbolos potentes desse nexos. A arquitetura serviu como mais do que uma moldura para a exibição de produtos, processos industriais e pessoas e domínios coloniais. Edifícios eram portadores de significado. Eles eram retoricamente impregnados e ideologicamente construídos. De 1851 à exposição mais recente, de 2010 em Shanghai, os prédios em si têm sido os objetos centrais de exibição, enquanto seus cenários muitas vezes dramáticos operam como vastos museus ao ar livre – instantâneos do mundo visto sob a lente de uma nação ou cidade em particular.

Se Londres e Paris inauguraram e abrigaram as mais suntuosas exposições no século 19, patrocinadas pelas vontades de supremacia mundial, modalidades regionais e locais floresceram a partir desses modelos, não necessariamente com a mesma ambição da Inglaterra ou França. Nos Estados Unidos, há o entendimento de que as exposições internacionais, como a da Filadélfia de 1876 e a de Chicago em 1893, se realizaram como formas de afirmação regional, substituindo-se a ambição mundial pela busca de relevância dentro do próprio país. Na Europa, eram as nações que financiavam os eventos;

nos Estados Unidos, era a competição entre as cidades que impulsionava a realização de exposições, mesmo com o epíteto de ‘internacional.’ Nos anos 1920, os norte-americanos se retraíram na organização desses eventos, havendo uma retomada a partir da década de 1930, no quadro da Grande Depressão e do New Deal, impulsionando a organização de mostras que se denominaram *World's Fairs* (SHANKEN, 2014, p. 12-13).

O Distrito Federal como promotor de eventos

Em outubro de 1927 o prefeito Antonio Prado Junior (1880-1955) e o presidente Washington Luis (1869-1957) inauguraram a Feira de Amostras de Produtos Brasileiros, no 1º andar do prédio da avenida Rio Branco nº 129, em algumas salas do Instituto de Propaganda de Produtos Brasileiros (INAUGURAÇÃO..., 1927).

O sucesso da iniciativa deve ter incentivado o prefeito a ampliar o seu alcance: em julho de 1928, a Primeira Feira de Amostras² foi inaugurada pelas mesmas autoridades do evento do ano anterior, mas, conforme noticiário da época, com a presença de “ministros de Estado, diplomatas estrangeiros, congressistas, magistrados e elevado número de pessoas” (INAUGURAÇÃO..., 1928). Saindo da avenida Rio Branco, a primeira feira ocupou o Palácio das Festas (Figura 2) e as instalações da Exposição do Centenário de 1922, a respeito da qual a imprensa na época destacava uma diferença de enfoque, e um novo conteúdo:

A Feira de Amostras [...] é uma esplêndida tentativa que demonstra quanto esse certâmen poderá ser útil e que êxito poderá ter repetido anualmente, desde que seja bem organizado e que o industrial e o comerciante carioca possam calcular seus magníficos efeitos.

Em frequência, ele já bateu aquela desastrosa Exposição [do Centenário], na qual os dirigentes e funcionários somente tinham uma preocupação: afastar o público.

Aprendemos ali quanta coisa preciosa produz a nossa indústria e que nós pensamos vir do estrangeiro. Vemos o seu adiantamento em várias coisas. E sente-se, com a alma cheia de otimismo, que o nosso progresso será um dia vertiginoso (FEIRA..., 1928).

O discurso da habilitação nacional de produzir bens era uma retórica que promovia a importância das Feiras. Conforme a revista *Fon-Fon* de 1929:

Se, nos dias de hoje, as nações, os povos valem pela sua capacidade econômica, pelo padrão da sua produção, pela eficiência da organização do seu trabalho, o Brasil e os brasileiros podem, com justo e legítimo desvanecimento, orgulhar-se dos seus empreendimentos no vasto e fecundo campo da atividade industrial no mundo. É essa a impressão que se traz de uma visita ao importante certâmen do Palácio das Festas, onde a indústria nacional, num conjunto maravilhoso e expressivo, dá bem uma ideia do que é o Brasil de hoje na sua potencialidade econômica, através do fecundo dinamismo das oficinas onde se opera o seu trabalho e se constrói



Figura 2 | Palácio das Festas, edifício remanescente da Exposição do Centenário de 1922, transformado em sede da Feira de Amostras em 1929
Fonte: FEIRA..., 1929a

e consolida o prestígio do seu nome e a glória do seu povo (GRANDES exposições..., 1929).

A 3ª Feira de Amostras, de 1930, passou a receber representações estrangeiras – tornando-se, portanto, internacional –, motivo de júbilo e reiteração do viés nacionalista como discurso de competição e autoafirmação, conforme a *Revista da Semana*:

O Brasil atual já se não arreceia de ombrear com as nações estrangeiras e, não tendo o risco de fazer uma figura ridícula diante dos demais países concorrentes, nada justificaria que o exclusivismo das duas primeiras se repetisse na 3ª Feira de Amostras. O confronto não nos poderá trazer demérito algum, estamos certos; poderá, em uma ou outra cousa, mostrar a excelência do que é nosso. E, quanto àquilo em que nos sentirmos inferiores, a Feira será, por força, um maravilhoso estímulo (FEIRA..., 1930).

Embora contaminado por certo espírito das exposições internacionais, as feiras de amostras ostentavam uma natureza específica. Uma crônica sobre a 2ª Feira de Amostras na revista *Careta* ilustrava a questão:

A Vida é uma feira de amostras em larga escala. Ao contrário das exposições, que exigem produtos especiais e carinhosamente acondicionados, a feira apresenta produtos tais como se encontram à venda, no mercado. Há artigos mal embrulhados e produtos de fornadas defeituosas. Há mercadorias antiquadas, que nem mesmo com grande abatimento encontram compradores... (FEIRA..., 1929b).

Simpática e simplória, a crônica não se dava conta da complexidade do negócio, na diferenciação da “exposição” da “feira”. Artigo publicado no jornal *A Noite* de 1930, sobre a feira de Leipzig, alertava sobre a dinâmica dos eventos internacionais:

Houve um momento na Europa – há uma meia dúzia de anos – em que toda cidade de mediana importância se julgou chamada a ter sua própria feira e alimentou a ilusão de que os compradores teriam sumo gosto e interesse em dar-se ao incomodo de a visitar. Bastou um par de anos para demonstrar que esse cálculo era completamente absurdo. As inumeráveis feiras foram quase todas elas um fracasso mesmo sob o ponto de vista estritamente nacional.

Sob o ponto de vista internacional fracassaram todas. Todas, sem exceção alguma. Unicamente Leipzig conseguiu salvar-se. E se compreende. Para que uma feira e amostras internacional seja útil, é preciso que seja única e que seja além disso verdadeiramente internacional, tanto no sentido das compras como no das vendas. Todo comprador é simultaneamente, não se deve esquecer, vendedor, e por consequência não pode passar metade do ano correndo de uma feira a outra.

A Feira de Leipzig não está feita para turistas. A feira existe e vive para as pessoas verdadeiramente interessadas em poder pôr-se ao corrente, no espaço de poucos dias ou, se convém, de algumas horas, das mudanças que de ano para ano ou de semestre para semestre se operam no mercado de um determinado ramo de produção ou de um determinado artigo [...]

Em resumo, a Feira de Leipzig não é uma exposição. É uma bolsa e, preponderantemente, uma bolsa de produtos manufaturados. É também uma grande revista, posta ao dia, da técnica moderna nas suas mais recentes e originais manifestações (SCHWARZ, 1930, grifos nossos).

Não se sabe se esse artigo contribuiu para a formação do evento carioca; todavia, certas ideias nele contidas deveriam ter circulado e referenciado os seus organizadores, contrariando apenas a vocação turística, explícita no Rio de Janeiro. Formalmente, o governo federal estabeleceu em 1934 que a feira na capital do país seria a única a ostentar a condição

de “internacional”.³ O caráter institucional da feira carioca se extrai do seu catálogo oficial (cuja versão para a 9ª Feira, de 1939, vinha em sete línguas: português, inglês, espanhol, francês, alemão, italiano e esperanto):

[A Feira] distingue-se essencialmente das simples exposições de produtos, porquanto nesse certame os expositores podem efetuar toda a espécie de transações comerciais, vender e comprar, realizar contratos diretos com interessados, e em condições particularmente favoráveis, por isso que são eliminados os intermediários. Se ali a posição dos interessados vendedores é vantajosa, não o é menos a dos compradores, que podem facilmente comparar os produtos de um mesmo ramo e de qualidade semelhante, observar as novidades apresentadas pelo progresso das indústrias e escolher a mercadora preferida, com economia de tempo e dinheiro. [A Feira], tal como as suas congêneres de vários países, oferece ainda a vantagem de permitir ao público o conhecimento de novas indústrias, acompanhando a sua evolução e fazendo o confronto entre os produtos de vários expositores, resultando assim o estímulo para um maior aperfeiçoamento em proveito geral (CATÁLOGO..., 1936, [p. 7]).

Poderiam participar “todo fabricante ou produtor direto do país do estrangeiro”, “representantes ou agentes autorizados para vender artigos com marcas determinadas” ou “sindicatos, sociedades cooperativas de produção agrícola” (CATÁLOGO..., [p. 7]).

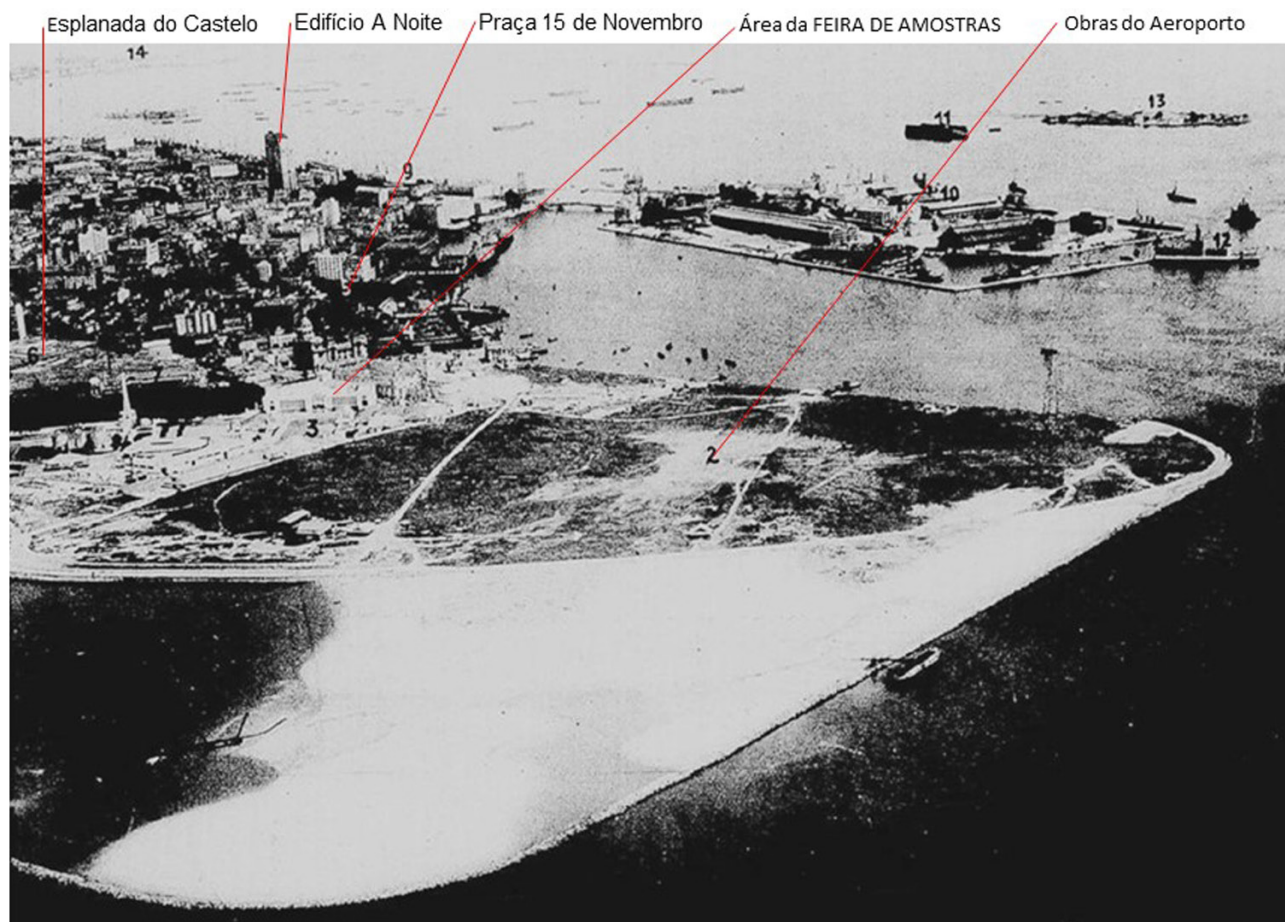


Figura 3 | Foto aérea publicada em 1936, mas provavelmente de 1933ca., com as obras do aterro do aeroporto e a posição da Feira de Amostras
Fonte: NOSSA terra, 1936

Como infraestrutura, parte das instalações da Exposição do Centenário foi apropriada como seu recinto, que no início da década de 1920 ainda bordava a água, e que ao longo dos anos seguintes, aterros sucessivos foram ampliando o terreno para receber o hoje aeroporto Santos Dumont (Figura 3). Em uma descrição de 1931, no jornal *A Noite*:

...as grandes áreas do Palácio das Festas, do Pavilhão Anexo e as externas estão literalmente tomadas com os "stands" magníficos das nossas maiores organizações comerciais e industriais, além da participação de institutos oficiais e dos poderes públicos da União e do município, que desta forma revelam um espírito de alta compreensão da necessidade de focalizar claramente, perante o público, alguns dos nossos mais interessantes problemas econômicos (ABRE-SE amanhã..., 1931).

Alemanha, Argentina, Bélgica, Estados Unidos, Finlândia, França, Holanda, Inglaterra, Hungria, Itália, Polônia, Portugal, Uruguai e Venezuela e Japão estiveram representados, alguns com pavilhões próprios, como Portugal, Alemanha e Suécia, na feira de 1938. São Paulo (Figura 4), Minas Gerais (Figura 5), Pernambuco (Figura 6), Paraná, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul foram estados com pavilhões próprios, bem como uma empresa, a Dolabella Portella, chegou a patrocinar um pavilhão próprio, na IX Feira.

Amstras de modernidade

Realizando-se numa época em que o nosso clima é o mais brando e permitindo a conjunção dos produtos industriais, agrícolas e mercantis num só local artisticamente preparado, contribuem as Feiras para intensificar o movimento geral da cidade, atraindo a um tempo os nossos habitantes e os turistas, muitos dos quais especialmente vindos para assistir a essa impressionante demonstração das nossas forças econômicas.

A Noite, 1931 (ABRE-SE amanhã..., 1931, grifo nosso).

Ao longo da década de 1930, registros fotográficos dos pórticos de entrada mostram as estéticas distintas que caracterizaram a arquitetura do elemento de recepção do grande público à feira. A Exposição do Centenário ostentou um pórtico de desenho não definível estilisticamente, compondo um ambiente feérico, como o registro de cartão postal sugere (Figura 7).

Os ingressos para as Feiras de Amostras de 1930 (Figura 8), 1931 e 1933 (Figura 10) estavam em sintonia com a arquitetura das exposições francesas, como a *Exposition des Arts Décoratifs* de Paris de 1925 (Figuras 11, 12) e a *Exposition Coloniale Internationale* de Paris de 1931 (Figura 13). A revista *Para Todos*, ao comentar a entrada de 1931 (Figura 9), anotou-a como "uma das curiosidades deste ano, pelo seu estilo futurista." (FEIRA Internacional..., 1931)

Uma proposta para construir um novo Palácio de Festas, em 1935, reafirmava a intenção de con-



Figura 4 | Pavilhão de São Paulo na Feira Internacional de Amostras
 Fonte: Cartão postal, arquivo do autor



Figura 5 | Pavilhão de Minas Gerais na Feira Internacional de Amostras
 Fonte: Cartão postal, arquivo do autor



Figura 6 | Pavilhão de Pernambuco na Feira Internacional de Amostras
 Fonte: 7ª FEIRA..., 1934

solidar a Feira Internacional de Amostras como um evento permanente. "A cidade terá mais um ornamento artístico" com um traçado moderno e harmonioso", registrou a revista *Fon-Fon* (CIDADE terá..., 1935), como a *Revista da Semana* saudava o projeto "traçado dentro dos requisitos da moderna arquitetura e assim digna do progresso da cidade" (PALACIO..., 1935). Era uma proposta (Figura 13) sintonizada ao gosto das edificações que se viram na *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925 e da *Exposition Coloniale Internationale* de 1931.



Figura 7 | Entrada da Exposição do Centenário de 1922
Fonte: Cartão postal, arquivo do autor



Figura 9 | Entrada da 4ª Feira de Amostras, 1931, contrastando com a cúpula do Palácio das Festas da Exposição de 1922
Fonte: PORTÃO..., 1931



Figura 8 | Entrada da 3ª Feira de Amostras, 1930
Fonte: ENTRADA, 1930

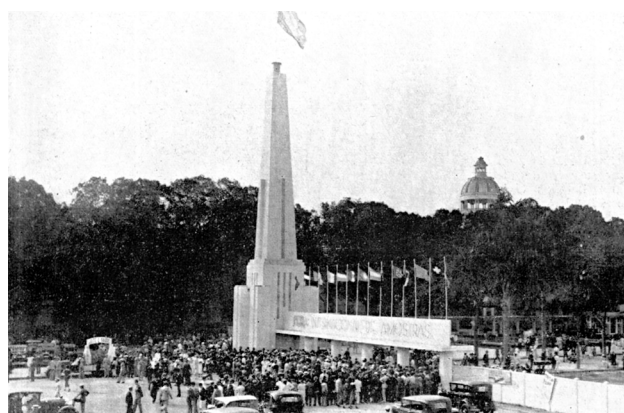


Figura 10 | Entrada da 6ª Feira de Amostras, 1933
Fonte: POVO..., 1933

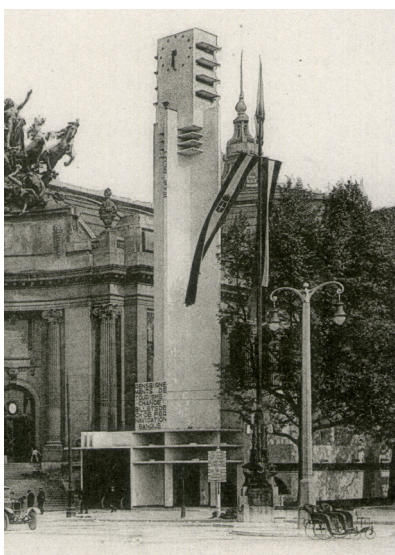


Figura 11 | (À esquerda) Pavilhão do Turismo, projeto de Rob Mallet-Stevens para a *Exposition des Arts Décoratifs* de Paris, 1925. Os pormenores geométricos remetem à torre do Pavilhão de Pernambuco (Figura 6) da Feira de Amostra do Rio de Janeiro
Fonte: Cartão postal, arquivo do autor



Figura 12 | (À direita) Pavilhão da Bélgica, projeto de Victor Horta para a *Exposition des Arts Décoratifs* de Paris, 1925
Fonte: Cartão postal, arquivo do autor

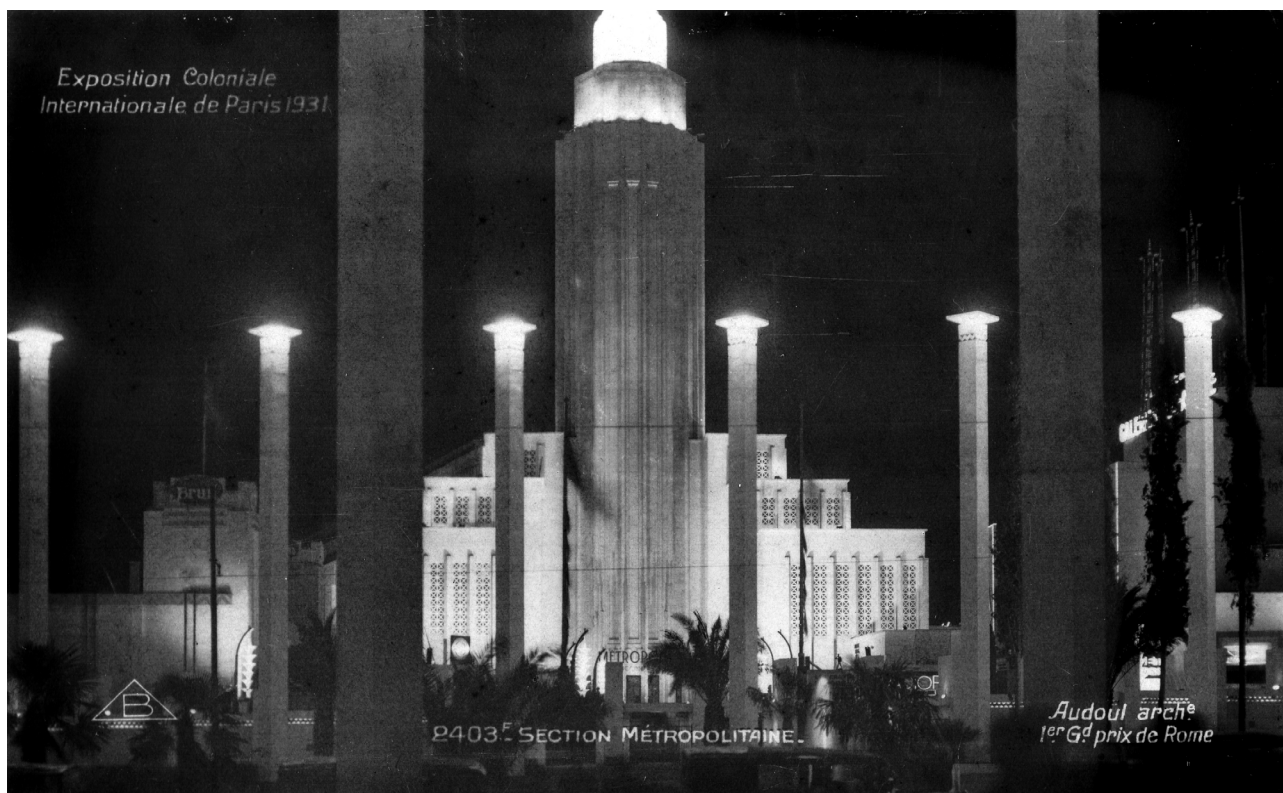


Figura 13 | Portão de Honra e cidadela de informações, projeto de Bazin, Bourgon e Chevalier para a *Exposition Coloniale In-ternationale* de Paris, 1931

Fonte: Cartão postal, arquivo do autor

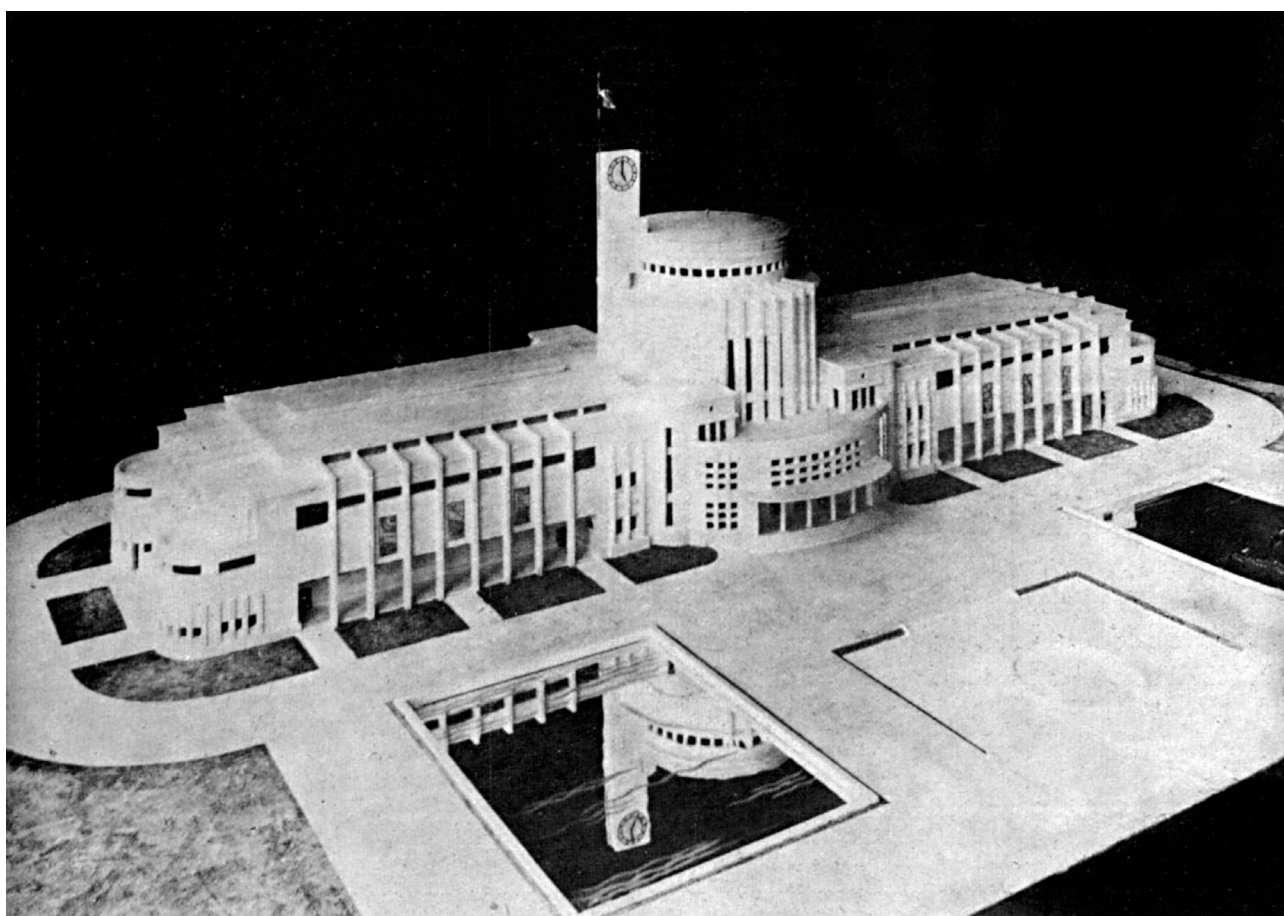


Figura 14 | Projeto para um novo Palácio das Festas no recinto da Feira Internacional de Amostras, projeto de G. Luckmann, 1935

Fonte: CIDADE..., 1935

Moderno cotidiano

A Feira de Amostras tem, além da sua finalidade puramente comercial, um caráter artístico e educacional que não pode ser negado. Ali se encontram, em “stands” organizados com bizarra originalidade, com requintes de bom gosto [...].

A Noite Ilustrada, 1932 (EXITO..., 1932, grifo nosso)

Ademais de um evento comercial e de propaganda, a Feira de Amostras do Rio de Janeiro aproximou a população de várias classes sociais às modernidades de aparatos elétricos e mecânicos, tanto de uso industrial e comercial como doméstico. Empresas estrangeiras, como a alemã Siemens (Figura 14) e a holandesa Philips (Figura 15) negociaram seus produtos erguendo vistosos estandes.

A indústria holandesa praticou na Feira de 1934 uma bem-sucedida estratégia de marketing. A revista *Fon-Fon* destacou a Philips com seu “original ‘stand’”, “este rádio monstro”:

O interesse do público para este suntuoso pavilhão é tão grande que, apesar do tempo desfavorável, por ocasião da abertura da Feira, 15.000 pessoas visitaram o originalíssimo “stand” sendo que, aos sábados e domingos, a afluência torna-se tão grande, que dificilmente os interessados podem visitá-lo (MAIOR rádio..., 1934)

O conjunto edificado do recinto da Feira Internacional de Amostras não apresentava nenhuma coerência arquitetônica, estilística e urbanística.

Não se pôde ainda apurar autorias nominais dos projetos dos pavilhões e estandes, nem do traçado urbanístico. A Prefeitura do Distrito Federal foi responsável pela organização do evento. Embora mantivesse um corpo técnico de engenheiros e arquitetos, ainda não foi possível estabelecer relações entre as partes da administração municipal. Tampouco se sabe se as representações estrangeiras providenciaram seus próprios projetos.

O impulso inicial proporcionado pelo prefeito Antonio Prado Junior fez com que a ideia de um recinto próprio se incorporasse ao plano encomendado ao urbanista Alfred Agache. Inicialmente ocupando as instalações da Exposição do Centenário de 1922, as transformações da área – sobretudo com os aterros que criaram uma grande superfície planejada para o aeroporto – asseguraram uma expansão temporária do recinto da feira. Prefeitos subsequentes, como Pedro Ernesto (1884-1942), que revogou o plano Agache, criou o Departamento de Turismo, impulsionando mais a promoção da Feira de Amostras; Henrique Dodsworth (1895-1975), prefeito que administrou o Distrito Federal entre 1937 e 1945, também valorizou a realização da Feira. Ideada quando Washington Luís presidente, Getúlio Vargas (1882-1954) deu continuidade à iniciativa. Mas não se pode constatar continuidade ou unida-



Figura 15 | Estande da Siemens, que também serviu como pavilhão da Alemanha na 9ª Feira Internacional de Amostras, 1936
Fonte: SIEMENS..., 1936



Figura 16 | Estande da Philips na 7ª Feira Internacional de Amostras, 1934
Fonte: MAIOR rádio..., 1934

de no plano arquitetônico e urbanístico. Camadas de intervenções, adições e fragmentações construíram uma paisagem truncada ao longo do tempo.

Condição muito distinta e ao mesmo tempo análoga às exposições e feiras celebradas na Europa e nos Estados Unidos – cujas descontinuidades eram parte



Figura 17 | Auditório da Feira Internacional de Amostras. Foto sem data
Fonte: Cartão postal, arquivo do autor



Figura 18 | Vista do eixo de ingresso da Feira de Amostras. À direita, o Pavilhão de São Paulo; ao centro, o Pavilhão de Minas Gerais; em primeiro plano, o Pavilhão do Ceará, que também foi o pavilhão da Siemens em outro momento. Foto sem data
Fonte: Cartão postal, arquivo do autor



Figura 19 | Bar e restaurante "Social Dacing" no recinto da Feira Internacional de Amostras, 1934
Fonte: Cartão postal, arquivo do autor

da concepção do projeto, uma vigência programada na qual ao seu término previa-se o esgarçamento da iniciativa.

Da Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro, e sua vida, restaram apenas os registros em textos e fotografias. Ou uma nota que Le Corbusier, em 1936, quis substituir a quadra destinada à sede do Ministério da Educação e Saúde pela área da Feira de Amostras (LE CORBUSIER, 1937, p. 184).

Assim como os artefatos exibidos nos seus interiores, pavilhões e estandes também contribuíram para a atualização dos gostos em arquitetura, comunicação visual e ornamento nos anos 1930, com pavilhões “retoricamente impregnados e ideologicamente construídos.” Essas arquiteturas se exibiam, chamavam a atenção, convidavam os visitantes ao encontro do novo, da “bizarra originalidade” presente na Feira Internacional de Amostras – também uma feira de amostras da modernidade em arquitetura.

Notas

1 Leonor Telles foi uma contista cujo livro de estreia, *Porteira Velha* (Rio de Janeiro: Alba, 1943, existe reedição de 1972), coleção de contos e crônicas, lhe angariou o elogio, “uma das mais fortes expressões da moderna literatura feminina no Brasil” na seção “Livros e Autores” da revista *O Malho* (Rio de Janeiro, ano 41, n. 45, out. 1943, p. 9). Conforme a mesma revista, sabe-se que era funcionária do Ministério da Educação e Saúde (*O Malho*, Rio de Janeiro, ano 40, n. 40, maio 1943, p. 19). Há uma edição de “Deslumbramento” de 1968 em lojas de livros usados.

2 A Feira de Amostras foi criada pelo Decreto nº 3.267 de 5 de janeiro de 1928.

3 Decreto Federal nº 24.163 de 24 de abril de 1934.

Referências Bibliográficas

7ª FEIRA Internacional de Amostras (A). *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 39, p. 31, 8 set. 1934.

ABRE-SE, amanhã, a Feira Internacional de Amostras de 1931. A solenidade oficial – atractivos do certame – ligeiras impressões. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 24 jul. 1931.

AGACHE, Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro: extensão – remodelação – embelezamento*. Paris; Rio de Janeiro: Foyer Brésilien; Prefeitura do Distrito Federal, [1930].

CATALOGO Oficial da IX Feira Internacional de Amostras. Rio de Janeiro: [Prefeitura do Distrito Federal], 1936.

CIDADE terá um novo ornamento artístico... (A). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 7, p. 45, 16 fev. 1935.

ENTRADA. *Careta*, Rio de Janeiro, p. 14, 16 ago. 1930.

EXITO da Feira de Amostras (O). *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 117, p. 12, 29 jun. 1932.

FEIRA de Amostras (A). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 29, p. 3, 21 jul. 1928.

FEIRA de Amostras (A). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 34, n. 52, p. 18, 28 dez. 1940.

FEIRA de Amostras (A). *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 32, 26 jun. 1930.

FEIRA de amostras. *Careta*, Rio de Janeiro, p. 32, 20 jul. 1929b.

FEIRA de amostras. *Careta*, Rio de Janeiro, p. 16, 6 de jul. 1929a.

FEIRA Internacional de Amostras do Rio de Janeiro. *Para Todos*, Rio de Janeiro. n. 661, p. 19, 15 ago. 1931.

GRANDES exposições do trabalho nacional na 2ª Feira de Amostras do Distrito Federal (As). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 27, p. 42, 06 jul. 1929.

INAUGURAÇÃO da Exposição Feira Amostras Permanentes... *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 21, n. 42, 13 out. 1927, p. 54.

INAUGURAÇÃO da primeira Feira de Amostras... *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 27, 1928, p. 42.

LE CORBUSIER. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 184, jul. 1937.

MAIOR radio do Brasil!! (O). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 36, p. 47, 08 set. 1934.

NOSSA terra. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 37, n. 44, p. 33, 10 out. 1936.

PALACIO das Festas na Feira de Amostras (O). *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 36, n. 10, p. 30, 16 fev. 1935.

PORTÃO da Feira que se inaugurou (O). *Careta*, Rio de Janeiro, p. 11, 01 ago. 1931.

POVO aguardando, na entrada principal, a chegada das autoridades (O). *Careta*, Rio de Janeiro, p. 20, 07 out. 1933.

PROJECTO da entrada da 4ª Feira de Amostras que será inaugurada breve na Avenida das Nações. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano 13, n.656, p.18, 11 jul. 1931.

SCHWARZ, Carlos. A Feira do outomno em Leipzig. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 7, 28 set, 1930.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.

SHANKEN, Andrew. *Into the void: building the 1939 San Francisco World's Fair*. Oakland, California: University of California Press, 2014.

SIEMENS na 9ª Feira Internacional de Amostras. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 30, n. 44, p. 38, 31 out. 1936.

TELLES, Leonor. Deslumbramento. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 48, 07 out. 1944, p. 4, 6, 10.

VIII FEIRA Internacional de Amostras (A). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 30, n. 36, p. 49, 05 set. 1936.

VISTA aérea do recinto da Feira Internacional de Amostras. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 30, n. 44, p. 39, 31 out. 1936.

XII FEIRA Internacional de Amostras (A). *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 49, p. 12, 9 dez. 1939.

Projeto Morada Nova: Uma experiência de planejamento físico e arquitetura rural nos sertões do Ceará

JUCÁ NETO, Clóvis Ramiro; ANDRADE, Margarida Julia Farias de Salles; DUARTE JUNIOR, Romeu; SCHRAMM, Solange Maria de Oliveira. Projeto Morada Nova: Uma experiência de planejamento físico e arquitetura rural nos sertões do Ceará. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 30-41, dez. 2019

data de submissão: 24/11/2019

data de aceite: 10/01/2020

Morada Nova Project: An experience of physical planning and rural architecture in the hinterlands of Ceará

Clovis Ramiro JUCÁ NETO

Doutor em Arquitetura e Urbanismo – UFBA. Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo + Design – Universidade Federal do Ceará; clovisj@uol.com.br

Margarida Julia Farias de Salles ANDRADE

Doutora em Arquitetura e Urbanismo – USP. Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo + Design – Universidade Federal do Ceará; margaridajuliaf@yahoo.com.br

Romeu DUARTE JUNIOR

Doutor em Arquitetura e Urbanismo – USP. Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo + Design – Universidade Federal do Ceará; romeudj@yahoo.com.br

Solange Maria de Oliveira SCHRAMM

Doutora em Sociologia – UFC. Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo + Design – Universidade Federal do Ceará; schramm.solange@gmail.com

Resumo

O presente artigo analisa o Projeto Morada Nova, uma experiência regional de planejamento físico-territorial e arquitetura rural no Estado do Ceará, construído entre 1972 e 1975. O projeto foi elaborado por arquitetos funcionários do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) e premiado na 1ª Exposição Nacional de Arquitetura do IX Congresso Brasileiro de Arquitetos, em São Paulo, no ano de 1976. A proposta é apresentada em quadro sócio-histórico mais amplo, destacando seu caráter inovador em muitos de seus princípios. A análise considera as mais diferentes escalas de projeto e abrange desde o estudo da área de implantação de comunidades rurais até o detalhamento das tipologias residenciais. Ênfase especial é conferida ao compromisso com as características ambientais e com as possibilidades culturais, técnicas e materiais da região. São discutidos os projetos de arquitetura de duas edificações emblemáticas, a escola e o clube, com destaque para o domínio de princípios caros ao modernismo arquitetônico conjugado à intenção de criar uma linguagem nova e econômica,

considerando o emprego do saber construtivo autóctone. Destaca-se a importância do projeto no âmbito das novas fronteiras que, à época, se abriam no campo de atuação dos arquitetos e urbanistas, nomeadamente o planejamento rural, concebido segundo o ideário modernizante. Ressalta-se, por fim, a relevância de ampliação da historiografia sobre o tema.

Palavras-chave: Projeto de irrigação de Morada Nova, planejamento rural, arquitetura e cultura.

Abstract

This article analyzes the Morada Nova Project, a physical-territorial planning and rural architecture regional experience in the state of Ceará, built between 1972 and 1975. The project was elaborated by architects from the National Department of Works Against Drought (DNOCS, in Portuguese), awarded at the 1st National Architecture Exhibition on the IX Brazilian Congress of Architects, in São Paulo, in 1976. The proposal is presented in a broader socio-historical context, highlighting its innovative character in many of its principles. The analysis considers the most different design scales, ranging from the study of the rural communities' implantation area to the detailing of residential typologies. Special emphasis is given to the environmental characteristics' commitment and the cultural, technical and material possibilities of the region. The architectural design of two emblematic buildings, the school and the club, is discussed, highlighting the principles dominance dear to architectural modernism combined with the intention to create a new and economic language, considering autochthonous constructive knowledge use. The importance of the project in the new frontiers scope that at the time were opened in the field of architects' and urbanists' action, namely the rural planning, conceived according to the modernizing idea. Finally, the importance of expanding historiography on the subject emphasized.

Keywords: Morada Nova irrigation project, rural planning, architecture and culture.

Introdução

A arquitetura no campo”: com esse sugestivo título, o jornalista Vicente Wissenbach abriu o editorial do segundo número da Revista Projeto¹, em maio de 1977. A matéria destacava o Projeto Morada Nova, de autoria dos arquitetos Nelson Serra e Neves², José Alberto de Almeida³ e Ebbe Martins⁴, funcionários do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), premiado na 1ª Exposição Nacional de Arquitetura do IX Congresso Brasileiro de Arquitetos, no ano anterior à publicação da revista. O projeto primava pelo amplo e aprofundado estudo dos condicionantes socioculturais e das especificidades do território, no atendimento ao vasto programa, nos sertões do Estado do Ceará. Com otimismo, Wissenbach assinalava uma nova perspectiva de atuação profissional para a categoria, conforme suas palavras:

Depois de muitos anos de luta e tentativas infrutíferas, os arquitetos começam a participar do planejamento de agrovilas no Norte e Nordeste do país, levando para a área sua experiência de organizadores do espaço. (...). A experiência dos arquitetos cearenses deve ser analisada e acompanhada em profundidade, pois poderão ser muitas as suas lições (REVISTA PROJETO, 1977, p. 3).

Importa destacar que, na década de 1970, houve expressiva ampliação do campo de atuação do arquiteto, no contexto da crescente urbanização do país e consequente demanda por infraestruturas, tema tratado por Hugo Segawa, sob o título “Episódios de um Brasil Grande e Moderno” (1997, p. 159). Aeroportos, terminais rodoviários, centrais de abastecimento, centros político-administrativos, dentre outros programas, foram implantados no país, assim como construídas várias cidades, a exemplo de Carajás, Nova Marabá e Nova Barcarena, no Estado do Pará, e Caraibas, projeto do arquiteto Joaquim Guedes, em Minas Gerais. Imersos nesse contexto de novas experiências no campo do urbanismo e crescente urbanização do país, os autores do Projeto Morada Nova objetivaram a formação de vivas comunidades agrícolas ao conceberem os núcleos habitacionais com os objetivos modernizantes de levarem ao campo ideias como convívio social mais intenso, cooperação, educação, dentre outras, próprias da vida urbana.

O presente artigo analisa o Projeto Morada Nova, uma experiência de planejamento físico de um complexo de desenvolvimento agrícola, construído entre os anos de 1972 e 1975, no Vale do Jaguaribe, no sertão do Estado do Ceará. Elaborada pela equipe dos jovens profissionais integrantes das primeiras turmas formadas na Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, a proposta foi inovadora em muitos de seus princípios. Esta análise objetiva situar o Projeto Morada Nova em um contexto sócio-histórico mais amplo e apresentar os princípios que balizaram o planejamento do complexo agrícola nas mais diferentes escalas, abrangendo desde o estudo de todo o sítio de implantação das comunidades rurais até o detalhamento minucioso das edificações propostas, no quadro da consideração das especificidades do meio.

Planejamento integrado: a terra, a água, o homem

A complexidade do semiárido do Nordeste brasileiro, expressa em termos de clima, solo, biota, disponibilidade de água e culturas, foi sempre um desafio aos planos de desenvolvimento socioeconômico para a região. A criação da Inspetoria de Obras Contra as Secas – IOCS⁵, em 1909, posteriormente denominada Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas – IFOCS, em 1919, inscrevia-se no recente contexto republicano e “estava ligada a uma ideia de modernização, de levar o progresso ao semiá-

rido, resolvendo um problema social por meio da ciência” (LIMA, *apud* ALMEIDA, s/d). O IFOCS foi dirigido por eminentes engenheiros, a exemplo de Arrojado Lisboa e Aarão Reis, este último o autor do Plano Urbanístico de Belo Horizonte, que “já àquela época, defendia que as ações não tivessem um caráter emergencial e assistencialista” (ALMEIDA, 2010, p. 118).

A partir de 1945, a inspetoria recebeu sua denominação definitiva de Departamento Nacional de Obras contra as Secas – DNOCS. Em 1957, foi criado o Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste – GTDN, dirigido pelo renomado economista paraibano Celso Furtado⁶. Segundo Ortega e Sobel,

Esse grupo de trabalho elaborou um documento no qual se assegurava que a solução dos problemas do semiárido estaria em dar uma maior estabilidade à renda da população, reduzindo, por exemplo, a prática da agricultura de subsistência. Para alcançar esse objetivo, uma das alternativas sugeridas pelo documento era a implantação da irrigação nas zonas em que essa atividade fosse possível (2010, p. 89).

Com a transformação do GTDN em Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, em 1959, as ações relacionadas à propulsão da região foram orientadas conceitualmente por esse órgão, em termos de políticas públicas e de planos de desenvolvimento socioeconômico, além da execução de obras para dar suporte hídrico às zonas irrigadas, pelo DNOCS. Dessa forma, desde o início dos anos 1960, o governo federal passou a investir na implantação de perímetros de irrigação, criando, entre outros, o Polo Petrolina-Juazeiro, no trecho submédio do Vale do Rio São Francisco, até hoje considerado o mais exitoso de todos aqueles executados.

Dos sete perímetros atualmente existentes no Polo Petrolina-Juazeiro (Bebedouro, Nilo Coelho, Maria Tereza, em Petrolina; Curaçá, Maniçoba, Tourão e Mandacaru, em Juazeiro), destaca-se a experiência realizada no primeiro, implantado pioneiramente em 1968 como “laboratório para a análise da viabilidade econômica de tais investimentos para o semiárido” (ORTEGA ; SOBEL, 2010, p. 90). Por essa época, já integrava o corpo técnico da SUDENE o arquiteto Frank Svensson⁷, admitido no órgão em 1963, responsável pela elaboração dos projetos arquitetônicos e urbanísticos dos núcleos populacionais dos perímetros de Bebedouro e Mandacaru. Svensson verá nessas experiências pioneiras uma via para a diminuição dos antagonismos de classe:

Enquanto os arquitetos agirem como instrumentos dos interesses da burguesia para a solução das necessidades arquitetônicas das classes exploradas, a arquitetura continuará refletindo tais desigualdades. A mudança de tal situação só se dá através da metamorfose do objeto social oprimido em sujeito também de suas soluções arquitetônicas (*apud* CAHU; CANTALICE, 2018, p. 8).

O arquiteto já antevia a questão fundamental do conhecimento das possibilidades materiais do meio e da participação das populações de colonos nas decisões relacionadas à construção dos seus locais de moradia, trabalho e lazer nos perímetros irrigados. Conforme Cahu e Cantalice (2018, p. 9):

Svensson realizou um levantamento tipológico das habitações rurais, chegando à essência do abrigo humano ao entender mais sobre a “capa de cangalha”⁸, a estrutura mista de pau-a-pique – que se adequava muito bem ao tórrido sol do local – e as necessidades do camponês nordestino, que conduziam para uma espacialidade diferente daquela do camponês mineiro (onde a cozinha é o centro da morada).

Essa postura se materializou na proposta elaborada por Svensson para o Projeto Irrigado do Bebedouro – PIB, implantado em Petrolina entre 1967 e 1970 e que servirá de norte, por seu caráter pioneiro e inovador, para as demais iniciativas do gênero levadas a efeito no sertão nordestino. O PIB foi dividido em duas subáreas dimensionadas em função de distâncias máximas a percorrer por uma população que não dispunha de veículos, do uso das manchas agricultáveis e da população mínima a ser atendida pelos serviços básicos de infraestrutura (CAHU; CANTALICE, 2018, p. 10).

Vale destacar a estação de bombeamento d’água que o arquiteto elaborou para o Bebedouro, tratada de forma especialmente expressiva, por se constituir em símbolo do Projeto de Irrigação. Aos princípios da arquitetura residencial do sertão, a exemplo de adequação ao clima e sobriedade construtiva, dentre outros atributos, Svensson aliou a linguagem da arquitetura moderna que então se fazia no país, propondo a austera estrutura em concreto aparente. Dessa forma, utilizou o sistema construtivo em franco diálogo com a tradição autóctone, “resultando em um artefato que guarda fortes referências locais, com grandes beirais e fácil leitura tipológica” e na utilização “do concreto aparente como expressão de verdade e honestidade da edificação (CAHU; CANTALICE, 2018, p. 11).

Planejamento rural nos sertões do Ceará

Em “Considerações sobre o planejamento de comunidades rurais nos projetos regionais de desenvolvimento hidro-agrícola” (1976) os arquitetos Nelson de Serra e Neves, José Alberto de Almeida e Ebbe Martins Ferreira apresentam, em linhas gerais, o viés conceitual que ancorou tanto a concepção do planejamento de comunidades rurais dentro de um Projeto de Desenvolvimento Hidroagrícola como o papel do arquiteto na discussão da problemática e proposição da intervenção.

O Projeto executado pelo DNOCS tinha como objetivo o desenvolvimento socioeconômico, com a produção agrícola associada a um plano de irrigação

de determinada área dos sertões do Nordeste. Todo o trabalho esteve associado ao aproveitamento dos recursos de água e solo para a agricultura. A irregularidade das chuvas e a composição dos solos, que dificultam a fixação da água pluvial, condicionaram, no âmbito do projeto, a implantação do “Plano de Irrigação do Nordeste” e do “Planejamento de Comunidades Rurais”. O Plano de Irrigação, como política de desenvolvimento regional, é resultante do “estudo do aproveitamento dos recursos do solo mais os recursos humanos aliados ao potencial hídrico”. Uma das primeiras ações do DNOCS no combate à seca consistiu no aproveitamento de águas (NEVES, 1976).

No Perímetro Irrigado, denominação da área servida pelo plano de irrigação, o contingente populacional trabalhador assentado é agrupado em núcleos habitacionais. De acordo com os arquitetos, dever-se-iam considerar, no planejamento habitacional, aspectos pedológicos (mapeamento completo dos tipos de solo); levantamento topográfico localizando obras e acidentes naturais; e, o adensamento populacional (NEVES, 1976, p. 52). A política de adensamento é justificada em seus aspectos sociais. O agrupamento condicionaria a implantação de equipamentos que possibilitassem o aumento do índice de escolaridade. Os profissionais consideram que “um maior número de famílias reduziria teoricamente o número de conflitos percentuais e possibilitaria um maior desenvolvimento individual através da participação na resolução de problemas coletivos” (NEVES, 1976, p. 52-53).

O planejamento dos núcleos habitacionais é formulado considerando-se o processo produtivo associado à agricultura e às demandas da comunidade, ou seja, é pensado em função das necessidades próprias de cada núcleo e de sua vinculação ao projeto geral de determinada região. Esses núcleos seriam dotados de infraestrutura básica de serviços públicos, equipamentos urbanos e obras complementares (NEVES, 1976, p. 49).

O Núcleo mais importante é o Centro Rural Industrial. Seu programa assim como seu dimensionamento variam com o porte de cada projeto. Em linhas gerais, o programa é composto de habitação para técnicos e funcionários, centro gerencial, armazém central, equipamentos de educação e saúde, centro comunitário, acomodação para pessoas em trânsito e indústrias ligadas ao projeto (NEVES, 1982).

Dois aspectos fundamentam a concepção das unidades habitacionais. O primeiro engloba o “estudo das experiências efetuadas na região e das condições habitacionais, específicas de cada área, levando-se em conta principalmente os seus aspectos culturais e ecológicos”. O segundo volta-se ao exame de materiais e soluções construtivas locais, a exemplo do “emprego de beirais de prote-

ção, bem como da varanda como área de grande utilização e múltiplas funções, que abrangem do lazer ao trabalho". São, ainda, previstas tipologias habitacionais diferenciadas para colonos, pessoal de apoio, técnicos de nível médio e superior e pessoal administrativo (NEVES, 1976, p. 54).

As obras dos órgãos públicos, relativas a saúde, educação, armazenamento e abastecimento, levam em consideração tanto as especificidades de cada núcleo como as exigências do projeto global, com dimensionamentos condizentes com as normas dos respectivos órgãos e com os requisitos do projeto (NEVES, 1976, p.54-55).

A planificação física seria tarefa de equipe multidisciplinar, levando em consideração as características físico-sociais da região, seus recursos e metas. Ao arquiteto caberia a "análise das metas e objetivo do plano, interpretação de conceitos abstratos e a consequente tradução espacial". O modelo físico adotado leva em consideração quatro dimensões, a saber: "Lugar – localização das áreas a cada nível dos planos"; "Intensidade – estudo do uso do solo, densidade populacional etc."; "Movimento – circulação, transporte, fluxo de mercadorias etc."; e, "Tempo – etapas de desenvolvimento, projeções etc." (NEVES, 1976, p. 55).

A partir desse ideário foi pensado o Projeto de Morada Nova, visando ao assentamento populacional em perímetros irrigados dos sertões do Ceará. O complexo foi implantado em áreas dos municípios de Morada Nova, Quixadá e Limoeiro do Norte, no vale do Rio Banabuiú, distando por rodovia 161 km de Fortaleza e 153 km de Mossoró, seus principais mercados consumidores. O território apresenta uma altitude média de 80 m acima do nível do mar, uma temperatura média de 25° C e uma pluviometria média de 700 mm, o que caracteriza seu clima como semiárido. A oferta hídrica seria garantida

pelo Açude Banabuiú, situado nas proximidades. O projeto foi desenvolvido ao longo dos leitos dos rios Banabuiú e Seco, entre o trecho da rodovia BR - 116 a leste e a rotatória que leva à sede do município de Morada Nova a oeste.

No dizer dos seus autores, no projeto Morada Nova,

conceituou-se a exploração agrícola como do tipo familiar, recebendo cada colono um lote agrícola irrigado de dimensões compatíveis com a força de trabalho familiar e que [proporcionasse] um rendimento previamente estabelecido a fim de que [pudesse], além de amortizar a dívida do investimento inicial, dispor de um excedente que lhe [possibilitasse] novas inversões. Além do lote agrícola, cada colono receberia um lote residencial com área suficiente para abrigar a casa, estábulo, paiol e quintal (NEVES; ALMEIDA, 1982, p. 158).

O planejamento do complexo agrícola contemplava a participação direta da população-alvo das ações de desenvolvimento socioeconômico rural no processo decisório relacionado às definições das funções e atividades que deveriam compor o programa de necessidades do projeto; e, também, à escolha das áreas onde ele seria implantado. Segundo Neves e Almeida, seriam estas as responsabilidades dos arquitetos envolvidos com a elaboração da proposta de arquitetura e urbanismo:

[Projetar] um sistema habitacional nucleado interligado por um suporte viário; qualificar e quantificar as instalações indispensáveis à administração, operação, beneficiamento e comercialização da produção, infra-estrutura básica de serviços públicos, equipamentos sociais, unidades habitacionais para todos os níveis e a distribuição desses serviços de maneira hierárquica de acordo com as necessidades de cada núcleo, e as consequentes áreas de polarização (1982, p. 162). (Figura 1).

De acordo com os autores do projeto, a concepção geral do plano arrimou-se nos seguintes critérios, coerentes com seu propósito de evitar a dispersão e facilitar a coesão dos grupos sociais no desenvolvimento de atividades cooperadas:

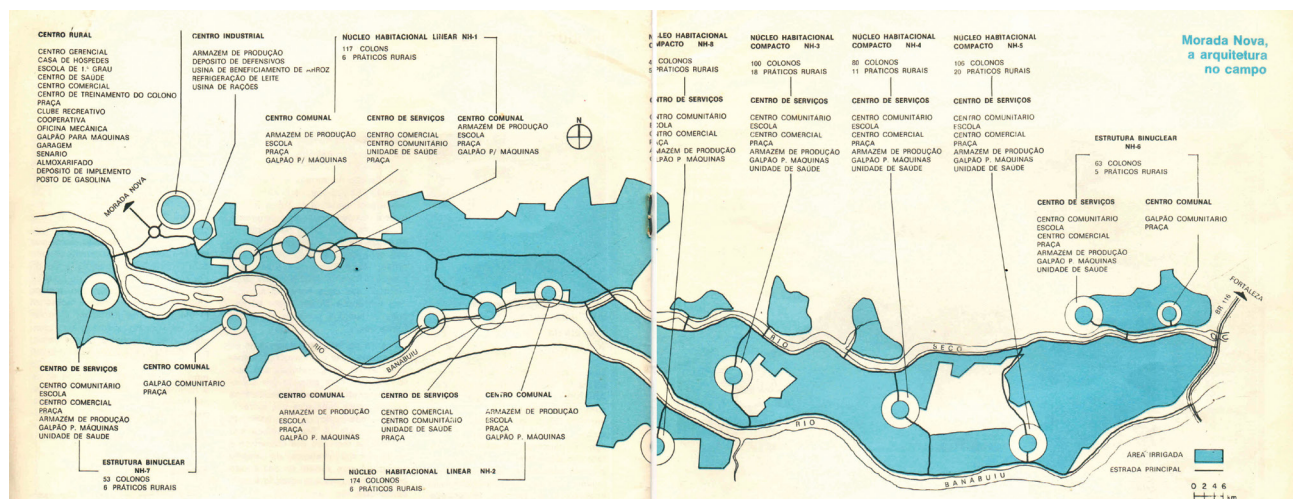


Figura 1 | Planejamento Físico de Morada Nova

Fonte: Revista Projeto, 1977, p. 8 e 9

Deslocamento colono/lote irrigado não superior a 3 km;
Concentração do maior número possível de famílias em um só núcleo, respeitado o critério de deslocamento;
Localização em solos adequados às condições de saneamento e drenagem que permitam um bom índice de salubridade;
Condições de relevo compatíveis;
Proximidade de fonte de suprimento hídrico e elétrico (NEVES; ALMEIDA, 1982, p. 162).

Em termos de hierarquia urbana, a cidade de Morada Nova, em razão de sua localização e dos serviços que dispunha à época, foi apontada para operar como centro sub-regional do projeto. O zoneamento dos núcleos residenciais foi estabelecido mediante a adoção de um plano diretor de uso e ocupação do solo, compreendendo cinco zonas, a saber, a Zona Residencial de Colonos, a Zona Residencial de Pessoal de Apoio, a Zona Comercial, a Zona Educacional e de Atividades Sócio-Recreativas e a Zona de Serviços, esta ligada à produção definida pelo sistema viário básico.

Essas premissas foram estabelecidas com vistas ao incremento da produtividade da agricultura planejada e irrigada, à dinamização da economia agrícola, ao aumento da renda familiar, à ampliação dos níveis de serviços ofertados à comunidade e, em médio prazo, ao caráter urbano dos núcleos habitacionais.

Em recente depoimento, o arquiteto José Alberto de Almeida detalhou a operação técnica e política que embasou, no universo dos projetos de Desenvolvimento Hidroagrícola, a formulação do projeto de Morada Nova e norteou a elaboração da proposta arquitetônica e urbanística:

Em 1974, eu vou para o DNOCS e começo a trabalhar com o arquiteto Nelson Serra no projeto de irrigação Morada Nova. [O projeto] apresenta duas questões [...]. Era, na verdade, uma disputa de natureza ideológica entre o que as missões estrangeiras traziam e o que nós pensávamos [...]. A proposta de ocupação que traziam era o que eles chamavam de sistema disperso. Um lote irrigado de quatro ou cinco hectares com uma unidade habitacional por lote. Então a gente começou [...] a propor um sistema concentrado, porque, se você tem pessoas morando a quase um quilômetro da outra, isso não estabelece uma relação de vizinhança, não cria uma comunidade (DUARTE JR., 2018, p. 63).

À época, o DNOCS mantinha convênios de cooperação técnica com órgãos de mesma natureza de países que desenvolviam experiências semelhantes em suas áreas rurais. Entretanto, para Neves e Almeida, a mera replicação desses modelos estrangeiros na realidade rural cearense não se aplicava:

A importação de uma tecnologia de projeto no campo do planejamento físico e arquitetura rural, através dos sistemas de consórcios internacionais, se por um lado trouxe o conhecimento da experiência de outros países, por outro lado a sua inadequação, tanto aos aspectos sócio-culturais como aos de ordem climática, levou à emissão de conceitos errôneos, por vezes simplesmente transplantando hábitos e utilizando materiais e técnicas construtivas incompatíveis. A partir da interferência do arquiteto local

buscando a adequação do conceito agrônômico aos aspectos socioculturais dentro de uma visão de realidade nordestina e da dissecação das propostas importadas, pôde-se desenvolver [...], no DNOCS, um know-how próprio que, fazendo frente às propostas importadas, ultrapassou os limites do próprio Departamento (1982, p. 159).

Em linhas gerais, a política de assentamento humana levada a efeito pelos jovens arquitetos do DNOCS fundamentou-se nos seguintes pontos:

O meio rural é naturalmente disperso; dispersão leva ao isolamento individual; o homem como ser social necessita se relacionar; dispersão acarreta custos altos a partir do instante em que se pretende levar à população serviços de qualquer natureza (NEVES; ALMEIDA, 1982, p. 159).

Merece registro o modelo de planejamento urbano e urbanismo desenvolvido para a conceituação e a implantação do complexo agroindustrial, completamente distinto das experimentações havidas à época no campo específico. Enquanto tais experimentações se produziam num âmbito autoritário, burocrático e tecnocrático, guiadas por números, porcentagens e taxas e demais critérios abstratos, a proposta elaborada para o Projeto Morada Nova, por centrar-se no conhecimento da vida do homem do campo, respeitado como agente e parceiro do processo, na consideração da relevância da criação de âncoras econômicas e sociais para o êxito do empreendimento e no aproveitamento respeitoso das características naturais e culturais do meio ambiente do semiárido cearense, diferia amplamente do que então se produzia, apresentando-se como um trabalho pioneiro e ousado e, por isso mesmo, de complexa e polêmica implantação.

O desenho do Núcleo Habitacional do Projeto Morada Nova manifesta, na relação com o entorno, no programa, na forma e em seus aspectos construtivos, respeito ao modo de vida local, não impondo soluções espaciais díspares do mundo sertanejo ou realizando mera transposição de técnicas importadas, alheias à região. O projeto do Núcleo traz consigo, tanto em escala territorial como urbana, do desenho urbano à arquitetura, princípios de zoneamento, funcionalidade, o uso de tipologias residenciais e respeito às tecnologias locais, aproximando seu risco de soluções arquitetônicas e urbanísticas do modernismo brasileiro.

Arquitetos dão nova dimensão aos projetos de agrovilas⁹

No Ceará, a difusão dos princípios do modernismo arquitetônico deu-se pela atuação da primeira geração de arquitetos que atuou no Estado, no início da década de 1960, tardiamente, portanto, considerando-se a dianteira de outros Estados do Nordeste do país. Com a diplomação das primeiras turmas do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará – CAU/UFC, a partir de 1969, teve início a lenta, mas progressiva disseminação da

arquitetura moderna pelo interior do Estado. Tratava-se, principalmente, de obras públicas, a exemplo de agências bancárias, mercados, terminais rodoviários, dentre outras realizações de distintos programas. Na publicação “Panorama da Arquitetura Cearense” (1982), foi apresentado um quadro diversificado daquelas obras, além de projetos, no campo da arquitetura e do urbanismo, em grande parte de autoria dos jovens arquitetos graduados na Escola de Arquitetura da UFC. Nesse texto, seja pela leitura dos projetos ou do memorial que os acompanhava, há aspectos muito recorrentes na explicação do partido adotado, em obras de maior porte ou nas inúmeras residências apresentadas: a adequação às condições locais (a exemplo de tecnologias e materiais adotados), a preocupação com custos, a recorrente atenção às condições climáticas: proteger do sol e da forte luminosidade, deixar o vento circular livremente, fazer sombra generosa.

Esses princípios, em sua essência, demonstram uma intenção de estreita vinculação ao meio, coadunando-se com o argumento do debate acerca da ideia de uma “arquitetura regional”, que terá curso na literatura especializada, na década seguinte, no quadro da retomada de questões que haviam sido descuradas no desenvolvimento e disseminação do movimento moderno. Entretanto, não cabe referir-se a nenhum “movimento” ou “escola cearense”, mas, certamente uma ação projetual abalizada pelo conhecimento da arquitetura antiga do Ceará, tão adequada aos rigores do lugar, estudada por seguidas turmas de estudantes do CAU-UFC, conforme o professor Liberal de Castro, enfatizando esse conhecimento da arquitetura popular:

A equilibrada visão das precárias possibilidades do meio nascia do amparo crítico fornecido pelo cotidiano do curso, consubstanciado (...) no estudo sistemático da notável arquitetura popular cearense, das velhas casas de fazenda, dos raros sobrados, dos engenhos de rapadura, das casas de farinha, dos mercados sertanejos, criteriosamente documentados em minuciosos levantamentos gráficos, hoje contados em mais de 500 desenhos (1982, p. 15).

Vale mencionar que a atenção às especificidades do lugar não se limitava a arquiteturas que, por sua escala, natureza ou tipologia, poderiam estar mais próximas de exemplares da arquitetura popular, mas, também, em obras de maior envergadura, a exemplo do partido adotado em edifício de inquestionável significação para o Ceará, pela ideia de criação de uma arquitetura generosa no justo atendimento ao programa e integração ao meio: o Terminal Rodoviário João Thomé, inaugurado em 1974, projeto do arquiteto Marrocos Aragão, concebido com a ideia de pensar no homem “*dentro do espaço, deixando-o inteiramente protegido, sem lhe privar a visão do céu e da vegetação que envolve o prédio*”. (ARAGÃO, 1982).

Quanto às arquiteturas de programas residenciais ou de menor porte, construtivamente solucionáveis

com tecnologias mais tradicionais, merece destaque a busca de uma interpretação mais próxima de soluções autóctones, matizadas com consolidados princípios do modernismo arquitetônico. Nesse sentido, podem-se citar, dentre outros, dois projetos apresentados na referida publicação da Editora Projeto. A Residência de Fazenda José Nogueira Paes (1973), de Nícia Bormann (BORMANN, 1982, p. 28-29), resolvida em planta segundo a topografia e coberta com a ancestral solução em telhas de barro sobre caibros corridos e linhas de carnaúba; e, o partido da Casa de fim de semana (1978), do arquiteto Regis Freire (FREIRE, 1982, p. 24-25), justificado pelo uso de sistemas e materiais regionais, inovando em volumetria mais complexa, com clara setorização dos ambientes, em um diálogo entre soluções tradicionais com o traço erudito.

Essa “consciência do lugar” é, também, o principal argumento de edificações do Projeto Morada Nova, situadas bem distantes do clima mais ameno da capital cearense, na lonjura do sertão jaguaribano, cuja riqueza construtiva e formal do partido mereceu destaque em subtítulo da referida matéria da Revista Projeto, “Arquitetos dão nova dimensão aos projetos de agrovilas”. Antes, porém, vale sublinhar o debate sobre o regionalismo na arquitetura, que teve curso na década de 1980.

A ideia de uma arquitetura regional

Em 1978, um ano após a publicação da Revista Projeto, o arquiteto Joaquim Guedes realçou qualidades da produção arquitetônica cearense, considerando-a distinta do que denominou “arquitetura moderna brasileira oficial”: seria uma “obra marginal”, “obra maldita”, na contramão de uma produção arquitetônica, que, à época, instrumentalizava os princípios modernistas em nome de uma arquitetura internacional. Dada a escassez de publicações especializadas e a afirmação de que é necessário “andar muito para reconhecer as obras respeitáveis”, é lícito supor que o arquiteto tomara conhecimento do Projeto Morada Nova:

Acho que o panorama geral da arquitetura erudita, no Brasil, hoje, é baixo. A gente precisa andar muito para reconhecer as obras respeitáveis (...). Por outro lado, existe uma obra importante que vem crescendo no Brasil, mas que tem toda a característica de obra marginal. É obra marginal, quase obra maldita, dada a excessiva importância do peso histórico-oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna. Como este é o caminho, o resto é marginal. A gente encontra experiências no Ceará, que são legítimas, feitas de dentro para fora, para o lugar, por gente de lá (...). E, cada vez a gente encontra mais amigos nesta “maldição”, mais colegas e companheiros (GUEDES, 1978, p. 213).

O discurso, muitas vezes laudatório, acerca do que Guedes denominou “grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna” seria tensionado, na década de 1980, com debates e revisões que o modernismo atravessava em diferentes continentes, tendo ampla

ressonância em muitos países da América Latina¹⁰. A ideia de uma arquitetura regional teve guarida nas formulações de autores diversos¹¹, a exemplo de Ramon Gutiérrez, asseverando a necessidade da afirmação de especificidades locais, *“respondendo aos problemas de nosso tempo que, necessariamente, não é o tempo universal, mas o tempo concreto no qual vivemos, dentro de nossas circunstâncias e características particulares”* (REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO, 1991, p. 34). Nessa mesma direção, afirmou Antonio Toca:

(...) A importância do regionalismo como proposta é aquela que tenta devolver à arquitetura moderna a continuidade, em lugar determinado, entre as formas de construir do passado e do presente (...) implica um processo criativo que, ao mesmo tempo, está consciente dos avanços da tecnologia, podendo também aproveitar-se da sabedoria popular (1990, p. 223).

É sempre oportuno lembrar, como faz Curtis (2008), que a arquitetura moderna, desde o seu início, sempre interagiu com diversas culturas. Na década de 1980, contudo, a velocidade e a amplitude de internacionalização de ideias teve, como contrapartida, a preocupação com “o desarraigamento, uma sensação de que o mundo estava, cada vez mais, perdendo suas raízes locais” (CURTIS, 2008, p. 655). Naquela década, Kenneth Frampton (1997) elaborava suas reflexões acerca do “regionalismo crítico”, propondo uma mútua fertilização entre os princípios mais universais do modernismo arquitetônico com elementos autóctones das diversas culturas.

No Brasil, crescia a exposição e a discussão das produções arquitetônicas regionais, a partir da dispersão pelo território brasileiro de arquitetos formados nas instituições de arquitetura então consideradas centrais, bem como a abertura de novos cursos de arquitetura e urbanismo em outras regiões do país. Entretanto, cabe assinalar que a atenção às técnicas, materiais e demais condicionantes regionais foram preocupações constantemente presentes no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, a exemplo da vertente inaugurada com as formulações de Lúcio Costa, em seu esforço de legitimar a arquitetura colonial, nomeadamente a de matriz popular, como substrato para o modernismo arquitetônico no Brasil¹².

O Clube e a Escola

Interessados no aproveitamento de materiais e técnicas de construção tradicionais locais, os arquitetos do Projeto Morada Nova empreenderam engenhosos partidos para algumas das edificações componentes do complexo, especialmente duas delas: uma escola e um equipamento recreativo. As linhas orgânicas e a organização espacial dos programas de necessidades dessas edificações evidenciam o domínio de princípios caros ao modernismo arquitetônico conjugado à intenção de criar uma linguagem

nova e econômica, considerando ainda o emprego do saber autóctone, favorecendo a inclusão da população local no processo de construção de arquiteturas surpreendentes, tanto em planta e volumetria quanto por serem feitas com os materiais simples da região. A proposta, por esse viés, é bem representativa do momento pós-Brasília então experimentado pela arquitetura brasileira, expresso, no surgimento das diversas escolas regionais, conforme referido, as quais buscavam construir manifestações arquitetônicas fundamentadas na herança modernista e nas tradições construtivas de caráter popular.

A escola, desenvolvida em um único pavimento térreo, mostra-se em planta como um correr de espaços de uso coletivo, dimensionados e destinados a funções diversas, concebidos com a ideia de poderem abrigar usos múltiplos: “propusemos um edifício que não tivesse setorização rígida das salas de aula, ateliers, oficinas, bibliotecas etc. (...) Essa pluralidade de funções racionaliza os espaços e permite o uso total da edificação” (NEVES; ALMEIDA, p. 166). Os ambientes são interligados por um alpendre recortado e são ancorados em um volume de serviços, formado pela cantina e os sanitários. As salas de aula são dotadas de varandas privativas. Soluções de conforto ambiental, tais como a ventilação cruzada, os altos pés-direitos, o efeito-chaminé e a presença de sombras naturais e construídas no entorno da edificação, retiradas diretamente das experiências arquitetônicas populares, são aqui retomadas em chave reinterpretativa. À sua volta, espaços foram criados para dar condições ao desenvolvimento de uma modalidade de ensino voltada a uma comunidade rural, compreendendo aulas ao ar livre, solário, horta, criação de animais (Figuras 02, 03 e 04). Segundo Neves e Almeida, “o equipamento escolar instalado foi definido como um misto rural/urbano”:

Rural pelas suas características tipológicas e de programa de ensinamento, que exige áreas para o desenvolvimento das atividades agrícolas. Urbano pelas características dos núcleos, de razoável densidade demográfica e serviços oferecidos. A necessidade de execução imediata do programa educacional e de recursos humanos, aliada às restrições de ordem econômica, levou-nos a evitar a concepção de edifícios para atividades específicas, programando-se uma escola em que as relações de vizinhança fossem uma extensão das atividades didáticas. A arquitetura deixou de se caracterizar como simples “grupo escolar” para se transformar num conjunto onde se estuda e trabalha, se conversa e passeia (1982, p.166).

No memorial apresentado, fica claro o compromisso com as características ambientais e as possibilidades materiais da região:

No edifício, procuramos enfatizar ao máximo o uso de materiais regionais, quer pelos aspectos ecológicos, quer pelos econômicos. A estrutura em alvenaria caiada e a cobertura de telha de barro sobre caibros e ripas de carnaúba darão ao conjunto uma estética local, na melhor tradição da arquitetura popular cearense (NEVES; ALMEIDA, 1982, p. 168).

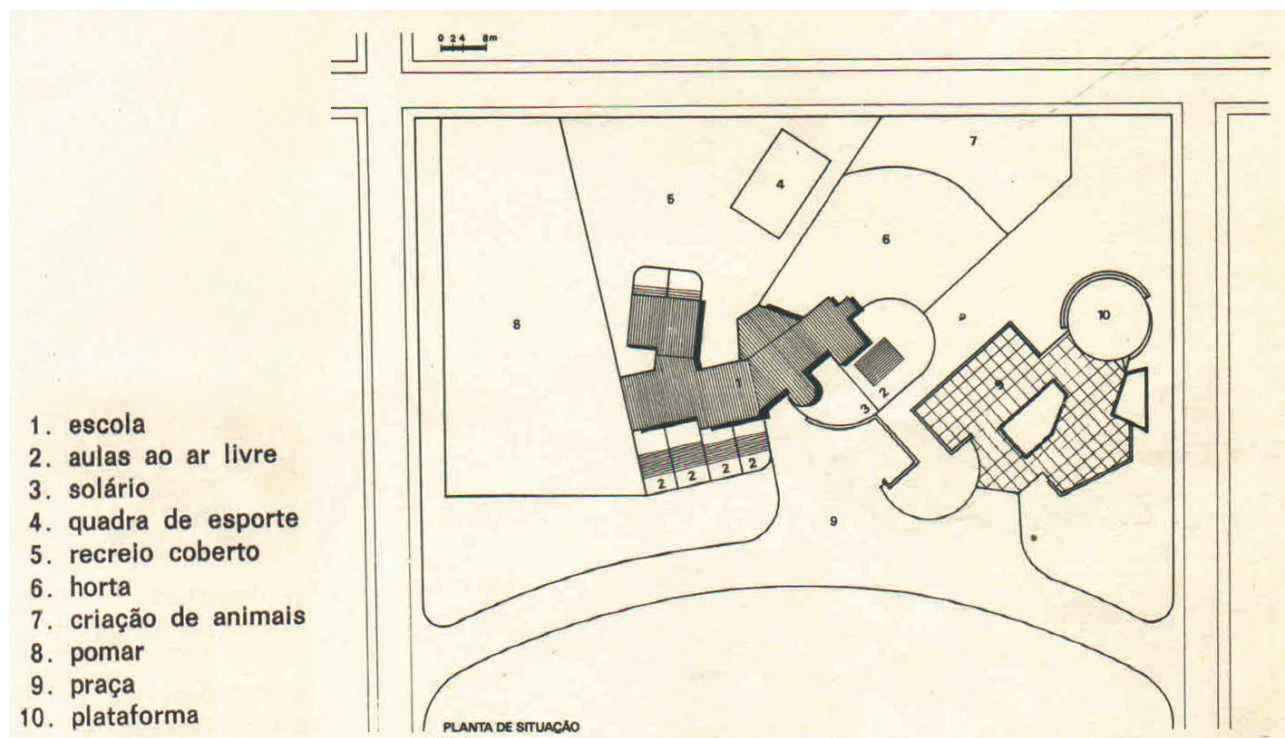


Figura 2 | Planta de situação/Programa. Escola
Fonte: Revista Projeto, 1977, p. 13

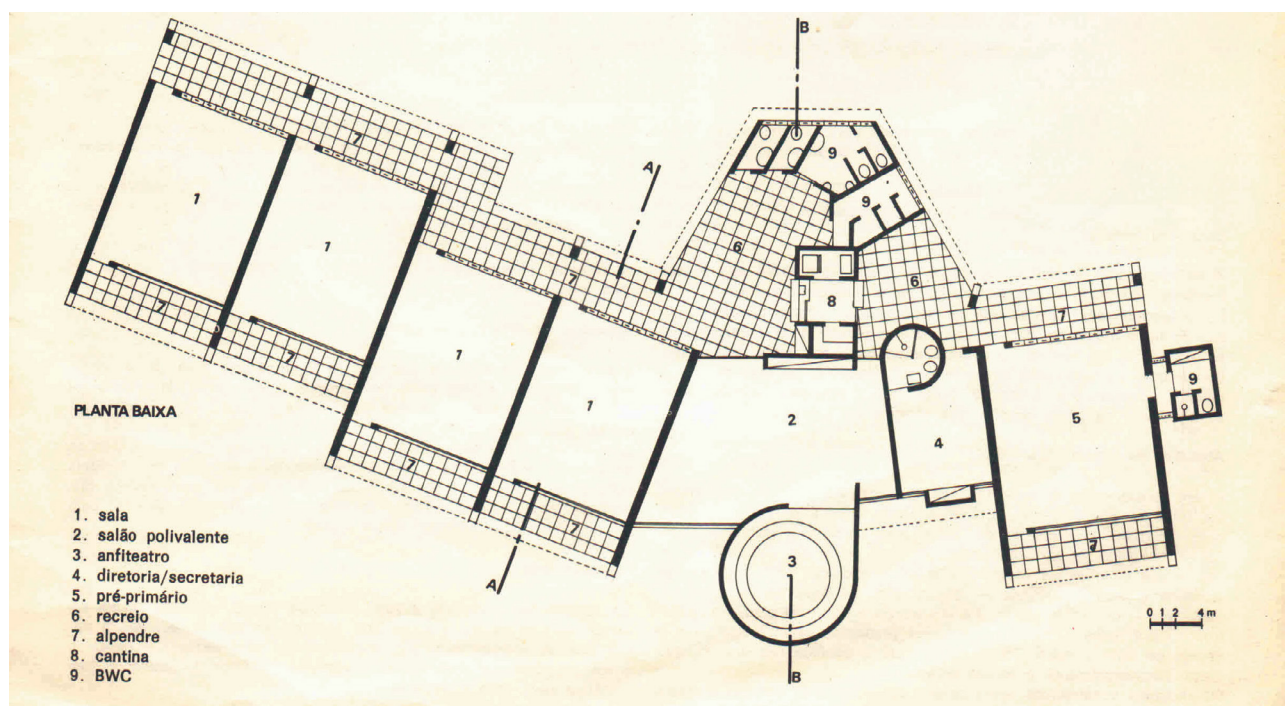


Figura 3 | Planta de baixa. Escola
Fonte: Revista Projeto, 1977, p. 13

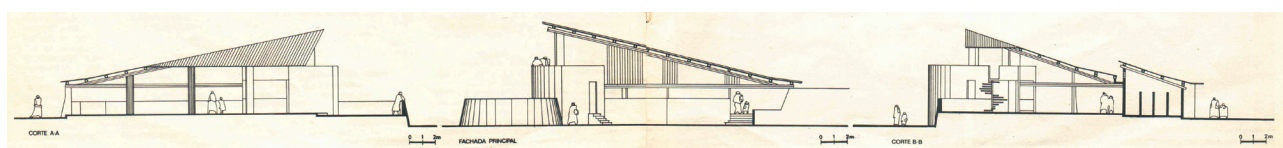


Figura 4 | Cortes. Escola
Fonte: Revista Projeto, 1977, p. 10 – 11

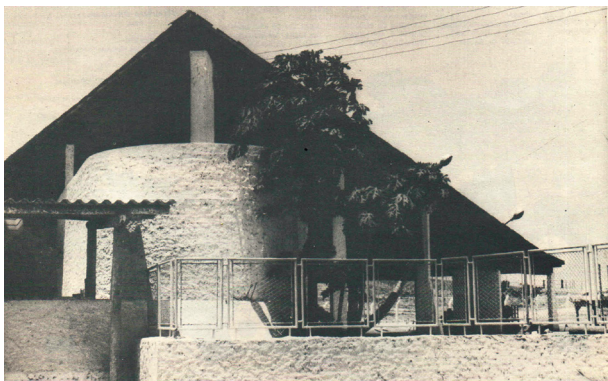


Figura 5 | Equipamento Recreativo Morada Nova – Ceará. Vista Externa

Fonte: Neves; Almeida, 1982, p. 10

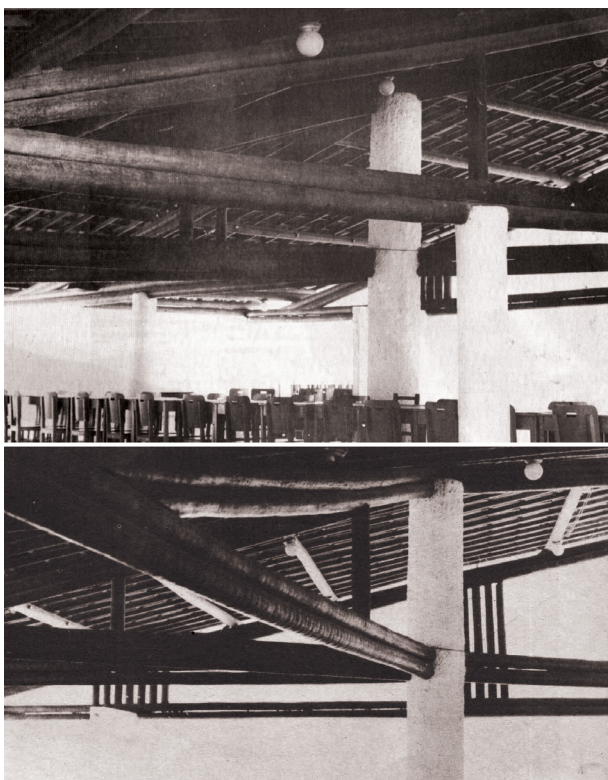


Figura 6 | Interior do Equipamento Recreativo Morada Nova – Ceará. Detalhe estrutura de Carnaúba coberta

Fonte: Neves; Almeida, 1982. Revista Projeto, 1977, p. 11



Figura 7 | Estrutura de Carnaúba, Coberta. Mercado da Carne, Aquiraz, Ceará. Século XIX

Fonte: Acervo Margarida Andrade

Quanto ao equipamento recreativo, foi implantado às margens do Rio Banabuiú, aproveitando a barragem de derivação próxima como piscina natural. Sua planta complexa, mas de fácil leitura, exhibe um amplo salão marcado por alguns esteios que suportam uma surpreendente cobertura em duas águas, “um diedro de lados triangulares e aresta inclinada marcando a paisagem” (NEVES; ALMEIDA, 1982, p. 168), margeada por volumes curvos que concentram o bar, a cozinha e os sanitários. Externamente, foram implantadas instalações esportivas e balneárias, avistadas de um mirante levantado sobre a laje do bar, de onde também se tem uma ampla visão do vale irrigado. O resultado volumétrico é a conjugação de uma pirâmide em barro cortada ao meio com um prisma térreo, de conformação simultaneamente tradicional e inovadora (Figura 5).

Digna de nota é a descrição das soluções construtivas, estruturais e espaciais do edifício feita por Neves e Almeida (Figura 6):

Sua estrutura, composta exclusivamente de materiais tradicionais, vence vãos de até nove metros utilizando a linha dupla de carnaúba¹³ sobre pilares de alvenaria, sistema bastante empregado na arquitetura popular cearense. Nos vãos externos das meias-tesouras, foram afixados “brise-soleils” de carnaúba que filtram a luz solar criando uma atmosfera de intimidade e reduzindo a alta luminosidade do local. Sua cobertura em telhas de barro montadas sobre caibros e ripas, também de carnaúba, traduz a concepção de que, partindo-se da utilização de materiais e de uma tecnologia tradicionais, pode-se obter um resultado formal não tradicional (1982, p. 168).

Nas próprias palavras dos arquitetos, reside o cerne da força do partido da jovem equipe de arquitetos, qual seja: o uso inovador de materiais e técnicas ancestrais, atualizando, pelo traço erudito, preciosas lições da arquitetura popular, cujo exemplo maior, em terras cearenses, é o Mercado da Carne de Aquiraz (Figura 7), inscrito como Monumento Nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, inspiradora em suas alvenarias e na formidável e surpreendente cobertura em carnaúba e telhas de barro.

“Louvando o que bem merece, deixo o que é ruim de lado”¹⁴

O clube, do Projeto Morada Nova, ainda rescendia a tinta fresca quando seus autores o apresentaram na pioneira publicação “Panorama da Arquitetura Cearense”. Em nossos dias, entretanto, o balneário é apenas uma triste sombra daquele pequeno e inovador edifício, que passa despercebido por quem trafega rapidamente pela estrada próxima: alterado seu uso, cercado por muro, abriga modesta oficina e pequena casa de forró, o que explica minúscula construção que foi erguida para funcionar como bilheteria. Ainda é possível fazer uma leitura do espaço da proposta inicial, mas o aspecto de ruína fornece a principal impressão.

Em nossos dias, em que ascende e é amplamente divulgada, em todos os quadrantes, uma arquitetura esvaziada da escala humana, muitas vezes caracterizada por um formalismo estreito, pouco enraizada no contexto do qual emerge, impõe-se a defesa de uma prática que nasça do profundo conhecimento do lugar. Numa palavra: uma arquitetura mais expressiva em sua tectônica, em consonância com as especificidades mesológicas e com a cultura, em seu sentido mais amplo. As edificações do Projeto Morada Nova, conforme análise apresentada, são exemplos da compreensão precisa dessas questões, evidenciando o entendimento que tiveram muitas das realizações do modernismo arquitetônico mundial, que se plasmaram às possibilidades regionais. Nesse sentido, as suas edificações compõem, ao lado de outras tantas obras Brasil afora, independentemente de sua escala, muitas certamente ainda pouco estudadas, um interessante acervo, formas diversas de expressar a modernidade arquitetônica no país, que não “cristalizaram” o passado, mas atualizaram o legado que recebemos da cultura popular, fertilizando com os princípios da modernidade arquitetônica.

No campo do planejamento territorial rural, a proposta de Morada Nova constitui-se em um projeto de desenvolvimento agrícola de caráter regional que tem como base a fixação sustentável do homem no campo. Àquela altura, era o mais complexo projeto de planejamento urbano em desenvolvimento no Ceará, pela escala e ambição da proposição socioeconômica e de ocupação territorial.

Levar ao campo algumas das benesses urbanas compunha o ideário dos autores do projeto Morada Nova, em consonância com o ideário progressista alimentado pelo movimento moderno, ao reforçarem a ideia de uma comunidade, por meio da proposição de equipamentos e implementação de medidas que favorecessem o convívio e a elevação da qualidade de vida do homem vivendo no meio rural:

O sistema de exploração familiar; o agrupamento de famílias de origem social diversa (pequenos agricultores assalariados rurais, meeiros etc.) em núcleos residenciais concentrados e de bom nível de prestação de serviços; o aglutinamento dos irrigantes em cooperativa; a melhoria da renda através do emprego de uma tecnologia agrícola moderna; as facilidades de comunicação, a influência da televisão; a absorção gradual de novos hábitos de higiene; a educação levada a efeito pelas escolas; tudo isso leva a crer na formação de uma mentalidade agrícola e de uma consciência social. Entretanto, é muito cedo para predizer qual será a reação dessa nova geração ao fascínio urbano. Isso só o futuro dirá (NEVES; ALMEIDA, 1982, p. 168).

Não foi objetivo deste texto, transcorridas décadas do momento em que os autores do projeto imaginaram a “formação de uma mentalidade agrícola e de uma consciência social”, avaliar, mesmo que sumariamente, a consecução daqueles objetivos. Em

recente depoimento concedido especialmente para elaboração deste texto, o arquiteto José Alberto de Almeida, um dos autores do Projeto Morada Nova, faz importante avaliação, assinalando, sobretudo, aspectos técnicos, que também revelam as limitações de nossa estrutura socioeconômica:

Hoje, decorrido quase meio século, aspectos positivos e negativos podem ser referenciados. Algumas alterações foram inseridas por novos projetos ou modificações introduzidas nos antigos projetos em relação ao uso de determinadas edificações. A mais importante, em relação à proposta original, em termos de conteúdo, foi a inserção de lotes agrícolas com maior área, destinados a pequenos e médios empresários, relativizando a questão do interesse social presente na proposta inicial.

A aglutinação de pequenos irrigantes em núcleos habitacionais com dotação de serviços básicos, âncora conceitual da proposta original, tem sido mantida, embora a proposta da organização da produção em estruturas coletivas apresente dificuldades em se consolidar devido à nossa cultura individualista.

No plano econômico, os antigos projetos implantados, cuja exploração básica é composta de arroz, feijão, milho e subsidiariamente frutas e hortaliças, que não são exatamente “commodities”, sofrem na mão dos chamados “atravessadores” que ficam com a maior parte dos ganhos da cadeia produtiva.

Uma última questão, mas não menos importante, é a questão da renda familiar e suas consequências. Tínhamos uma exploração agrícola com capacidade projetada para suportar bem uma família. Há uma questão, que é própria da natureza humana, que é o processo reprodutivo. Com o tempo decorrido, naturalmente, uma família se transforma em duas, três ou mais famílias, que passam a viver com a renda originalmente projetada para uma, levando à crescente pauperização e, no limite, à favelização dos núcleos habitacionais.

Nesse ponto, é, também, o arquiteto José Alberto de Almeida que fornece o mote que intitula estas breves considerações finais: “Louvando o que bem merece, deixo o que é ruim de lado...”¹⁵: Apesar das alterações e problemas assinalados pelo arquiteto, o Projeto Morada Nova inscreve-se como uma importante experiência de planejamento físico de um complexo de desenvolvimento agrícola, em que os arquitetos, integrantes de ampla equipe multidisciplinar, tiveram a possibilidade de exercitar o projeto nas mais diversas escalas.

Nos dias correntes, ao contrário do que, certamente, supôs Vicente Wissenbach, ainda é rarefeita a presença dos arquitetos e urbanistas nas entranhas do país, os quais tanto teriam a contribuir para o ordenamento territorial deste quase continente. Tal panorama reforça a necessidade de lançar novas luzes sobre valorosas realizações, concebidas à luz de princípios caros ao ideário modernista, seja na escala da cidade ou do planejamento de núcleos populacionais rurais, ampliando a historiografia sobre o tema, no Brasil.

Notas

¹ A Revista Projeto se tornaria o principal veículo de divulgação da arquitetura brasileira nas duas décadas seguintes.

² Arquiteto da Divisão de Urbanismo e Habitação do DNOCS.

³ Arquiteto da Divisão de Estudos e Projetos da segunda Diretoria Regional do DNOCS.

⁴ Arquiteto da Divisão de Urbanismo e Habitação do DNOCS.

⁵ ALMEIDA (sem data, p. 9-10) destaca o artigo 44 do Decreto no 13.687, de 19 de julho de 1919, que instituiu o IOCS, enfatizando seu conteúdo inovador. O autor reproduz a redação original, em que se lê: “Em derredor dos grandes açudes, construir-se-hão núcleos de populações agrícolas; habitações de modo que não sejam construídas a esmo; (...) construir-se-hão prédios que se destinem a escolas de ensino primário, respeitando-se os preceitos aconselhados pelos higienistas”.

⁶ Celso Monteiro Furtado (Pombal/PB, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 2004) foi economista e professor, bem como membro da Academia Brasileira de Letras, além de defensor do papel do Estado na superação do subdesenvolvimento econômico e social.

⁷ Frank Algot Eugen Svensson (Belo Horizonte/MG, 1934 – Brasília/DF, 2018) graduou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1962. Atuou como professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília. Trabalhou como técnico da SUDENE entre 1963 e 1970.

⁸ Tipo de telha de cerâmica, de grandes dimensões, feita de modo artesanal.

⁹ Subtítulo da matéria sobre o Projeto Morada Nova da Revista Projeto, ano 1, n. 2. abril/maio 1977.

¹⁰ Os Seminários de Arquitetura Latino-Americana (SAL) foram iniciados em 1985, com o objetivo de fomentar o debate e valorização da produção arquitetônica Latino-Americana.

¹¹ Marina Waisman, Cristián Fernandes Cox, Alberto Petrino, dentre outros autores.

¹² Francisco Bolonha, Acácio Gil Borsoi, Severiano Porto, dentre outros arquitetos, têm sua obra marcada por esses princípios. Nesse sentido, vale mencionar o projeto para a Estação Aeroviária de Belém, de autoria de Álvaro Vital Brasil, elaborado em 1945, com a proposta de interessante estrutura em madeira.

¹³ A carnaúba (*Copernicia prunifera*), também conhecida como carnaubeira e carnaíba, é uma palmeira da família *Aracaceae*, endêmica do semiárido nordestino brasileiro e muito encontrada em áreas alagadas. A carnaúba é a árvore-símbolo do Estado do Ceará.

¹⁴ Trecho da música “Louvação”, que dá nome ao álbum de estreia de Gilberto Gil, em 1967.

¹⁵ Em criteriosa análise que fez do papel do IOCS (datilografado e sem data) antiga denominação do DNOCS, o arquiteto valeu-se da letra da canção “Louvação”, com a ideia de ressaltar a importância daquela inspetoria, apesar das limitações e dificuldades diversas enfrentadas.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, J. A. A criação da Inspetoria de Obras Contra as Secas – IOCS. In: *Revista Semiárido*, v. 2, p. 111-126, Brasília: Câmara de Deputados: ago. 2010.

ARAGÃO, M. Terminal Rodoviário João Thomé. In: *Cadernos Brasileiros de Arquitetura – Panorama da Arquitetura Cearense*, v. II, p. 174 e 175, São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

BORMANN, N. Residência da Fazenda José Nogueira Paes – Iracema/CE. In: *Cadernos Brasileiros de Arquitetura – Panorama da Arquitetura Cearense*, v. II, p. 28 e 29, São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

CASTRO, J. L. Ceará, sua arquitetura e seus arquitetos. In: *Cadernos Brasileiros de Arquitetura – Panorama da Arquitetura Cearense*, v. II, p. 1-15, São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

CAHU, T. R. D.; CANTALICE, A. S. C. Por um Brutalismo Social: A Obra de Frank Svensson em Pernambuco. *Anais 7o Docomomo-NE*, Manaus, 2018.

CURTIS, W. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008.

DUARTE JR., R. *Breve História da Arquitetura Cearense*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2018.

FREIRE, R. Casa de fim de semana. Paracurú/Ceará. In: *Cadernos Brasileiros de Arquitetura – Panorama da Arquitetura Cearense*, v. II, p. 24 e 25, São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GUEDES, J. Depoimento. In: *Arquitetura Brasileira Pós-Brasília – Depoimentos*. Rio de Janeiro: Edições IAB-RJ, 1978.

GUTIÉRREZ, R. Entrevista. In: *Revista Arquiteura e Urbanismo (AU)*, n. 34, p. 34-35, São Paulo: Editora PINI, fev./mar. 1991.

NEVES, N. S.; ALMEIDA, J. A.; FERREIRA, E. M. *Considerações sobre o planejamento de comunidades rurais nos projetos regionais de desenvolvimento hidro-agrícola*. Fortaleza: DNOCS, 1976.

_____. *Projeto Morada Nova: Planejamento Físico Rural*. Fortaleza: DNOCS, 1982.

_____. Projeto Morada Nova. In: *Cadernos Brasileiros de Arquitetura – Panorama da Arquitetura Cearense*, v. II, p. 158-168, São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

TOCA, A. F. Una nueva arquitectura para Latinoamérica. In: *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro*. p. 218-226. Mexico: G. Gili, 1990.

ORTEGA, A. C.; SOBEL, T. F. Desenvolvimento Territorial e Perímetros Irrigados: Avaliação das Políticas Governamentais Implantadas nos Perímetros Irrigados Bebedouro e Nilo Coelho em Petrolina (PE). In: *Planejamento e Políticas Públicas – PPP*, p. 87-118, Brasília: Edições IPEA, 2010.

REVISTA PROJETO. Ano 1, n. 2, São Paulo: Schema Editores Ltda., abr./maio, 1977.

SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1997.

De Brasília ao Jacuí: Paralelos do urbanismo moderno no sul do Brasil

MARQUES, Sergio Moacir. De Brasília ao Jacuí: Paralelos do urbanismo moderno no sul do Brasil. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 42-56, dez. 2019

data de submissão: 24/11/2019

data de aceite: 15/01/2020

From Brasilia to Jacuí: Parallels of modern urbanism in southern Brazil

Sergio Moacir MARQUES

Doutor, Corpo Permanente do Programa de Pós Graduação em Arquitetura - PROPAR da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - FA/UFRGS; sergio.marques@ufrgs.br

Resumo

Análise e reflexão sobre as relações culturais do projeto vencedor do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, com outro concurso, realizado em paralelo, dentro de condições semelhantes e pensamento afinado, ilustrando interpretações concomitantes sobre o urbanismo moderno, nas diversas regiões brasileiras. O Concurso para o Delta do Jacuí, lançado um ano depois do de Brasília, o segundo maior concurso brasileiro - tanto em volume de projeto quanto valores envolvidos - realizado naquelas décadas, vencido por equipe formada originalmente para o concurso da capital federal, integrada por protagonistas da vanguarda moderna brasileira no sul do país, revela, em parte, paralelismos e idiosincrasias da cultura moderna brasileira e do urbanismo de Brasília, praticada na região meridional brasileira.

Palavras-chave: Concurso Delta do Jacuí. Urbanismo Moderno no Sul. Concurso de Brasília.

Abstract

Analysis and reflection on the cultural relations of the winning project of the National Contest of the Pilot Plan of the New Capital of Brazil, with another contest, carried out in parallel, under similar conditions and fine-tuned thinking, illustrating concomitant interpretations of modern urbanism in the different Brazilian regions. The Contest for the Jacuí Delta, launched one year after Brasilia, was the second largest Brazilian contest - both in terms of project volume and values involved - carried out in those decades, won by a team formed originally for the contest of the federal capital, made up of protagonists of the modern Brazilian vanguard in the south of the country, reveals, in part, parallels and idiosyncrasies of modern Brazilian culture and the urbanism from Brasília, practiced in the southern region of Brazil.

Keywords: Competition of the Jacuí Delta. Modern Urbanism in the South. Brasilia Competition.

Introdução - O Brasil do Oiapoque ao Chuí

A Arquitetura e Urbanismo Brasileiros das décadas de 1930 a 1960 vivenciaram período de densidade e expressão sem precedentes nos movimentos artísticos nacionais. A partir das mudanças territoriais, tecnológicas, sociais e estéticas que formaram a matriz do Movimento Moderno na Europa, desde o Século XIX, a Arquitetura e Urbanismo Brasileiros, a principiar do centro do País, em conjunção com o processo histórico europeu, e sob influência, em particular da obra e pensamento corbuseriano, estabeleceu sua identidade particular, consubstanciando ciclo de unidade, clareza de princípios e paradigmas, aclamados como a vanguarda moderna brasileira. Os anos 1930/1960 foram marcados por espírito progressista que, almejando novas condições de produção e industrialização, constituiu cultura arquitetônica nacional, alimentada pelo idealismo de arquitetos e políticos que alicerçaram obras de caráter emblemático do desenvolvimento técnico, econômico e cultural do País bem como da construção de um universo formal representativo constituídos de ícones que compõem o material arquitetônico de construção dessa imagem de nação moderna, cuja expressão sintética e simbólica máxima está na concepção de Brasília, no segundo quartel dos anos cinquenta. Nesse período e contexto, fomentaram-se valores e ideias arquitetônicas comuns, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, nas denominadas escolas carioca e paulista, cujos preceitos disseminaram-se, com outras particularidades e novos aportes, pelo País. A Arquitetura Brasileira, sob a égide do ideário moderno, despertou interesse dos epicentros irradiadores europeus e norte-americanos¹, produziu um patrimônio considerável de obras notáveis filiadas ao Movimento Moderno, apropriadas de forma particular o suficiente para torná-las vanguarda referencial em âmbito internacional e ocasionou debates que, no campo da reflexão sobre a racionalidade e a forma, anteciparam, em algumas décadas, análises que estavam por vir².

Convém considerar, que, em centros históricos, culturalmente consolidados, a tendência ao conservadorismo natural e refração a valores exóticos contrasta com a maior flexibilidade da margem em experimentar e colocar em prática ideias metabolizadas de outras influências cujos valores são potencializados conjuntamente com os locais³. Ainda a hegemonia da tradição acadêmica nas escolas europeias e o holocausto provocado pelas duas guerras mundiais incrementou o interesse e a atuação de estrangeiros eruditos e/ou vanguardistas na América. Alemães da escola de Berlim em Chicago, desde o século XIX; a migração dos mestres europeus modernos aos E.U.A durante a Segunda Guerra, entre os quais Walter Gropius, Mies Van der Rohe, Richard Neutra e Marcel Breuer, que fazem paralelo a Hannes Meyer e Félix Candela no México; Antoni Bonet Castellana e Enrico Tedeschi, na



Figura 1 | Concurso Delta do Jacuí, 1º Lugar, Plano Geral. Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958

Fonte: Delta do Jacuí – Plano Piloto – 1958. Porto Alegre: Globo, 1958. Capa. Acervo FAM / PROPAP

Argentina e Uruguai; as visitas de Donat Agache, Marcello Piacentini, Le Corbusier e a imigração europeia erudita no Sul do Brasil⁴. Essa circulação de ideias, propiciada pelos fluxos migratórios e pelo interesse de intelectuais qualificados dos tradicionais centros em relação ao Novo Mundo, assim como algum paralelismo na montagem conceitual de ideias interpretativas do mundo moderno, veio de encontro aos anseios desenvolvimentistas que, no Brasil, encontraram respaldo na visão política do papel da arquitetura e do urbanismo como poderosos meios de representação e transformação em alguns segmentos do Estado, o que em parte explica Brasília.

Por fim, não menos importante observar no fluxo cultural entre centro e periferia, e, principalmente em relação à Europa, a contribuição da própria natureza disciplinar do Movimento Moderno, revolucionário em sentido amplo, preconizando transformações sociais, territoriais, técnicas e estéticas, cujos ideais progressistas de justiça social, relação espacial com a natureza, despojamento, racionalidade construtiva e abstração formal, encontraram na América e no Brasil, território fértil, cujo desapego a um passado frugal, território vasto e natureza exuberante, reuniam aqui, talvez mais que na Europa, fertilida-

de para florescimento. O jardim já existia. Bastava construir a cidade.

Desde este ponto de vista, o estudo da Arquitetura Moderna Brasileira abrangente, produzida em outras regiões do Brasil, além dos centros irradiadores e pioneiros, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, oferece igualmente, portanto, à investigação, relações de disseminação, propagação, paralelismo, simultaneidade, apropriação, transformação, aportação e outros processos do Movimento Moderno como fenômeno cultural, que transcendem a visão reducionista de centro e periferia como um caminho linear de mão única, revelando outras contribuições, valores, experiências, potencialidades e fragilidades à análise, que como a própria Arquitetura Moderna Brasileira em relação ao campo arquitetônico internacional, constituem corpo conceitual e arquitetônico mais rico e plural que o da mera análise unívoca⁵.

Neste sentido, este artigo objetiva, não focar análise e reflexão exclusiva sobre o projeto vencedor do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, mas examinar as relações deste com outro concurso, realizado em paralelo, dentro de condi-

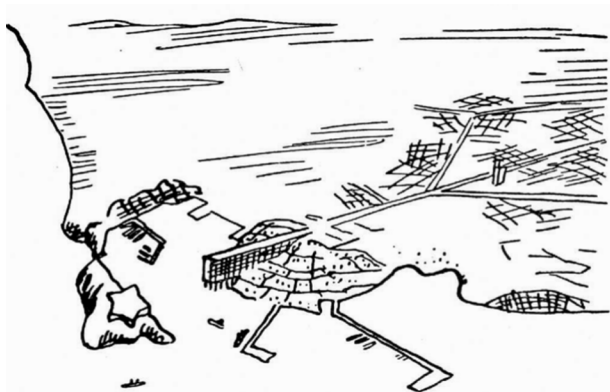


Figura 2 | Proposta para Montevideo, Le Corbusier, 1929

Fonte: CRAVOTTO, Maurício. Monografias Elarqa, n. 2. Montevideo: Editorial dos Puntos, 1995. p. 31

ções semelhantes e pensamento afinado, ilustrando interpretações concomitantes sobre o urbanismo moderno, nas diversas regiões brasileiras. O Concurso para o Delta do Jacuí, lançado um ano depois do de Brasília, o segundo maior concurso brasileiro - tanto em volume de projeto quanto valores envolvidos - realizado naquelas décadas, vencido por equipe formada originalmente para o concurso da capital federal, integrada por expoentes da vanguarda moderna brasileira no sul do país, revela, em parte, paralelismos e idiossincrasias da cultura moderna, praticada na região meridional brasileira. Como em Brasília fundamentos do urbanismo e da morfologia moderna são colocados em marcha, no entanto outras interpretações de escala e considerações em relação ao contexto, afinados com caminhos distintos do urbanismo moderno, em especial com a cultura da Região do Prata, dão conta de certa cultura urbanística que teve sequência e prosperou no sul do país nas décadas seguintes.

As diversas apropriações, as diferentes contextualizações, os diferentes caminhos trilhados pelo Movimento Moderno nas inúmeras regiões por onde se disseminou e pelas diferentes gerações que o praticaram, constituem o variado manto sob o qual se abrigam diversas interpretações culturais, técnicas e artísticas mais ou menos próximas da raiz universal. É nesse segmento, na propagação, na disseminação, na regionalização, em que talvez se encontrem elementos para a explicação da cultura moderna revalidada e perpetuada e para suas fragilidades em renovação e/ou desaparecimento em âmbito global.

O Urbanismo Moderno do Rio de Janeiro à Montevideo

A inserção do sul do Brasil no panorama histórico-cultural latino americano é tema vasto e abordado de maneira plural por diversos autores. O relacionamento deste cenário com a arquitetura na região, em particular com o desenvolvimento da arquitetura moderna, é tema menos explorado e,

mesmo recentemente, a investigação das relações e paralelismos, em particular do urbanismo moderno, ainda é incipiente, especialmente sobre o meio cultural uruguaio, relevante nas ligações regionais no sul, além de Rio de Janeiro e de São Paulo, com algumas relações fundamentais, que eventualmente servirão como ponto de partida para futuras investigações⁶.

O meio acadêmico do Uruguai, teve grande impacto no contexto sul brasileiro, em especial na tradição e no ensino do Urbanismo Moderno. No ensino de arquitetura no Uruguai - em particular o ensino de história da arquitetura, com especial interesse nas correntes nacionalistas que redundaram nos movimentos neocolonialistas - Maurício Cravotto⁷ e Júlio Vilamajó⁸ que fazem paralelo a Lúcio Costa e Gregori Varchavshik, 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 uruguaios 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"⁹.

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*¹⁰. 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 imitando-a servilmente, e sim adaptando seu espírito e seus métodos e agregando todos os aperfeiçoamentos do conforto moderno"¹¹. Agrega ao movimento nacionalista regional o gosto tradicionalista intenso na Argentina¹², o *abolengo*, presente até hoje também no sul do Brasil, mas que logo apresentou seus sinais de esgotamento¹³. Maurício Cravotto e principalmente Júlio Vilamajó, antes de aderirem ao Movimento Moderno, afinaram-se, enquanto estudantes e jovens profissionais, com as ideias nacionalistas, assim como Lúcio Costa em relação ao Neocolonial. 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 meio¹⁴, a partir de canônicos episódios, cujos paralelos brasileiros são frequentes: a referencial ida de Le Corbusier, em 1929, a Montevideo, 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 Prêmio¹⁵, que facultou a viagem de três anos a Cravotto as-

sistindo aos cursos de Urbanismo de León Jaussely; a experiência de Rodolo Amargós trabalhando no atelier de Peter Behrens e Carlos Gómez Gavazzo¹⁶ (1904-1987) no estúdio de Le Corbusier; e ainda a difusão da revista *Arquitectura*¹⁷, principal veículo de circulação de ideias no contexto.

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 cultivou um território fértil para as ideias urbanas de Le Corbusier, advindas, por um lado, do Professor Carré, após seu exame pessoal da arquitetura moderna, que se explicitaria, depois da visita do mestre Corbu, por outro, no anteprojeto do Plano Regulador para Montevideú, de Antônio Maurício Cravotto, e também em projeto acadêmico de um aluno seu, Gómez Gavazzo¹⁸. O Plano Regulador de Montevideú 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 Montevideú 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 composição¹⁹. Entre Movimento Moderno e Tradição Acadêmica, Cravotto, além de sua formação em Paris com León Jaussely e interesse no urbanismo alemão e italiano de entre guerras, através de contatos pessoais com Sartoris (1901/1998) e Werner Hegemann (1881/1936),

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 Contempo-*



Figura 3 | Desenvolvimento de ideias para o Plano Regulador de Montevideú, realizado em 1930. Maurício Cravotto
Fonte: CRAVOTTO. Maurício. Monografias Elarqa, n. 2. Montevideú: Editorial dos Puntos, 1995. p. 31. Acervo FAM / PROPAR

raïne, para três milhões de habitantes, apresentado por Le Corbusier, assim como sua proposta para Montevideú.

Na região do Prata, portanto, notoriamente menos exuberante e idiossincrática que a brasileira, a arquitetura moderna se desenvolveu com certa consistência cultural e histórica, ainda que manteve-se dentro de determinadas reservas formais que, se por um lado não lograram representar de maneira explícita traços culturais particulares, distintos das manifestações centro-europeias e norte-america-

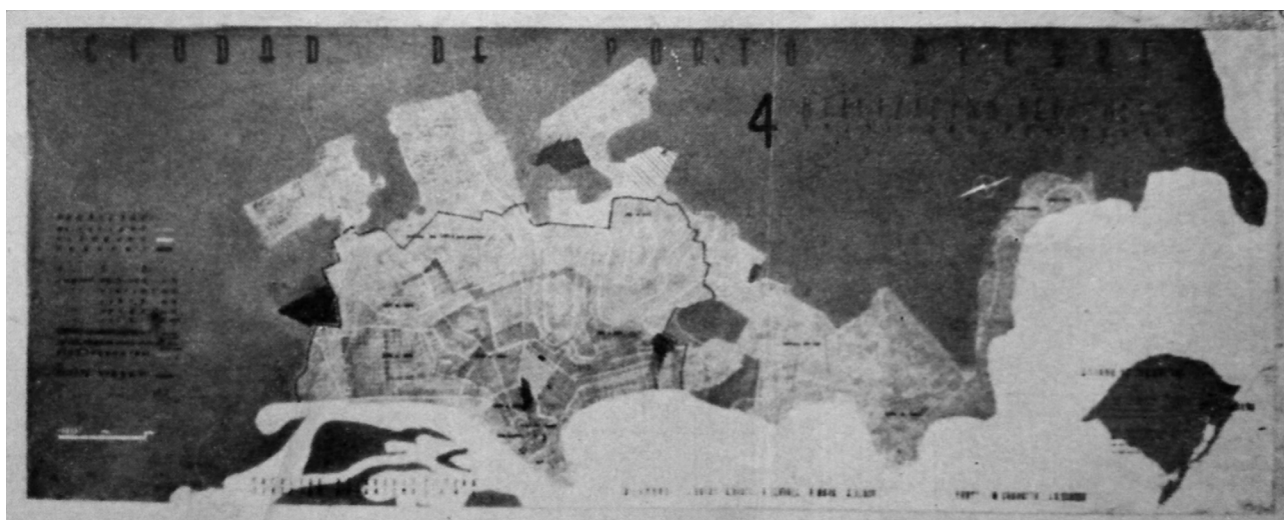


Figura 4 | "Proposta de estruturação da cidade por diferenciação de localizações funcionais - Porto Alegre", exercício de Técnica Urbanística, Professores Maurício Cravotto, Edvaldo P. Paiva, Instituto de Urbanismo de Montevideú, 1942
Fonte: Instituto de Urbanismo, n. 8, Universidad de la Republica, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1943. p. 224. Acervo FAM / PROPAR

nas, 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 estilísticas e mais adepta da racionalidade que, amparada em rigor construtivo, controle formal e sofisticação visual, forjaram arquiteturas e tecidos urbanos de melhor qualidade média predominantemente, assim como no sul do Brasil nos anos 1950 e 1960²⁰.

O urbanismo Moderno da capital do Rio Grande do Sul, tem como matriz as ideias traçadas no “Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre” (1936-1938) – dos Engenheiros e Urbanistas Edvaldo Pereira Paiva e Luiz Arthur Ubatuba de Faria²¹, que de certa forma davam continuidade ao Plano de Melhoramentos de Moreira Maciel (1914), ajustado e redenominado de “Plano Geral de Melhoramentos” por Paiva e Ubatuba (1937), que subsidiavam a metodologia utilizada no expediente urbano, realizado no Uruguai (1940-1943). Estes estudos seriam uma das bases dos planos realizados a partir daí – tanto das propostas de Gladosch logo a seguir (1938-1943), o “Ideias para Porto Alegre”, de Paiva e Demétrio Ribeiro²² (1951), o Pré-Plano de Paiva (1954), o Plano de Paiva e equipe (com a participação de Carlos Maximiliano Fayet²³ e Moacyr Moojen Marques²⁴), (1959) e o 1º Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano – 1º P.D.D.U (1979), dirigido por Moojen e equipe – portanto, a base do Urbanismo Moderno desenvolvido em Porto Alegre. A estrutura do pré-plano realizado por Paiva, Ubatuba e Demétrio, em um primeiro momento (1951-1954), era, de certa forma, a continuação do trabalho iniciado no Uruguai, dez anos antes, por Paiva e Ubatuba, com o “Expediente Urbano para Porto Alegre”²⁵, junto ao Instituto de Urbanismo da FARQ-UDELAR e a orientação de Cravotto, quando ambos especializaram-se em Urbanismo, em Montevidéu, com bolsa da Prefeitura Municipal de Porto Alegre – PMPA (1940-1943)²⁶. No mesmo ano, Demétrio Ribeiro concluía sua graduação em arquitetura na FARQ-UDELAR, onde travou contatos pessoais que evoluíram para sua participação nas discussões sobre o urbanismo da capital gaúcha, além de outros trabalhos.

Segundo Moojen, a ideia da especialização realizada por ambos em Montevidéu era fortalecer a estrutura do corpo técnico próprio da Prefeitura de Porto Alegre, consubstanciando sua capacidade de produzir e gerenciar o planejamento urbano da cidade²⁷. Paiva – que sistematicamente vinha estudando o urbanismo da capital²⁸ – era engenheiro civil, estudioso e autodidata em urbanismo, bastante influenciado pelo urbanismo francês, pelas lideranças da Sociedade Francesa de Urbanismo – S. F. U e pelo trabalho desenvolvido por Agache no Brasil²⁹. Foi um dos mentores da contratação de Arnaldo Gladosch (1903-1954), através do Prefeito José Loureiro da Silva (1902-1964)³⁰, para a realização

dos estudos urbanísticos realizados por este em Porto Alegre, entre 1938 e 1943, prestigiado como urbanista da equipe do escritório Agache no Rio de Janeiro, que, por sua vez, havia projetado o Parque Farroupilha em Porto Alegre, em 1929. Igualmente, Gladosch era partidário da capacitação do quadro técnico de urbanistas da capital gaúcha e apoiava a ideia de investir em qualificação, que concomitantemente com a realização dos seus trabalhos na capital gaúcha, conduziram Paiva e Ubatuba ao Uruguai³¹. No Instituto de Urbanismo de Montevidéu, o entrosamento de Paiva com Maurício Cravotto foi intenso, sendo que foi adotada Porto Alegre como tema de exercício de Técnica Urbanística (1942), disciplina na qual eram realizados pelos alunos Plano Regulador, Reformador e a Extensão de cidades sugeridas. O curso, no qual Paiva atuou como docente conjuntamente com Cravotto, visava um diagnóstico dos fatores físicos, econômicos, político-militares, evolução urbana e uma proposta de “estruturação da cidade por diferenciação de localizações funcionais”³². A ideia de urbanismo moderno, de acordo com a visão de Paiva e Ubatuba, coincide com a própria ideia de gestão da cidade através do planejamento urbano, tendo como instrumento principal um Plano Diretor, condicionado a uma visão ampla e estrutural dos fatores supervenientes, além das ações pontuais e projetos específicos, igualmente importantes e praticados por ambos. Para os autores, o desenvolvimento deste Plano devia nascer de um profundo conhecimento da história e geografia da urbe, ponderando os dados estatísticos de seus fenômenos urbanos, assim como sua origem e desenvolvimento, e também uma “análise completa das condições de vida da cidade, de suas tendências de crescimento, da separação de seus diferentes elementos.

A prática e o ensino do urbanismo, no sul do Brasil, tiveram outro episódio emblemático com a criação de um dos primeiros cursos superiores de urbanismo brasileiro³³, criado por Paiva, Ubatuba e Demétrio Ribeiro, no Instituto de Artes da UFRGS, cuja orientação era fortemente conectada às relações com o Uruguai³⁴. Fayet e Moojen, entre outros, realizaram o curso, para em seguida ingressarem como professores de urbanismo da FA/UFRGS, até as cassações no final da década de 1960, e nas carreiras de arquitetos e urbanistas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, onde Moojen permaneceu até sua aposentadoria. O paraninfo da primeira turma do Curso de Urbanismo em Porto Alegre foi Oscar Niemeyer, que viajou para o sul de taxi, com amigos³⁵.

Rio de Janeiro e Montevidéu se encontraram em Porto Alegre.



Figura 5 | Concurso Delta do Jacuí, 1º Lugar, Plano Geral. Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958

Fonte: Delta do Jacuí – Plano Piloto – 1958. Porto Alegre: Globo, 1958. p. 23. Acervo FAM / PROPARG

2. O Concurso para o Delta do Jacuí

Em 1956, formou-se em Porto Alegre, liderada pelo Eng. Edvaldo Pereira Paiva a equipe composta pelos, arquitetos e urbanistas Demétrio Ribeiro, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, para concorrer no **Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil**. A equipe, no entanto não realizou o projeto mas, desdobrada em duas equipes, participou obtendo o primeiro e o segundo lugar de outro importante concurso do gênero, realizado logo a seguir, onde Gomes Gavazzo era um dos integrantes do júri. As ideias fluíam.

No final de 1957, a Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul lançou concurso aberto para o **Plano Piloto do Delta do Jacuí**, vencido pela equipe composta por Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques. A comissão julgadora era integrada pelo Engenheiro Nelly Peixoto Martins (Secretaria de Obras Públicas), Arquiteto Carlos Gomes Gavazzo (UDELAR/IAB-RS), Engenheiro Walter Haetinger (DAER), Engenheiro José Leite de Souza (DEPREC), Engenheiro Júlio Alfredo Crespo Lorenzoni (VFRGS), Engenheiro Mozart Pinto Cordeiro

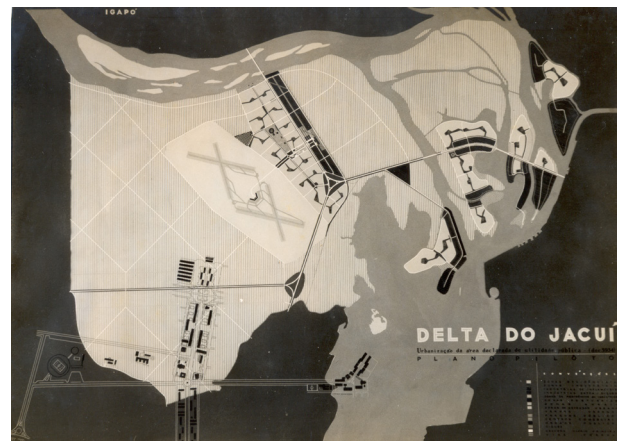


Figura 6 | Concurso Delta do Jacuí, 1º Lugar, Plano Geral. Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958

Fonte: Delta do Jacuí – Plano Piloto – 1958. Porto Alegre: Globo, 1958. p. 53. Acervo FAM / PROPARG

(5ª Zona Aérea), Engenheiro Augusto Francisco de Castro (PMPA), Ney Britto (PMG). Ficou classificada em segundo lugar a equipe de Demétrio e Enilda Ribeiro; terceiro, a de Francisco Danilo Menezes, Antonil Carlos Oliveira, Leny Hubner e Castelar Peña; quarto, a de Geraldo César; e quin-

to a de Flávio Soares e Lincon Ganso de Castro. O periódico que publicou os resultados na época, com algum estardalhaço, informava que o certame, dada a área envolvida e o montante de prêmios, era um dos maiores concursos já realizados no Brasil até aquele momento, perdendo apenas para o de Brasília³⁶.

Tendo em vista a aprovação do traçado e construção da ligação rodoviária de Porto Alegre com o sul e oeste do Estado (1953), durante o Governo do General Dornelles e de Getúlio Vargas, através de sistema de pontes e aterros sobre o Delta, bem como com a consequente transformação de vinte dois mil hectares, incluindo as ilhas e parte da cidade de Guaíba em área de utilidade pública (Figura 7), através do projeto de lei apresentado pelo Secretário de Obras Públicas, Engenheiro Leonel de Moura Brizola, era necessário o planejamento do provável desenvolvimento da capital nesta direção.

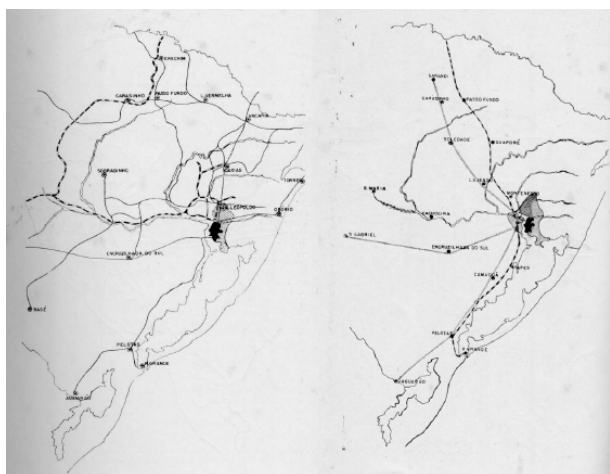


Figura 7 | Concurso Delta do Jacuí, 1º Lugar. Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958

Fonte: Delta do Jacuí – Plano Piloto – 1958. Porto Alegre: Globo, 1958. p. 19 e 20. Acervo FAM / PROPAP

O crescimento vertiginoso e pouco ordenado da região metropolitana, na direção de São Leopoldo e Gravataí, a norte e a nordeste, e o processo acelerado de conurbação naquelas direções já indicavam a necessidade de planejamento urbano conjunto da capital e região, constatação que posteriormente induziu as extensões do Plano de 1959 e o planejamento em âmbito metropolitano, com a criação da Metroplan, assim como o conceito de sistema de planejamento estabelecido pelo I PDDU (1979). Brizola, então prefeito de Porto Alegre, na publicação do projeto vencedor, chama a atenção sobre a pertinência de determinados aspectos específicos do contexto, considerados pela proposta vencedora, expondo no Prefácio:

Nota-se principalmente a dedicada atenção de seus autores às características específicas de nossa formação urbana, seu preponderante interesse em se manter sem-

pre ligados à nossa realidade. Este trabalho é, em suma, além de uma colaboração efetiva e inestimável à análise e solução dos problemas dessa extensão de Porto Alegre, uma contribuição valiosa no campo teórico e no terreno da aplicação dos princípios da ciência urbanística à realidade socioeconômica brasileira (BRIZOLA, 1958, p.8).

Na primeira parte do trabalho, dedicada à análise do problema, os urbanistas enfatizam a necessidade de abordar o tema desde uma visão condicionada pela realidade específica:

Consideramos como critério realista aquele que analisa especificamente os problemas urbanos característicos de nosso país [...]. Esta diretriz é exatamente ao contrário àquela seguida comumente que faz tabula rasa dos caracteres específicos de nossa formação urbana e procura solucionar seus problemas pela adoção mecânica de soluções padronizadas, oriundas da aplicação da ciência urbanística em países de estágio evolutivo mais adiantado (EQUIPE VENCEDORA DO PROJETO, 1958, p.13).

Também induzem a consideração de questões amplas do planejamento regional de Porto Alegre e suas implicações com o caso:

Uma análise objetiva de todos os ângulos do problema em foco, não o considerando de forma isolada, porém em sua integralidade dentro do conjunto da estruturação da cidade, de todas suas extensões e ainda de suas relações com o Estado [...] (EQUIPE VENCEDORA DO PROJETO, 1958, p.13).

Essa atitude, reticente com a adoção acrítica de teorias urbanísticas contemporâneas, simultânea a uma ideia de compreensão ampla das especificidades do problema, parece expressar os modos de relação com vertentes referenciais adotados pelos arquitetos modernos sul brasileiros. No caso do Plano para o Delta, significou uma análise ampla das questões sociais, econômicas e principalmente produtivas, envolvendo a estrutura de Porto Alegre como um todo e sua região metropolitana, em termos principalmente de estruturas de transporte, através da malha rodo-ferro-hidroviária existente e proposta, bem como a distribuição adequada da população convergente. Por outro lado, as características ecológicas do Delta, diferentemente do ocorrido na ocupação indiscriminada da região metropolitana em direção norte e nordeste da capital, sugeriam ocupação criteriosa e parcimoniosa, evidenciando a sensibilidade ambiental adotada posteriormente no projeto para a Refinaria Alberto Pasqualini - Petrobrás, realizado por Fayet, Moojen, Araújo e Pereira, e a emergência do tema ecológico que estava por vir.

Considerando os estudos sobre as condições ambientais da área, realizado pela empresa francesa Neyrpic, contratada pelo governo do Estado, o plano, em síntese, propunha a criação de porto para navios de grande calado na Ilha da Pintada, aeroporto internacional no município de Guaíba, zonas industriais nas cotas mais altas das ilhas do Delta, junto à rodovia (Figura 6), e criação de cidade satélite com estação de trem (Figuras 6 e 8). A partir dos



Figura 8 | Concurso Delta do Jacuí, 1º Lugar, Centro da Cidade Satélite de Porto Alegre. Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958
Fonte: Delta do Jacuí – Plano Piloto – 1958. Porto Alegre: Globo, 1958. p. 49. Acervo FAM / PROPAP

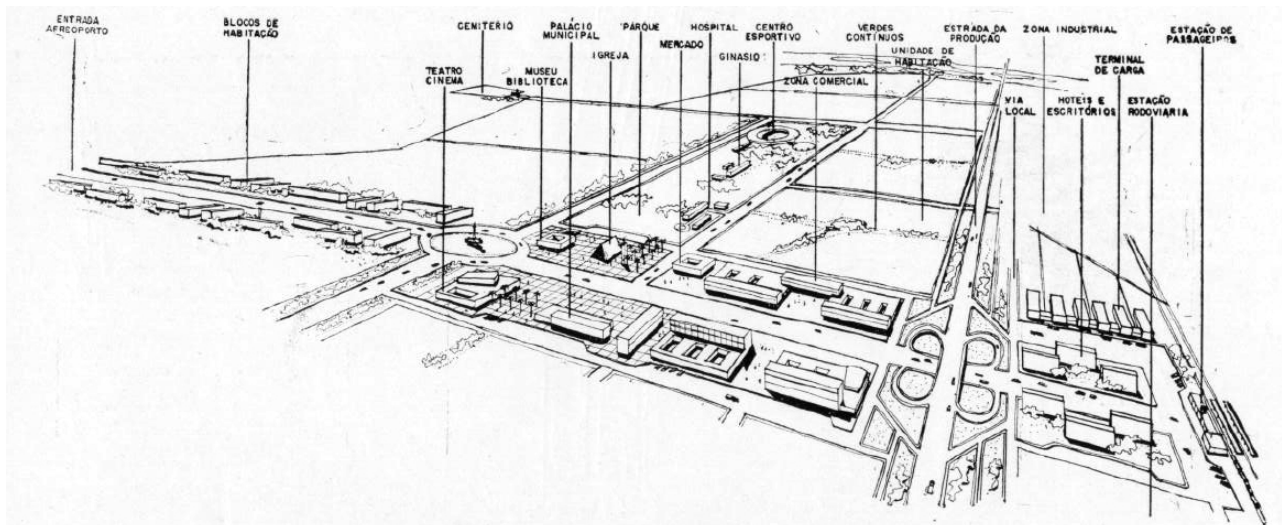


Figura 9 | Concurso Delta do Jacuí, 1º Lugar, Centro da Cidade Satélite de Porto Alegre. Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958
Fonte: Delta do Jacuí – Plano Piloto – 1958. Porto Alegre: Globo, 1958. p. 50. Acervo FAM / PROPAP

dados de análise mesológicos fornecidos pela Neyrpic, o projeto definia algumas poucas áreas isoladas, onde as condições topográficas permitiam a ocupação, reservadas para localização de áreas industriais e núcleos de habitação, comércio e serviços correspondentes (ver manchas em negro no plano geral). Assim, a estratégia espacial propunha, paradoxalmente, “ilhas” urbanizadas dentro de uma área predominantemente destinada à preservação do meio ambiente (ver manchas achuradas no plano geral). O conjunto de “ilhas” urbanas, distribuídas sobre as ilhas naturais do Delta, interligadas por sistema

viário secundário estruturado a partir da estrada, teria como nova centralidade, entre Porto Alegre e Guaíba, a criação de “cidade satélite”, análoga às propostas para a nova capital federal do país, no concurso realizado um ano antes, distribuída ao longo da rodovia. O novo núcleo urbano centralizador, por sua vez, obedecia os princípios urbanísticos adotados, em linhas gerais, da Carta de Atenas, com zoneamento de usos definido por parcelamento do solo apropriado à zona industrial, ao longo do lado nordeste da estrada, a partir da rótula com o acesso à Guaíba (ver quarteirões em negro, Figura

6), bairros residenciais, como “superquadras”, com áreas verdes de uso comum no interior (ver bairros em cinza com formas irregulares em negro no interior, Figura 6), parque urbano (bairro achurado com linhas em diagonal, Figura 6) e centro cívico-comercial desenhado com certa monumentalidade (Figura 8 e 9), como em Brasília.

Em detalhe do projeto, o centro da cidade satélite seria estruturado por eixo monumental semelhante ao do Plano Piloto da Capital Federal, porém com mais diversidade de usos, articulando o novo aeroporto internacional em uma das extremidades, a sudoeste, e a estação de passageiros a nordeste, dentro da área industrial. Ao longo do eixo, blocos de habitação insinuados como barras ortogonais soltas no parque, área cultural, junto à rótula monumental criada entre o eixo e avenida paralela à rodovia, composta de teatro, cinemas, museu e biblioteca, configurado por esplanada seca, com objetos isolados, novamente com a mesma referência de Brasília, integrados com igreja, palácio municipal, mercado e área comercial, dispostos lado a lado do eixo.

A transposição da rodovia, agora chamada de Estrada da Produção, com passagem de nível, conectaria áreas de hotéis e escritórios, terminais de car-

gas, estação rodoviária e ferroviária, dentro da área industrial (Figura 6). O sistema espacial moderno adotado, como em parte no do bairro Praia de Belas da capital gaúcha, revela, portanto, princípios de um urbanismo que, assim como na capital federal, abrangia escalas distintas do planejamento, desde relações regionais e metropolitanas, até o desenho espacial de áreas estruturadoras, cuja lógica formal moderna, ainda que não dotasse o projeto de conjuntos urbanos tradicionais e figurativos, segundo a crítica dominante a esses modelos, criava espaços formalmente pertinentes, segundo outra lógica, a da cidade moderna, cujos princípios os arquitetos almejavam perseguir.

3. Conclusão - Paralelismo, Intersecções e a cultura do urbanismo moderno no Brasil

Examinar a concomitância e as coincidências do urbanismo moderno de Brasília com outros episódios brasileiros não trata, de fetichizar o alternativo, o raro e/ou o exótico, mas de prospectar a qualidade daquela arquitetura moderna, cuja disseminação, a partir dos anos 1950, deu-se em diversas direções e quantidade, fora dos tradicionais centros de irradiação, caracterizando nestas regiões, além do sincretismo de influências distintas, os agentes respon-



Figura 10 | Concurso Delta do Jacuí, 1º Lugar. Edvaldo Pereira Paiva, Carlos M. Fayet, Roberto Veronese e Moacyr Moojen Marques, 1958
Fonte: PORTO ALEGRE terá sua cidade satélite. Porto Alegre: Folha da Tarde, 05 de fev. 1958. Acervo FAM / PROPAP

sáveis pela construção e propagação do Movimento Moderno apropriado em cada parte do globo. Mantém-se o olhar sobre o seguimento do processo de disseminação e metabolização do Movimento Moderno, tanto nas diversas regiões com particularidades culturais e climáticas de um país especialmente continental como o Brasil, como na apropriação do movimento cultural pelas gerações subsequentes e a produção média da arquitetura recorrente realizada pela grande massa crítica de arquitetos em crescimento e expansão pelo País, principalmente nos anos 1950 e 1960. As gerações seguintes ou em parte contemporâneas à vanguarda brasileira e latino-americana, receberam e conduziram legado, ora herdado pelos mestres conterrâneos, ora da mesma forma, sorvendo diretamente de fontes idênticas, principalmente norte-americanas e europeias, ou como todos, refletindo sobre o mundo contemporâneo e buscando respostas para seus casos particulares, através de arquiteturas modernas realizadas dentro de certa pluralidade.

Como é mais comum na margem, o Plano Piloto para o Delta do Jacuí não foi implantado, ainda que celebrado pela imprensa, como é comum na província, pela “modernidade” de termos também uma cidade satélite. E pouco lembrado, praticamente desapareceu do cenário dedicado ao estudo da evolução do urbanismo no Brasil. No entanto, este episódio é revelador de certo urbanismo moderno, que seguiu em marcha na região sul, e que por pelo menos trinta anos após o concurso, se não produziu espaços urbanos com a mesma qualidade e monumentalidade excepcional de Brasília, garantiu determinada ordem, planejamento e organização fundamentais para o desenvolvimento urbano e metropolitano da capital gaúcha, assim como espaços modernos plausíveis, emblematizado pelo Bairro Praia de Belas e Parque Marinha do Brasil em Porto Alegre, análogo à Pocitos e as Ramblas em Montevideu e o aterro do Flamengo no Rio de Janeiro. Mas isto já é outra história.

Notas

¹ Como demonstra a repercussão, entre a crítica, provocada pelo Pavilhão Brasileiro para a Feira de Nova Iorque, a exposição e publicação do livro catálogo *Brazil Builds Architecture New and Old*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1943) e dezenas de episódios que, em relação ao período 1930/60, culminam, posteriormente, com o emblemático tombamento de Brasília pela UNESCO, em 1987. Ver CALVALCANTI, Lauro. Henrique Mindlin e a Arquitetura Moderna Brasileira. In MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano 1999, p. 11-16

² Em especial, o debate crítico de Max Bill e outros autores, como Walter Gropius, e Ernesto Nathan Ro-

gers, que se dedicaram à crítica ao livre-formismo da arquitetura brasileira.

³ A este aspecto deve ser acrescida a forte capacidade cultural da margem em deglutir os valores importados, como o chamado “antropofagismo” no Brasil. Mahfuz expõe que o movimento moderno aqui, “durante o seu período áureo atinge seu auge uma habilidade sempre presente na arquitetura brasileira, que consiste em apropriar-se de procedimentos importados – determinados por uma permanente condição de dependência, seja ela econômica, política ou cultural - transformando-os, adaptando-os e tornando autêntica a produção local”. Ver MAHFUZ, Edson da Cunha. *O Sentido da Arquitetura Moderna Brasileira. Arqutextos*, 020.01, Vitruvius: São Paulo, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/02.020/811>>. Acesso em: 23 jun 2017.

⁴ O Movimento Moderno, encontrou na América, boas oportunidades. Seguidamente em destaque, o pronunciado interesse de Le Corbusier na América e Ásia advém também dos obstáculos em transformar suas teses em encargos em uma Europa conservadora e agastada economicamente, contrastante com as perspectivas do “novo mundo”, impressão registrada em seu livro *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. Esse interesse e experiências, entre outras particularidades, são bem retratados em publicações abordando as relações de Le Corbusier com países latino-americanos. Ver, por exemplo, SANTOS, Cecília Rodrigues; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil. Projeto*, São Paulo, 1987. Ver também LIERNUR, Jorge Francisco; PSCHÉPIURCA, 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.

⁵ Andrey Schlee e Silvia Fischer, ao fazerem a defesa da arquitetura denominada genericamente de *art déco*, de filiação mendelsoniana, produzida na Bahia na década de 1930 e 1940, adotam a recorrente crítica à hegemonia da arquitetura carioca na cultura brasileira, assim como frequentemente ocorre em outras regiões brasileiras, como o Rio Grande do Sul. No entanto, o próprio texto expõe razões convincentes dos fatores históricos que produziram as condições políticas, econômicas e culturais para a liderança fluminense: capital da colônia em 1763; transferência da corte portuguesa em 1808; missão francesa em 1816; fundação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826; regulamentação do exercício da arquitetura em 1933; ação do ministro Gustavo Capanema e seu grupo de intelectuais; as obras públicas e a divulgação estrangeira. Ver SCHLEE, Andrey; FISCHER, Sylvia. *Bahia – um outro modernismo: paralelo e escamoteado*. II Seminário DOCOMOMO N – NE, Salvador, jun 2008. Dispo-

nível em <<http://www.docomomobahia.org/norte-nordeste2008.php>>. Acesso em 21 ago. 2015.

⁶ Para 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.

⁷ MAURICIO CRAVOTTO (1893-1962) - graduado na *Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica* (1917), dedicado ao urbanismo, realizou o Plano Diretor de Montevideu (1930), que não foi implantado, e ganhou o concurso para o Plano Diretor de Mendoza, Argentina (1941), do qual também participava uma equipe liderada por Le Corbusier. Projetou o Palácio Municipal da Capital uruguaia (1930-1962), além do Montevideu Rowing Club (1923) e do Hotel Rambla (1931), também o interessante projeto para a fábrica de cigarros Barrera Hnos de 1930, e sua própria casa, construída em frente à do amigo e rival, Julio Vilamajó, na Avenida Sarmiento, junto à Faculdade de Arquitetura da UDELAR, de nítida influência wrightiana, assim como o palácio municipal. Cravotto exercia certa liderança no campo do urbanismo moderno, no Cone Sul latino-americano, com uma visão que se situava a meio caminho entre o racionalismo e a tradição, tendo sido professor de Demétrio Ribeiro, Ubatuba de Farias e Edvaldo Pereira Paiva, do qual tornou-se amigo, simpatizante político e sócio em alguns planos urbanos no Sul do Brasil. A influência das teorias de Cravotto e, principalmente, seus métodos de análise urbana tiveram significativa influência no trabalho de Paiva, no Plano Diretor de Porto Alegre dos anos 1950-1960 e, posteriormente, em Moojen e Fayet. Ver: FOLLE-CHAVANES, Eduardo. *Mauricio Cravotto 18893-1962*. Montevideu: Editorial dos Puntos, 1994

⁸ JULIO AGUSTIN VILAMAJÓ ECHANIZ - natural de Montevideu, teve sólida formação acadêmica na UDELAR: influenciado pelo ensino de José Pedro Carré (1870-1941), concluiu o curso em 1915. Detentor do *Grand Premio de la Facultad de Arquitectura*, já como professor adjunto da UDELAR, após longo planejamento, realizou estudos em urbanismo e arquitetura na França e na Espanha, entre 1921 e 1924, onde realizou propostas urbanísticas para Montevideu, influenciadas pelo monumentalismo de Haussman, recebidas com restrição pela academia. Após a estada na Europa, professor destacado na universidade, Vilamajó realizou mais de cinquenta projetos em Montevideu, derivando entre uma arquitetura de influência acadêmica, com rasgos ex-

pressionistas, como o projeto para o Estádio de Futebol do Clube Peñarol (1934), a uma arquitetura moderna, assim como Lúcio Costa, flertando com o vernacular, como na Vila Serrana (1947). Sua obra mais emblemática, a *Facultad de Ingenieria y ramas anexas*, realizada no mesmo ano do MES, no Brasil (1936), com esquema funcional semelhante à organização da Bauhaus e filiação a um esquema formal severo e brutalista, assim como sua própria casa (1930), com grandes panos texturizados, em concreto aparente. Neste caso, é um dos marcos da Arquitetura Moderna no Uruguai. Conjuntamente com Oscar Niemeyer, foi um dos dois sul-americanos convidados a realizar propostas para a sede da ONU em Nova York (1947). Ver: LUCCHINI, Aurelio. *Julio Vilamajó, su Arquitectura*. Montevideu: UDELAR, 1970. Para uma análise mais profunda e filosófica da obra e pensamento de Vilamajó, assim como sobre sua inserção no Movimento Moderno no Uruguai, ver a tese doutoral de Juan Gustavo Scheps (1954), atual decano da Faculdade de Arquitetura da UDELAR e autor do projeto de readequação da sala de máquinas da Faculdade de Engenharia, premiado no segundo Prêmio Mies Van der Hoe para América Latina. Ver: SCHEPS, Gustavo. *17 registros*. Montevideu: UDELAR, 2009

⁹ LE CORBUSIER. *Cuando las catedrales eran blancas*. Buenos Aires: Poseidon-Apostrofe, segunda parte, capítulo IV. 1948.

¹⁰ A 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*. Montevideu: Fundación de Cultura Universitaria, 1991. p. 12.

¹¹ LERENA ACEVEDO, Raul. Sobre arquitectura colonial. Comentarios a um artículo del arquitecto Christophersen. Revista *Arquitectura*, n. 33, Montevideu, 1921. In: ARANA Mariano; GARBELLI, Lourenzo. *Arquitectura renovadora em Montevideo: 1915 – 1940*. Montevideu: Fundación de Cultura Universitaria, 1991. p. 18.

¹² Na 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*, Montevideu, n. 177, 1932.

¹³ Leopoldo 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*, Montevideu, n. 101, 1926. p.12.

¹⁴ O 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.

¹⁵ Concurso 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.

¹⁶ CARLOS GÓMEZ GAVASSO egresso da Udelar, por conta do grande prêmio da escola trabalhou com Le Corbusier em 1933. Posteriormente, dedicou-se intensamente à docência e à investigação, participando da criação do Instituto de Teoria da Arquitetura e Urbanismo (ITU), em 1936, e dedicando-se ao planejamento urbano. Projetou a extensão territorial do balneário La Paloma, no Uruguai, e venceu o concurso do Palácio Legislativo de Quito, em 1946. Foi um dos impulsores do fortalecimento da arquitetura moderna no meio acadêmico no Uruguai, com as reformas da década de 1950. Com a ditadura, exilou-se do país de 1973 a 1984. Ver: MARGENAT, Juan Pedro. *Tiempos modernos – arquitectura uruguaya afín a las vanguardias 1925-1940*. Montevideu: Tradinco, 2009.

¹⁷ Revista editada pela *Sociedad de Arquitectos*, circulou de 1914 a 1940, com mais de 200 números.

¹⁸ “Segundo 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

¹⁹ “O 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 dionísico. 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.

²⁰ LUCCAS atribui esta característica conservadora uruguaia 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.

²¹ Para ver mais sobre EDVALDO PEREIRA PAIVA e LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA, ver: ROVATTI, João Farias. *La Modernité est ailleurs: “ordre et progrès” dans l’urbanisme d’Edvaldo Pereira Paiva (1911-1981)*. [Tese de doutorado]. Paris: Université de Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, 2001.

²² DEMÉTRIO RIBEIRO, concluinte do curso de arquitetura no mesmo ano em que Paiva e Ubatuba concluíam o curso de urbanismo (1943), em agosto do ano seguinte, instalou-se em Porto Alegre, após validar seu diploma no Rio de Janeiro, para, a seguir, integrar-se também na equipe de professores do Curso de Arquitetura do IBA-RS (1946). “Existia na época um desnível considerável entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai em matéria de ensino e prática de arquitetura. No Uruguai o ensino universitário da arquitetura contava com meio século de existência, sendo que a faculdade de arquitetura tinha existência autônoma desde 1917. As tarefas próprias da profissão de arquiteto eram em quase sua totalidade exercidas por arquitetos. No Rio Grande do Sul, não existia curso de arquitetura de tipo algum. Havia no Rio Grande do Sul apenas seis arquitetos brasileiros, dos quais dois formados no Brasil”. Ver: RIBEIRO, Demétrio. *La influencia uruguaya en la formación de los arquitectos riogran-*

denses. In: MARQUES, Sergio Moacir. Porto Alegre. Dos Pontos, Montevideu, *Elarqa* n. 33, 2000, p. 6. Em 1946, também começou a trabalhar com Paiva, no plano diretor de Uruguaiana e em equipe, além de Paiva, Francisco Riopardense de Macedo, Edgar Graeff, Enilda Ribeiro e outros, nos planos diretores de Lageado (1948), Caxias do Sul (1951 e 1970-1972), Florianópolis (1952), Passo Fundo (1953), Gramado (1956), Tapera (1957), Espumoso (1957), Panambi (1958 e 1976) – objeto de concurso no qual o 2º Lugar ficou com Fayet em equipe com Corona (1957) –, Rondinha (1968), Boa Vista do Buricá (1970), Esteio (1970), Criciúma (1972), Chapecó (1973), Erechim (1974), Canela (1976-1977) e Medianeira – Paraná (1987). Em relação a sua participação no Pré-Plano de Porto Alegre, Demétrio relata: “Participei da redação do que ele chamava de ideias para Porto Alegre, um esquema, uma concepção do que seria a cidade, as perimetrais, radiais, aquilo que alimentou todo o trabalho, com base na Carta de Atenas, era um urbanismo baseado num conceito generalizado no mundo e, principalmente na América Latina, das unidades vicinais. Uma rede de artérias que reservam unidades vicinais”. Ver: MOHR, Udo. Demétrio Ribeiro 1916-2003. *Vitruvius*, São Paulo, Arqtextos 041.00, ano 4, out. 2003. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.041/643>. Acesso em 08 out. 2010, às 12h 15min

²³ Para ver mais sobre CARLOS MAXIMILIANO FAYET, ver: MARQUES, Sergio Moacir. FAM. Porto Alegre: Associação dos Docentes da Faculdade de Arquitetura de Porto Alegre - ADFAUPA, 2016.

²⁴ Para ver mais sobre MOACYR MOOJEN MARQUES, *Idem*.

²⁵ Ver: SILVA, José Loureiro da; PAIVA, Edvaldo Pereira. *Um plano de urbanização*. Porto Alegre: Globo, 1943. p. 57-59.

²⁶ Ver: RIOPARDENSE DE MACEDO, Francisco; HEKMAN, Marcos David; SILVA, Leo Ferreira da. *Curso de urbanismo*. Faculdade de Arquitetura - UFRGS, Departamento de Urbanismo, 1961.

²⁷ MARQUES, Moacyr Moojen. *Entrevista*. Depoimento oral ao autor. Gravação digital. 13 set. 2011.

²⁸ Com Ubatuba, como integrantes do quadro da Diretoria do Cadastro de Porto Alegre, já havia produzido o trabalho “Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre” (1936-1938) e participou da produção técnica do trabalho “Um Plano de Urbanização”, com o prefeito Loureiro da Silva, publicado em 1943, tratando das ações urbanísticas em Porto Alegre, onde o “Expediente Urbano”, produzido no Uruguai, com Ubatuba, foi publicado. Ver: SILVA, José Loureiro da; PAIVA, Edvaldo Pereira. *Um plano de urbanização*. Porto Alegre: Globo, 1943.

²⁹ É notória a influência da Sociedade Francesa de Urbanismo – S.F.U e do urbanismo francês no desenvolvimento do urbanismo na América. De acordo com Gutierrez, “em 1911 tinha-se formado em Paris a Société Française des Urbanistes (SFU), da qual faziam parte, entre outros, os arquitetos Alfred Agache, Marcel Auburtin (1872-1926), André Berard, León Jaussely (1875-1932, foi mestre e a principal influência urbanística de Maurício Cravotto), Henri Prost (1874-1959) e os paisagistas Jean Nicolas Forestier (1861-1930) e Edouard Redont (1862-1942). [...] Alguns destes profissionais integraram em 1914 a Société Française des Architectes Urbanistes, que seria presidida por Eugène Hénard com Alfred Agache de secretário, e que buscava justamente vincular sua atuação com as de grupos similares de outros países e organizar congressos e reuniões para difundir e aperfeiçoar a disciplina. Depois dos duros anos da Primeira Guerra Mundial, a Associação conduzida por León Jaussely, sempre com Agache como secretário, realizaria uma importante atividade que incluía as propostas de “Reconstrução de cidades devastadas. [...] Bouvard, Agache, Jaussely, Lambert, Rotival e Forestier foram alguns dos propulsores desta presença ativa dos urbanistas franceses nos países da periferia europeia e americana. Assim, Bouvard realizará projetos para Istambul, São Paulo ou Buenos Aires (1910); Agache para Cambera (1911), Chicago, Dunkerke (1912), Istambul (1933), Rio de Janeiro ou Curitiba (1941); Lambert nos Estados Unidos (1922-1929), Turquia (1933), Chile (1929), México (1931), Venezuela (1937); Rotival na Venezuela (1939) e Madagascar (1952); e Forestier para Havana (1925), Buenos Aires (1924), Sevilha (1929) ou Barcelona”. Ver: GUTIERREZ, Ramon. *Arquitectura y urbanismo en Ibero América*. Madrid: Catedra, 1992.

³⁰ Prefeito de Porto Alegre em duas oportunidades (1937-1943 e 1960-1964), correligionário de Leonel de Moura Brizola nos primeiros tempos do Partido Trabalhista Brasileiro – PTB, era descendente de Jerônimo de Ornelas, o primeiro donatário da sesmaria onde está localizada Porto Alegre. De índole desenvolvimentista, na primeira gestão implantou a rede elétrica na cidade e promoveu a urbanização da área central da capital. Ver: GRANDI, Celito de. *Loureiro da Silva: o charrua*. Porto Alegre: Litteralis, 2002.

³¹ Segundo Moojen, portanto, apesar da resistência de determinados setores, pela presença de um “forasteiro” no planejamento do município, não havia *a priori* indisposições técnicas ou pessoais entre Paiva e Gladosch, pelo contrário. Durante o desenvolvimento dos estudos e propostas deste para Porto Alegre e os novos aportes urbanísticos sorvidos por Paiva em Montevideu, houve certa colaboração e troca. Posteriormente, dado o teor das propostas de Gladosch para a capital, iniciaram gradativamente diferenças de pensamento urbanístico que se

acentuaram e se disseminaram entre a equipe de urbanismo da prefeitura e os arquitetos destas primeiras gerações do Movimento Moderno na cidade, principalmente em relação ao excesso de formalismo acadêmico desacompanhado de instrumentos de viabilização das diretrizes urbanas propostas, igualmente, das obras de arquitetura, em particular o Sulacap (1938), criticado por sua extemporaneidade formal em relação mesmo a outras obras do próprio autor, como os projetos para a loja de departamentos MESBLA (1944). MARQUES, Moacyr Moojen. *Entrevista*. Depoimento oral ao autor. Gravação digital. 13 set. 2011.

³² O trabalho desenvolvido no curso, realizado pelos alunos J. Balás, H. Duarte, R. Lenoble, R. Maya e A. Olaso, foi publicado na Revista do Instituto. Ver: CRAVOTTO, Maurício. un ejercicio de tecnica urbanística. *Instituto de Urbanismo*, n. 8, Universidad de la Republica, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1943. p. 118-224.

³³ Segundo PEREIRA “embora não seja muito lembrado, o curso de urbanismo no Brasil surgiu com a Universidade do Distrito Federal - RJ em 1935 e, em 1939, como pós-graduação” com Professores como Lúcio Costa e Carlos Leão, que formou Carmen Portinho e Paulo Camargo. Ver PEREIRA, Margareth A. C. da Silva in CAU/BR. *Duzentos Anos do ensino de arquitetura e urbanismo no Brasil: História e reflexões*. Disponível em: <<https://www.cau.br.gov.br/duzentos-anos-do-ensino-de-arquitetura-no-brasil-historia-e-reflexoes/>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

³⁴ Os Uruguaios participaram do curso em diversas oportunidades. O curso de Cravotto e Ildefonso Aroztegui no IBA realizado em 1948 foi acompanhado pelos professores Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff, Luiz Ubatuba de Farias, Edvaldo Paiva, Ney Crisóstomo da Costa, Eugênio Steinhoff, e pelos estudantes Enilda Ribeiro, Jaime Luna dos Santos, Charles Renne Hugaud, Emil Achutti Bered, Samuel Sibemberg Kruchin, Roberto Félix Veronese, entre outros. Ildefonso Aroztegui (1916 - 1988), formado na Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica (1941) e com o título Master of Science pela Illinois University em Chicago, obteve o primeiro prêmio do concurso *Ab Elementary School of Tomorrow*, promovido pela revista norte-americana *Architectural Record*. Foi presidente da Sociedad de Arquitectos de Uruguay (1961-1963).

³⁵ Oscar Niemeyer em *Pôrto Alegre*. Porto Alegre: Revista do Globo. Ano 20, fascículo 482, 14.05.1949, pp.43-45 e p.72.

³⁶ Ver CINCO equipes no concurso de urbanismo do delta do Jacuí. Porto Alegre: Diário de Notícias, 04 fev. 1958

Referências Bibliográficas

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.

BRIZOLA, Leonel de Moura (Prefácio). *Delta do Jacuí – Plano Piloto – 1958*. Porto Alegre: Globo, 1958.

CALVALCANTI, Lauro. Henrique Mindlin e a Arquitetura Moderna Brasileira. In MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano 1999.

CINCO equipes no concurso de urbanismo do delta do Jacuí. Porto Alegre: Diário de Notícias, 04 fev. 1958

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

CRAVOTTO, Maurício. un ejercicio de tecnica urbanística. *Instituto de Urbanismo*, n. 8, Universidad de la Republica, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1943.

CRAVOTTO. Maurício. *Monografias Elarqa*, n. 2. Montevideu: Editorial dos Puntos, 1995.

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

DELTA do Jacuí – Plano Piloto – 1958. Porto Alegre: Globo, 1958.

FERNÁNDEZ, Roberto. *El laboratorio americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

GUTIERREZ, Ramon. *Arquitectura y urbanismo en Ibero América*. Madrid: Catedra, 1992.

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; PSCHÉPIURCA, 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.

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.

MAHFUZ, Edson da Cunha. O Sentido da Arquitetura Moderna Brasileira. *Arquitextos*, 020.01, Vitruvius: São Paulo, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.020/811>>. Acesso em: 23 jun 2017.

MARQUES, Moacyr Moojen. *Entrevista*. Depoimento oral ao autor. Gravação digital. 13 set. 2011.

MARQUES, Sergio Moacir. FAM. Porto Alegre: Associação dos Docentes da Faculdade de Arquitetura de Porto Alegre - ADFAUPA, 2016.

MARQUES, Sergio Moacir. *A Revisão do Movimento Moderno? Arquitetura no Rio Grande do Sul dos Anos 80*. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002.

MOHR, Udo. Demétrio Ribeiro 1916-2003. Vitruvius, São Paulo, *Arquitextos* 041.00, ano 4, out. 2003. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/643>. Acesso em 08 out. 2010, às 12h 15min.

OSCAR Niemeyer em *Pôrto Alegre*. Porto Alegre: Revista do Globo. Ano 20, fascículo 482, 14.05.1949, pp.43-45 e p.72.

PEREIRA, Margareth A. C. da Silva in CAU/BR. *Duzentos Anos do ensino de arquitetura e urbanismo no Brasil: História e reflexões*. Disponível em: <<https://www.caubr.gov.br/duzentos-anos-do-ensino-de-arquitetura-no-brasil-historia-e-reflexoes/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

PORTO ALEGRE terá sua cidade satélite. Porto Alegre: Folha da Tarde, 05 fev. 1958.

RIOPARDENSE DE MACEDO, Francisco; HEKMAN, Marcos David; SILVA, Leo Ferreira da. *Curso de urbanismo*. Faculdade de Arquitetura - UFRGS, Departamento de Urbanismo, 1961.

ROVATTI, João Farias. *La Modernité est ailleurs: "ordre et progrès" dans l'urbanisme d'Edvaldo Pereira Paiva (1911-1981)*. [Tese de doutorado]. Paris: Université de Paris VIII – Vincennes-Saint-Dennis, 2001.

SANTOS, Cecília Rodrigues; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil. Projeto*, São Paulo, 1987.

SCHEPS, Gustavo. 17 registros. Montevideu: UDELAR, 2009.

SCHLEE, Andrey; FICHER, Sylvia. *Bahia – um outro modernismo: paralelo e escamoteado*. II Seminário DOCOMOMO N – NE, Salvador, jun 2008. Disponível em <<http://www.docomomobahia.org/nortenordeste2008.php>>. Acesso em 21 ago. 2015.

SILVA, José Loureiro da; PAIVA, Edvaldo Pereira. *Um plano de urbanização*. Porto Alegre: Globo, 1943.

TIEMPOS MODERNOS – *arquitectura uruguaya afín a las vanguardias 1925-1940*. Montevideu: Tradinco, 2009.

Radicalmente modernas: Arquitecturas en el laboratorio del desarrollo económico y social, Arica 1960-70

TORRENT, Horacio. Radicalmente modernas: Arquitecturas en el laboratorio del desarrollo económico y social, Arica 1960-70. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 57-67, dez. 2019

data de submissão: 08/12/2019
data de aceite: 10/01/2020

Radically modern: Architectures in the Economic and Social Development Laboratory, Arica 1960-70

Horacio TORRENT

Doutor, Profesor Titular Pontificia Universidad Católica de Chile; htorrent@uc.cl

Resumen

Las arquitecturas de la década del sesenta pueden ser vistas en el marco de un intenso laboratorio frente a los desafíos impuestos por la idea del desarrollo, que transformó las convenciones formales que se habían instaurado como parte de la tradición moderna. La lectura de una serie de arquitecturas creadas en un mismo proyecto, el de la Junta de Adelanto de Arica, puede resultar ilustrativo de cómo en los márgenes, se constituyó una oportunidad de transformación de la anatomía de la forma moderna ante el impulso del desarrollo. La serie de obras esta conformada por: el bloque del edificio Tacora, el superbloque Lastarria la caja de los Servicios Públicos, las cajas yuxtapuestas del Casino, el edificio tapiz del Campus Velázquez y la megaforma de la terminal de ómnibus. Ellos proveen un registro de las opciones y sistemas que acompañaron las expectativas generadas por el desarrollo económico y social, a la vez que una oportunidad para revisar las ideas formales que los arquitectos propusieron frente al desafío de – literalmente – dar forma al desarrollo.

Palabras-clave: Arquitectura moderna, Desarrollo económico-social, Forma arquitectónica, Arica, Chile.

Abstract

The architecture of the sixties can be seen in the framework of an intense laboratory facing the challenges imposed by the idea of development, which transformed the formal conventions that had been established as part of the modern tradition. The reading of a series of architectures created by the same project, that of the Arica's Board of Progress can be illustrative of how, in the margins, an opportunity of transformation of the anatomy of the modern form was constituted by the impulse of development. The series of works is conformed by: the block of the Tacora building, the superblock Lastarria the box of the Public Services building, the juxtaposed boxes of the Casino, the mat-building of the Velázquez Campus and the megaform of the bus terminal. They pro-

vide a record of the options and systems that accompanied the expectations generated by the economic and social development, as well as an opportunity to review the formal ideas that the architects proposed in the face of the challenge of – literally – shaping development.

Keywords: Modern architecture, Socio-economic development, Architectural form, Arica, Chile.

Introducción

Las arquitecturas de la década del sesenta pueden ser vistas en el marco de un intenso laboratorio frente a los desafíos impuestos por la idea del desarrollo, que transformó las convenciones formales que se habían instaurado como parte de la tradición moderna. La noción de desarrollo alude inicialmente al crecimiento económico generado por la enorme expansión de la actividad económica que sobrevino en la postguerra, acompañado por las expectativas sociales y culturales que el proyecto moderno propuso para el reparto y el aprovechamiento de sus propios beneficios para la mejoría sustancial de la situación de la población. Las condiciones del desarrollo propusieron nuevas demandas y posibilidades a la anatomía de las formas arquitectónicas modernas, tanto en relación a sí mismas, como en relación a la ciudad.

La lectura de una serie de arquitecturas creadas en un mismo proyecto, el de la Junta de Adelanto de Arica, puede resultar ilustrativo de cómo en los márgenes, se constituyó una oportunidad de transformación de la anatomía de la forma moderna ante el impulso del desarrollo¹. Una oportunidad para trazar un registro de las opciones y sistemas que acompañaron las expectativas generadas por el desarrollo económico y social. Una oportunidad para revisar las ideas formales que los arquitectos propusieron frente al desafío de – literalmente – dar forma al desarrollo.

La arquitectura en el desafío del desarrollo

No es novedad que la dinámica del crecimiento económico propuso a la arquitectura una serie de cambios sustanciales. Históricamente, con posterioridad al reordenamiento económico de la postguerra, no fueron pocos los lugares que asumieron un crecimiento inusitado, así como se desplegaron las posibilidades que la arquitectura moderna proponía como parte de las potencialidades económicas y tecnológicas. En América Latina, las expectativas del desarrollo eran al mismo tiempo económicas, sociales y culturales. La noción de desarrollo permeó el mundo de las ideas y fue vista como la posibilidad de transformación radical de la situación existente. Esta noción estaba basada en la promoción del crecimiento económico por medio de la actividad industrial, así como la de un mayor reparto equitativo

a nivel social, ambos confiados a la planificación de largo plazo para asignación eficiente de recursos para mantener el ciclo mismo del desarrollo.

En arquitectura, la noción propuso en un plano la proliferación de estructuras formales icónicas, capaces de representar y significar per se el ciclo del desarrollo, pero también las posibilidades de la generación de alternativas y sobre todo la clara expansión de la determinación del objeto arquitectónico en tanto forma conclusa a la pretensión de su disolución en la ciudad. Frente al desafío del desarrollo las formas de la tradición arquitectónica moderna aparecían en parte puestas en crisis por los avances de tantas otras disciplinas ya involucradas en la consideración del fenómeno urbano.

Doxiadis (1963, p.17) se preguntaba acerca de la trascendencia del arquitecto como diseñador de edificios, destacando una cierta perplejidad frente a la definición de los contenidos y medidas del objeto de la arquitectura y del papel de los arquitectos en relación con él. Constató que en términos cuantitativos, el arquitecto no se encargaba de más de un 5 por ciento del total de la actividad constructora en el mundo, y que en términos cualitativos una gran parte de esa actividad era de baja calidad, y que las creaciones valiosas se limitaban a unas pocas (Doxiadis, 1963, p.82).

Sostenía que “Al hablar de arquitectura aceptamos desde hace tiempo que no significa la total actividad edificadora, sino una técnica y un arte enseñado en las universidades –un producto de la tecnología organizada de los países en desarrollo-.” (Doxiadis, 1963, p.83). Constató así que el proceso creador era sustancialmente diferente al del pasado y que planteaba diferentes problemas, como reflejo de una crisis propulsada por la situación de ese tiempo. Situaba a la arquitectura de esos años ante los desafíos impuestos por el crecimiento de la población, el desarrollo económico y la rápida socialización de todos los aspectos de la vida. Argumentaba que “quienes trabajaban antes en cuestiones arquitectónicas podían adaptar su ritmo al de la expansión de la población” pero que en aquel momento, “la distancia entre ambos índices de expansión es un hecho, y un hecho responsable de un sinnúmero de problemas cuantitativos y cualitativos”, advirtiendo la desproporción que provocaba en la arquitectura, en tanto constituía un “campo de la actividad humana donde se requieren aún muchos y variados esfuerzos productivos, desde los materiales de la construcción a productos arquitectónicos acabados.” (Doxiadis, 1963, p.43). En cuanto al desarrollo económico, argumentaba que era también causa de la desorientación y que su aceleración planteaba una amplia gama de problemas importantes para la arquitectura, “puesto que al pedir todo el mundo edificios mejores y mayores, la demanda de edificaciones crece en una proporción aún mayor que la del de-

sarrollo general de la economía o del incremento de la riqueza” (Doxiadis, 1963, p.44). Sobre el tercero de los problemas, el aumento de la socialización, argumentaba que se imponía una nueva situación para la arquitectura dada la atención dirigida directamente al servicio de los ciudadanos que ofrecía la sociedad moderna. Afirmaba que independientemente de los sistemas políticos, ocurría en todas partes, aunque en proporciones variables según los programas de desarrollo económico y la política social de los distintos países, y llevaba a un cambio todavía mayor en los conceptos. “Dicho simplemente: no construimos ya monumentos” (Doxiadis, 1963, p.45). Aproximaba una conclusión radical: “que el ritmo de la producción arquitectónica tendría que ser mucho más rápido que el del crecimiento correspondiente de la población y el de la evolución de la economía”. (Doxiadis, 1963, p.45).

Los cambios en la anatomía de la forma moderna

Para los años sesenta, la arquitectura había ya consolidado sus mecanismos de generación formal sobre la base de los esquemas conceptuales provenientes del período heroico y que se habían asentado ya como parte de la tradición moderna.

Un primer momento estableció el protagonismo de cuerpos en los que orden geométrico aparecía como prioridad para dar regularidad a la forma, en coincidencia con la estructura portante y asegurando una cierta coherencia entre las partes y el total. Sobre esta base se adecuaban todos los aportes conceptuales para la generación de forma y espacio modernos: la planta libre, la fachada libre, la forma pura, la apertura de la caja, la nueva relación interior exterior propuesta por la transparencia, los sistemas de recorridos como forma de dar entidad a la dimensión espacio temporal, la jerarquía compositiva, entre tantos otros.

Es frecuente la enunciación de cómo la arquitectura moderna se convirtió con posterioridad a la guerra mundial en un baúl de opciones formales, en una caja de disponibilidades formales y espaciales que pudieran significar las condiciones de avance que la economía y la sociedad se proponían alcanzar. Así, tipologías como el rascacielos – entre otros – se identificaron plenamente con el crecimiento económico de un lugar o región. Si bien la necesidad de significar por medio del tamaño ha sido una condición de la arquitectura tradicional, solo algunas tipologías tenían la capacidad de hacerlo.

Si el desarrollo implicaba por una parte la dimensión opulenta del crecimiento económico, también le correspondía – al menos como expectativa – la ampliación de la socialización y la diversificación de sus posibilidades. La incorporación del crecimiento poblacional indicaba un problema de

número y la incorporación de las expectativas sociales un problema de significación.

La búsqueda de una correspondencia consustancial entre forma arquitectónica y desarrollo haría explotar las posibilidades del edificio como entidad unitaria, para dar paso a un segundo momento en que el factor predominante de la organización formal no está determinado con una configuración formal geométrica sino por una articulación entre geometría y tamaño.

En la tipología residencial, una parte del problema podía resumirse en el bloque y su capacidad de repetición. Se mostró como una forma discreta que era capaz de asumir al mismo tiempo la agregación de unidades repetidas y ser proyectado como una entidad unitaria, cuyo tamaño estaba en relación con la disponibilidad de suelo y las posibilidades tecnológicas (Torrent, 2017). Pero también permitía su repetición en el espacio, para dar forma a un tejido urbano poco continuo. No obstante era la alternativa a la fragmentación y la dispersión que la casa unitaria proponía al crecimiento urbano. El bloque podía aún significar alguna condición colectiva frente a la individualidad de la forma autónoma.

La posibilidad de asumir alguna relación con la unidad urbana de base, con el tejido, el trazado y las manzanas, le propició una equivalencia con formatos de la arquitectura tradicional como el palacio o el hotel del siglo XIX, permitiendo la coincidencia entre la unidad urbana y la unidad arquitectónica.

El cambio de tamaño, su conversión en superbloque no tuvo aparentemente mayor razón que tal como se ha afirmado (Colquhoun, 1978, p.94) "las enormes reservas de capital de la economía moderna que permiten a la iniciativa pública, privada o mixta llegar a controlar extensiones cada vez mayores de suelo urbano" y a disponer de una capacidad tecnológica para la consecución de obras de gran tamaño. No obstante el superbloque es una forma cuya generación estaba asociada a la repetición, de sus componentes estructurales o programáticos. Aún así construían una dimensión de significación asociada a la escala y el tamaño urbanos y eran capaces de la definición de puntos de jerarquía urbana, por medio de una forma específica en una aparente ausencia de límites. Su construcción significó el salto de escala, el proyecto de una forma de gran tamaño. Si por una parte el bloque pequeño con su capacidad reproductiva podía asumir la construcción de la ciudad del desarrollo, el superbloque establecía un nivel mayor de significación urbana frente a las opciones formales para la reproducción de las unidades menores como alternativas al crecimiento urbano indefinido.

Las formas del desarrollo, impusieron esquemas diferentes a los que se habían forjado en el contexto de la nueva tradición e impulsaron la hibridación de

condiciones formales que estando ya establecidas en la tradición moderna podían volver a conceptualizarse más allá de toda pretensión de forma conclusa, definida o unitaria.

El campo de las definiciones formales unitarias había tenido un enorme predicamento en la cultura arquitectónica chilena, en parte por la tradición compositiva, en parte por las facilidades de su adecuación constructiva. Las cajas aparecían como objetos portadores de propiedades invariables y fundamentales, capaces de ser reconocidos en cualquier tiempo y lugar; su forma estaba dominada por las relaciones abstractas establecidas por la composición y la geometría (Torrent, 2010). La composición elemental como instrumento conceptual para la elaboración del proyecto de arquitectura aparecía con restricciones para la construcción del gran tamaño necesaria tanto a las nuevas maneras de sociabilización del desarrollo aspiraba, como a la capacidad de portar nuevos significados asociados.

En el campo de las tipologías para los usos no residenciales, la constitución de estructuras formales capaces de asumir la indefinición o al menos la versatilidad de los programas sociales del desarrollo. La anatomía de la forma moderna no sería capaz de recoger la variabilidad de la vida y los profusos caminos del desarrollo económico y social. Sus elementos y las posibles correlaciones de la geometría unitaria no podían albergar el problema del gran tamaño que la dinámica expansiva del desarrollo prometía. Así las exploraciones tendrían como objeto las configuraciones capaces de expandirse, de quebrar los límites de la forma misma: el edificio tapiz, la megaestructura o la megaforma, aparecerían en el horizonte como arquitecturas capaces de dar cabida a las nuevas posibilidades, pero por sobre todo a significar el nuevo mundo pleno de bienes y posibilidades que el desarrollo prometía.

El edificio tapiz, – o mat building – cuya definición apelaba al "anónimo colectivo; donde las funciones vienen a enriquecer lo construido y el individuo adquiere nuevas libertades de actuación gracias a un nuevo y cambiante orden, basado en la interconexión, los tupidos patrones de asociación y las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio" (Smithson, 1974 p.574)

La megaestructura, puesta en relevancia por Reyner Banham (2001) podría ser definida como una gran estructura que aloja múltiples y complejas funciones urbanas, y que tiene la capacidad de constituirse al mismo tiempo en infraestructura como una operación artificial del paisaje, sea conectiva o topográfica. La megaforma en tanto puede ser considerada como aquella arquitectura capaz de involucrar dimensiones urbanas que están fuera del tamaño y la escala del edificio. Si bien Frampton (1999, p.80) ha utilizado el término para referirse a algunas ar-

quitecturas posteriores, caracterizó con claridad a la megaforma por medio de tres aspectos: “una forma grande que se extiende horizontalmente más bien que verticalmente, una forma compleja que no necesariamente expresa sus elementos estructurales y mecánicos y, como un dispositivo que es capaz de influir en el contexto urbano existente debido a su fuerte carácter topográfico”; agregando también que debía ser capaz de, por las virtudes de su programa, servir como un microcosmos cívico.

Estos últimos formatos arquitectónicos, escaparon de la concepción de forma pura para asumir hibridaciones propias de sistemas de integración formales en torno a programas. En la clave interpretativa de Doxiadis eran formas capaces de agregar las nuevas dinámicas de la socialización. Pero sobre todo, eran portadores de una característica: la capacidad de extenderse, de desarrollarse sobre sí mismos, de traspasar las propias condiciones de la unidad para asumir el desafío de la extensión y el tamaño. Eran arquitecturas aparentemente más adecuadas que las unitarias y monumentales para las pretensiones de mejoría que el crecimiento económico y el desarrollo prometían al gran número de la sociedad de masas.

Un laboratorio desarrollista: Arica, 1960-75

La transformación operada en Arica entre 1953 y 1975, resulta excepcional para comprender el nivel de coherencia y relación que las diferentes dimensiones, escalas y niveles de la disciplina lograron ante la institucionalización de la noción de desarrollo.

Arica, aunque fundada en 1536, no había sido tenida en cuenta desde su definitiva incorporación al territorio chileno hacia fines de los años treinta, atendiendo a su posición geográfica de frontera. Durante los años cincuenta protagonizó un proceso de transformaciones profundas, y una experiencia que concitaría no solo los aspectos locales y regionales del desarrollo, sino también en la escala nacional y continental por su localización de frontera.

Las transformaciones paulatinas se iniciaron con la declaración del puerto libre en 1953 estableciendo un régimen de exenciones impositivas que activó paulatinamente a la ciudad y orientó una industrialización incipiente. Se trataba de estimular la economía deprimida de la zona, contrarrestando la creciente pérdida de población. Los beneficios del régimen del Puerto Libre aparentemente no fueron los aspirados, no obstante, las expectativas generadas y la actividad económica informal, estimularon un crecimiento que se registró principalmente en el aumento de población que llegaba a la ciudad en busca de trabajo.

El proceso de regeneración económica se aceleró en 1958 con la creación de la Junta de Adelanto

(Ruz et al. 2016), una institución de derecho público encargada de fomentar la producción y el progreso del departamento. Se instituyó la participación de los sectores más activos de la comunidad para administrar los recursos económicos generados por el puerto e invertirlo en la mejora de las condiciones de la ciudad y la región. Su objetivo central era “estudiar, disponer, coordinar y poner en plan de realización todas las obras que se estimen necesarias para el adelanto rural y urbano del departamento de Arica; para el fomento de sus fuentes de producción; para el incremento de su comercio, y para el bienestar general de sus habitantes” (LEY Nº 13039, 1958). Es relativamente reconocida la importancia de su accionar; la Junta tuvo a lo largo de casi veinte años, una labor señera tanto en el campo económico como más particularmente en la realización de obras que transformaron la ciudad, desde balnearios a edificios educacionales, desde obras de infraestructura a espacios públicos (Torrent et al. 2018).

La Junta de Adelanto de Arica puede ser considerada paradigmática de la concepción desarrollista. Promovió el crecimiento económico por medio del impulso a la radicación de industrias, y a la generación de una oferta turística que complementara la actividad industrial; expandió las políticas de desarrollo a nivel regional por medio del turismo y las obras de infraestructuras; llevó adelante los estudios para el plan regulador de la ciudad, así como la construcción de equipamientos, edificios y paseos públicos. Enfrentó un crecimiento poblacional sin precedentes, pasando de 23.033 habitantes en 1952 a 46.686 en 1960 y a 87.726 en 1970, es decir duplicándose en tamaño en cada década. La demanda de habitación creció a la par con la población, y la necesidad de equipamientos y sobre todo de la configuración de un entorno urbano adaptado a las condiciones del desierto constituyeron un desafío para la arquitectura.

La arquitectura moderna desplegó todas sus posibilidades, para configurar un ambiente en el entorno tropical de la ciudad, y en relación con las particularidades del desierto del norte. Los instrumentos del proyecto moderno como la planta libre, la forma pura, la apertura del caja arquitectónica, la relación espacial entre interior y exterior, la porosidad del volumen y libertad de las matrices compositivas y estructurales, se pusieron en acción en múltiples situaciones. La experimentalidad formal, espacial y ambiental resultó apropiada a la condición climática, así como estableció un registro de novedad capaz de dar legibilidad al proyecto económico y social que la institucionalidad política de la Junta proponía.

La arquitectura moderna se convirtió así en un sistema expresivo capaz de identificar las nuevas acciones emprendidas por la JAA y el virtuosismo desplegado en las obras de arquitectura las propuso como

experiencia única. El enfoque progresista y desarrollista del organismo estaba claramente asociado con las posibilidades que representaba la vida moderna, configurando un gran laboratorio de arquitectura, apto para desarrollar los grados de libertad que la novedad imponía a la disciplina y a la profesión (Torrent, Ruz, Morán, 2018).

El reconocimiento pleno de que algo interesante estaba sucediendo en Arica, vino con la realización de la IV Convención de Arquitectos de Chile, reunida entre Abril y Mayo de 1967. Los debates registraron el reconocimiento de una disciplina en expansión y complejidad creciente. La creación del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, así como el proceso de descentralización iniciado por la Oficina Nacional de Planificación ODEPLAN, establecían un nuevo marco de acción para los arquitectos en los planes de desarrollo. La convención reconocía “que la naturaleza fundamentalmente social y la magnitud de los problemas que enfrenta la arquitectura en la sociedad actual, junto a las exigencias que derivan del constante crecimiento y cambio de esta, han introducido modificaciones cualitativas al concepto de la profesión de arquitectos y a la forma de ejecutarla” (CACH, 1964, p.9). Las necesidades de ampliar el campo profesional estaban claras, tanto en su expansión hacia la problemática social, como a superación de las formas tradicionales de concebir la disciplina, haciéndola más comprehensiva e de aspectos o facetas hasta el momento no integrados. La promoción de los concursos, nacionales y regionales, parecía buscar ese nuevo sentido para la arquitectura; y así también serían asumidos por la Junta de Adelanto, que los promovería como parte de la experimentalidad de su accionar (Torrent et al. 2019).

Si bien durante la década del sesenta la expansión de la labor profesional a campos más lejanos de la obra de arquitectura y más cercanos a la noción del desarrollo económico, social y territorial, parece haber sido la tónica, la experiencia desarrollada en Arica articulada fundamentalmente por la Junta de Adelanto y su Departamento Técnico expone una clara y rotunda excepción.

Arica muestra un accionar bastante homogéneo en la búsqueda de la reunión de diferentes niveles operativos en una estrategia común, desde el territorial con la descentralización y la aplicación de la noción de polos de desarrollo, el urbano con el instrumento del plan regulador incluyendo las propuestas de vivienda pública y una estructura de legibilidad y significación en el tejido, hasta el nivel propiamente arquitectónico tanto por el proyecto y la construcción de edificios públicos y privados, como principalmente por la asignación de una identidad formal basada en los criterios de la arquitectura moderna. La ciudad se convirtió así en un gran laboratorio que puso a prueba la capacidad que tenía la reciente

tradición moderna para generar arquitecturas capaces de asumir el desafío del crecimiento poblacional, de las expectativas del desarrollo económico y de las formas amplias de inclusión social que el proyecto moderno proponía. A la vez, ese laboratorio se propuso constituir un ámbito urbano que pudiera dar cabida a esos tres aspectos de manera integral. Las arquitecturas levantadas durante esos años en Arica constituyen una clara oportunidad de trazar un registro de las opciones y los sistemas formales que acompañaron las expectativas del desarrollo económico y social.

El bloque y el superbloque: Edificio Tacora y Conjunto Lastarria

El explosivo crecimiento poblacional motivó un fenómeno de expansión difusa de la ciudad promovido por la utilización de los dos modelos más habituales del urbanismo de ese tiempo: la densificación por medio de tipologías básicas -como el bloque extendido- y expansión por medio de unidades de vivienda aisladas, pareadas, o en línea, cubriendo como un extenso tapiz el suelo del desierto.

El bloque surgió como la alternativa a la expansión indiscriminada que estaba teniendo lugar, por la condición de un suelo fácilmente accesible, posible de ser utilizado en extensión por los organismos públicos a cargo del problema de la vivienda. El bloque era el formato residencial por excelencia de la arquitectura moderna. Ya había sido ensayado tempranamente hacia los años cuarenta, como parte de la estrategia de construcción de edificios colectivos que llevó a cabo la Caja del Seguro Obrero. Los colectivos están constituidos por tres bloques de unos 50 metros de largo, alineados con la manzana, y configurados a través de la repetición de unidades en relación a un largo pasillo en cada piso. En 1956 habían sido parte del conjunto Ex -Estadio en el que BVCH los proyectaron como parte de una operación que también conteniendo casas con patio, priorizaba los bloques de casi 50 metros y cuatro pisos para establecer un nuevo tejido urbano. La trama urbana de la ciudad, conformada por unidades de 50 por 60 metros aproximadamente, con una proporción algo menor a la tradicional manzana iberoamericana, ofreció un buen marco para la elaboración de propuestas que construyeran la dimensión completa de la cuadra. Varios fueron los casos como los realizados por la CORVI, o el edificio Viviec de 1970.

El edificio TÁCORA fue uno de esos casos. Fue proyectado por Pascal, San Martín y Szobel en 1967 como parte de una intervención urbana de mayor ambición en media manzana. Por una parte, el bloque asumía la dimensión completa de la cuadra alojando debajo una serie de locales comerciales, y del otro, una pequeña galería lo relacionaba con un cine que ocupaba el interior de la manzana. El resultado po-

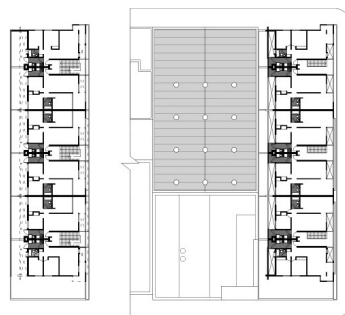


Figura 1 | Conjunto Habitacional Lastarria y Edificio Tacora. Planimetría redibujada en base a material del Archivo Histórico Vicente Dagnino y DOM Municipalidad de Arica respectivamente

Fuente: FONDECYT 1181290; Foto: Archivo Histórico Vicente Dagnino y Archivo Fondecyt 1181290

dría asumirse como una variante del formato placa y torre, o lámina y basamento, en la que el bloque se retraía en el piso sobre el techo para desprenderse con mayor autonomía en los tres pisos superiores. El bloque en sí está aunque parece una forma unitaria, organizado por tres unidades idénticas pareadas con sistemas autónomos de escaleras para dar acceso a dos departamentos por piso. La planta, simple pero generosa daba lugar a una serie de terrazas con partes abiertas y cerradas generando una alternancia de llenos y vacíos en la fachada. Estaba caracterizado por un tratamiento de las superficies de hormigón a la vista, con una clara exposición de la estructura y unos sistemas de columnas de sección cruciforme que le dan una imagen muy característica.

El conjunto habitacional Lastarria, fue proyectado por Gastón Saint Jean, Patricio Moraga y Jorge Vallejo, hacia 1962 y terminada de construir en 1967. Saint Jean era el Arquitecto Jefe del Departamento Técnico de la Junta de Adelanto y el artífice de gran parte de sus obras; cuando no intervino en forma directa, se aseguró de sostener la calidad arquitectónica de los proyectos. El Conjunto fue realizado para los propios funcionarios de la Junta y constituye un claro ejemplo de la combinación de

casas en extensión y departamentos en densidad que caracterizaron la experiencia chilena de la vivienda pública. Se compuso de un superbloque y un agrupamiento de 21 viviendas en extensión. El superbloque, de 122 metros de longitud, recorre la casi totalidad de la dimensión del sitio, en seis pisos, organizándose con 78 unidades en una multiplicidad, entre los que hay dúplex y departamentos de varias dimensiones. Nuevamente, si bien se trata de una unidad, está conformado por tres bloques puestos en continuidad. Cada entrada corresponde a un sistema de circulaciones y pasillos que dan ingreso a los departamentos. Una interesante espacialidad en cada ingreso, se propone por medio de grandes vacíos y el protagonismo de las rampas y escaleras en su interior. Las fachadas muestran las diferencias de los niveles en algunos casos con aperturas totales y en otros con la utilización de ladrillos calados.

La caja unitaria y las cajas yuxtapuestas: Los Servicios Públicos y el Casino

El sistema formal sobre el que se basaron los principales edificios de la Junta fue obviamente el de la arquitectura moderna. Los primeros edificios públicos, asumieron forma en torno a una serie acotada

de cuerpos regulares o cajas, organizados por una configuración geométrica autorreferente.

A veces, existió un basamento o plataforma sobre el cual se asentaron, otras veces configuraron patios en su interior, casi siempre sobre la matriz de referencia que la propia forma del cuerpo proporcionaba. No obstante, la configuración unitaria de la forma como caja, dio paso también a configuraciones sobre la base de cuerpos regulares yuxtapuestos de manera aparentemente aleatoria y de acuerdo a las relaciones que sus geometrías generadoras podían establecer a partir de la colisión de dos o mas cajas.

El edificio de los Servicios Públicos fue proyectado en 1966, por Raúl Marín Moreno, en la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Destinado a reunir oficinas de diversos organismos

fiscales, es claramente una caja a la que una serie de operaciones va desmaterializando. Respondía en parte, por su situación a la condición de centro cívico propuesta en varios planes urbanos, pero se proponía como un edificio aislado, con carácter y jerarquía, con una forma contundente capaz de dar cuenta de su importancia social y pública.

El edificio, un cuadrángulo de 48 metros de lado, hace corresponder su forma a la de la unidad urbana que ocupa, una deformación de una pequeña manzana del centro de la ciudad. Asume la tipología de un cuadrángulo, es decir un anillo de planta cuadrada de un nivel, sobre en un esquema regular de pilares rectangulares de dos pisos de altura, a su vez apoyados sobre un basamento continuo de un piso que asume la pendiente del sitio. En el plano noble, libera al uso público la casi totalidad de la superficie con un patio principal que

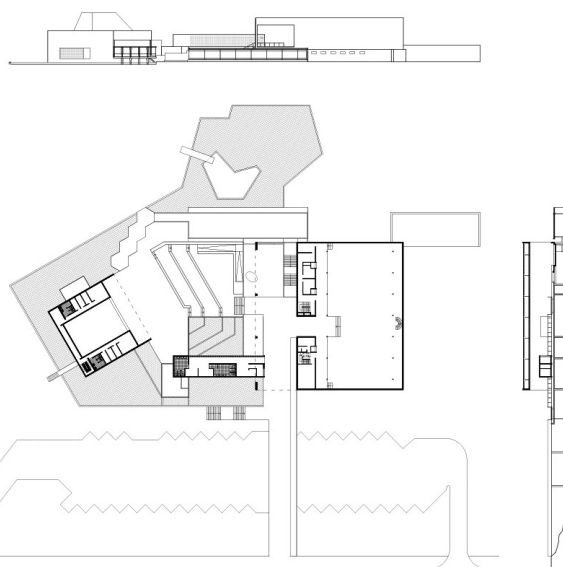
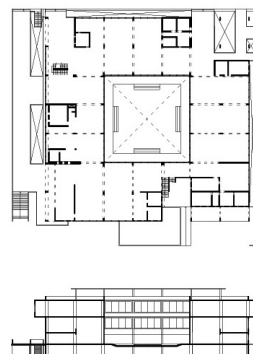


Figura 2 | Edificio de Servicios Públicos y Casino de Arica. Planimetría redibujada en base a material Revista Auca no.5, septiembre 1966 y del Archivo de Originales SLGM –PUC respectivamente
Fuente: FONDECYT 1181290 Foto: Archivo MOP y Colección B. Morán

da forma al vacío y remite a las circulaciones que articulan con las partes ocupadas.

El cuerpo aparentemente compacto se divide en tres partes horizontales: el anillo superior, el basamento y el cuerpo retranqueado intermedio. El anillo superior tiene imagen maciza debido a las pocas ventanas que se abren hacia el exterior y se apoya en el cuerpo intermedio de dos niveles, el que se encuentra retranqueado, dejando a la vista el sistema regular de pilares que estructuran el edificio, que afirman la existencia de un módulo que ordena la alternancia de muros y vacíos.

El basamento asume la pendiente del suelo urbano que es recogida, en una de sus fachadas, por una escalera paralela al volumen del edificio y que se separa de este creando una pasarela pública que conecta las calles sin la necesidad de entrar al complejo. La pasarela refuerza la permeabilidad que muestra el edificio liberando las cuatro esquinas de su nivel principal como terrazas públicas que conectan la calle con el patio interior. Estas operaciones son las que, jerarquizadas en torno a la utilización de la planta libre, dieron sentido a la creación de un suelo público y continuo, reforzando el carácter cívico y político del edificio. Su imagen como cuerpo único prevalece frente a las adecuaciones de la forma.

El edificio de Casino, fue inicialmente proyectado como centro cultural por la firma BVCH, Bresciani Valdés Castillo Huidobro, junto a Gastón Saint Jean en 1960-61. En él, es clara la definición de una plataforma que asume la diferencia de pendiente entre la ciudad y el borde del mar, a la vez que establece una relación autónoma respecto del parque proyectado por Saint Jean. Sobre esta plataforma se montan las dos cajas que asumen los principales componentes de programa: la sala de juegos y la sala de fiestas.

El predominio de las cajas esta definido por su tamaño y escala en relación al resto de las partes del sistema formal: el bar, el comedor, la glorieta de pequeños pabellones hexagonales hacia el lado del mar y los pequeños volúmenes de servicios sobre el lado de la calle.

Las cajas dominan la escena, presentando su fuerte condición geométrica. La composición de volúmenes puros se muestra claramente hacia el mar, en cambio hacia la ciudad se asientan sobre la plataforma que se eleva sobre el terreno y se une con la avenida por medio de un largo puente de acceso.

El casino es un ensayo claro y conciso de composición de dos piezas de la misma naturaleza formal tratadas de manera diferenciadas y yuxtapuestas de modo tal que generan un espacio entre ambas, capaz de constituir una condición de significación especial en el conjunto, casi en el lugar que un salón

de pasos perdidos juega en la composición tradicional de las bellas artes. Pero es este lugar el que aparece como un vacío, por ser un exterior, por la apertura al cielo. Es al mismo tiempo el lugar de la socialización que reúne los dos lugares de mayor importancia, las dos cajas: la sala de juegos y la boite o sala de fiestas.

La interacción de los límites es notable; la gran caja de la sala de juegos se desmaterializa por ese lado y genera una galería de la totalidad de la altura; la caja de la boite abre un vano horizontal de al menos dos tercios de su superficie, para establecer continuidad plena entre el interior y el exterior. La secuencia articulada de pequeños pabellones hexagonales delimita el espacio central y direcciona la atención al horizonte del mar.

La estrategia de composición de partes –las cajas– sobre un basamento continuo, reúne cuerpos arquitectónicos que siendo inicialmente de la misma naturaleza, su disposición oblicua establece un tipo de yuxtaposición capaz de generar un interior con significado propio.

Por una parte, la gran caja aparece alineada respecto de los principales trazados: desde su alineación con la calle del otro lado del vacío que atraviesa el puente, como con el puente mismo que direccionado perpendicularmente establece la continuidad con la galería lateral.

Por otra parte, la caja secundaria se independiza de la condición ortogonal del trazado para actuar libremente en relación al parque. Las operaciones formales entre las cajas, plataforma y espacios abiertos, afirmadas por los tratamientos superficiales y de color, se desclasifican claramente de la composición de volúmenes puros y la reiteración de cuerpos geométricos habituales para generar condiciones espaciales más allá de las capacidades representativas de la arquitectura moderna, adelantando procesos de reconfiguración que la arquitectura tendría algunos años mas tarde.

El edificio tapiz y la megaforma: Campus Velázquez y Terminal de Omnibus

El Campus Velázquez de la Universidad de Chile fue proyectado por Mauricio Despouy entre 1966 y 1967 y asumió el desafío de la indiferenciación en la configuración formal y en la variabilidad del programa. En un punto en que la pendiente de la ciudad al mar establece una diferencia de altura importante, se propuso un edificio horizontal de un piso, con salas y patios intercalados, conformando una base sobre la cual una amplia terraza se puso en relación con la avenida por medio de puentes y escaleras. Entre avenida y el edificio tapiz, se generó un amplio patio protagonizado por un bloque de tres pisos soportado sobre columnas circulares y definido en

su parte superior por un sistema de brise-soleil en hormigón visto. El edificio de base, se conforma por una serie de pabellones con salas de clase, talleres, laboratorios, oficinas de profesores y de administración, articulados por patios y galerías.

El edificio de Despouy podría considerarse cercano a las propuestas que Alison Smithson compilaría años más tarde bajo la denominación de mat building, mucho más en su concepción conceptual que en su definición formal y de trazado, por ser un edificio "donde las funciones vienen a enriquecer lo construido y el individuo adquiere nuevas libertades de actuación gracias a un nuevo y cambiante orden, basado en la interconexión, los tupidos patrones de asociación y las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio" (Smithson, 1974). No obstante, la configuración de esa placa se organizaba estableciendo una dirección preferente por medio de la relación de la galería principal con el patio longitudinal que la acompañaba. No era en sí mismo un tapiz tejido según las directrices principales, sino más bien un prisma monumental continuo determinado por una grilla continua. Una grilla continua indiferenciada organiza una estructura portante en módulos según tamaños, como si fuera un plan - no plan, en el que la libertad en la organización del

programa y la concepción del uso es la protagonista. Una grilla equivalente, sin un claro reconocimiento de jerarquías espaciales a excepción del aula magna capaz de establecer una nueva relación con la naturaleza por medio de los patios y pasillos, así como por la galería y el jardín lineal que cubre la pendiente. La concepción de esa grilla indiferenciada que permitiera la disposición libre del programa, aparece como una de las posibilidades de superación de la condición objetual de la arquitectura moderna. Así, se interponía en el paisaje, construyendo una porción de borde de ciudad, y podría haberse extendido teóricamente por la geografía definiendo el litoral urbano sobre el mar.

Lo más sugerente es la tensión entre un tipo de arquitectura surgida de una concepción objetual, presente en el bloque de hormigón visto, con otra más infraestructural, como una forma de ocupación territorial, basada en esa grilla conceptual determinada por la disposición de la estructura portante que configura al mismo tiempo un edificio tapiz y una megaforma urbana atenta al territorio.

El Terminal de Autobuses de Arica fue proyecto por los arquitectos Pablo de Carolis y Raúl Pellegrin, entre 1970 y 1972, como parte de las estrategias de la

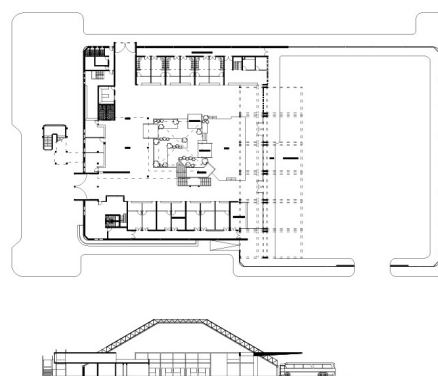
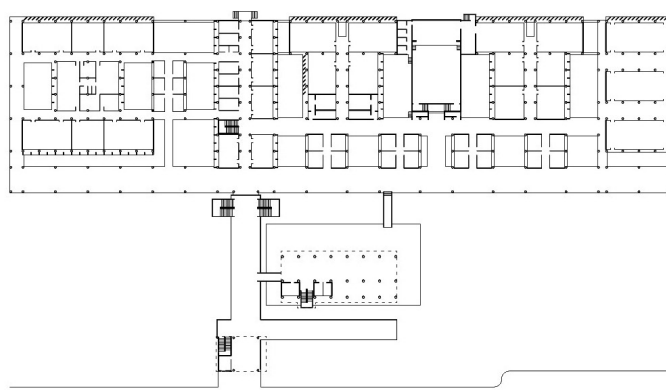


Figura 3 | Campus Velásquez Universidad de Chile y Terminal de Omnibus de Arica Planimetrías redibujadas en base a material del Archivo Histórico Vicente Dagnino
Fuente: FONDECYT 1181290. Foto: Archivo Histórico Vicente Dagnino y Colección B. Morán

Corporación de Mejoramiento Urbano para la ciudad. Una pirámide truncada de cuatro lados, conformada por una estructura estereométrica configura la megaforma que determina el ordenamiento del programa y de las funciones urbanas de su entorno.

La pirámide truncada constituye una forma unitaria que se establece como techo de un sistema más complejo de niveles, plataformas y circulaciones, en el que se distribuye el programa y los recorridos. La planta cuadrada de casi 50 metros de lado, asume por medio de las plataformas dos niveles: el primero – más urbano – articula las boleterías y el acceso a las plataformas de buses por una de sus caras, dejando el resto del espacio libre para el tránsito y la espera de los pasajeros; el segundo nivel se presenta como una plataforma exenta con espacios de espera, bajo la cual se disponen algunos locales comerciales. La estereométrica de la pirámide logra una altura de 10 metros; la repetición las piezas menores y el sistema de uniones soldadas le otorgan un carácter unitario e independiente. La complejidad de la estructura del techo es sólo visible desde el exterior ya que por el interior se encuentra recubierta permitiendo una lectura completa del volumen. Está apoyada en un muro perimetral continuo, solo abierto hacia el lado de la plataforma de los ómnibus. El muro bajo, de 2,26 metros de altura, establece la relación con la calle y está perforado por pequeñas ventanas con sus bordes redondeados.

Desde la calle, una pasarela cerrada con forma de tubo y realizada en hormigón armado traspasa la estructura conectando el nivel de la vereda con la segunda plataforma interior; y siendo una pieza independiente, aparece en la calle como un nudo que articula de los recorridos que suceden al interior, expandiendo el sistema fuera de los límites de la cubierta, en una clara referencia a la imaginaria tecnológica de los años sesenta.

El terminal de ómnibus se presenta así como una estrategia que organizando programáticamente en sentido horizontal, dispone de una megaforma claramente reconocible, capaz de organizar y dar legibilidad al contexto urbano.

Las formas del desarrollo: autonomía, tamaño y disolución

La noción de desarrollo, con sus consecuentes aspectos económicos y sociales propuso una nueva anatomía de la forma moderna, basada tanto en su tamaño y escala, como en las posibilidades de acoger nuevas condiciones propuestas por la socialización creciente. El crecimiento económico propuso a la vez posibilidades en la innovación, en la generación y aplicación tecnológica, aproximando la generación de sistemas formales y estructurales más diversos.

Una condición propia pareciera radicar en los tamaños de los edificios en relación a la escala urbana y a la capacidad de alojar programas de mayor convocatoria, mayor asiduidad y uso generalizado. A lo que debió acompañar también nuevas significaciones asociadas a la dimensión y a la apertura a formas de socialización que la forma compacta no auspicaba.

Los sistemas formales del período heroico de la arquitectura moderna si bien podían corresponderse con las demandas residenciales, no alcanzaban a responder a las nuevas posibilidades públicas tanto en tamaño y capacidad de apertura a las nuevas formas de sociabilidad, como en significación no monumental.

La autonomía formal de la caja, dio paso a las posibilidades de interacción entre estructuras geométricas diferenciadas, y luego a la creación de sistemas formales, determinados predominantemente por la estructura portante que los regula y les establece los niveles de coherencia básica, sobre la cual programa estaría cambiando en el tiempo de acuerdo a la necesidad. Un sistema de orden de base, solo dotado de coherencia formal por la modulación, a la vez que capaz de combinar orden espacial y flexibilidad de uso. La autonomía formal dio paso a formas infraestructurales relativamente fijas que posibilitaban su agregación o relleno de manera autorregulada basada en la idea dominante del edificio como un continuo, capaz de configurar un mundo urbano, como una trama abierta que puede desarrollarse en relación a la estructura portante y regularse de acuerdo a las dinámicas altamente cambiantes del programa.

Eran formas de enfrentar el cambio de tamaño. Tal como se ha visto, en todos los casos – y en relación comparativa a las dimensiones de una pequeña ciudad – estas arquitecturas del desarrollo exploraron tamaños poco frecuentes y por lo tanto sometieron a un cambio de escala en las relaciones entre el total y las partes, entre los elementos de arquitectura y sus sistemas combinatorios. Una disolución de las relaciones que se habían establecido entre la autonomía formal y la significación de la arquitectura moderna. En esa búsqueda hicieron posible una experiencia que puso a prueba la tradición moderna en relación al desafío del desarrollo económico y social.

Notas

¹ El presente trabajo constituye un avance parcial del proyecto FONDECYT Nº 1181290 "Arquitectura Moderna y Ciudad: obras, planes y proyectos en el laboratorio del desarrollo. Chile 1930-1980", del cual el autor es investigador responsable. Se agradece a Fondecyt, por el apoyo otorgado.

Referencias Bibliográficas

BANHAM, R. *Megaestructuras: Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: G. Gili, 2001.

CACH. Colegio de Arquitectos de Chile. *IV Convención Nacional del Colegio de Arquitectos de Chile*: Arica 29 de abril-4 de mayo de 1967. Santiago: El Colegio, 1967. p.9

COLQUHOUN, A. *Arquitectura Moderna y Cambio Histórico : Ensayos 1962-1976*. Barcelona: G. Gili, 1978.

DOXIADIS, C. *Arquitectura en transición*. Barcelona: Ediciones Ariel, SA, 1964. 224 p.

FRAMPTON, K. *Seven Points for the New Millennium*. The Architectural Review 206.1233 (1999): 76-80.

LEY Nº 13039. República de Chile. Diario Oficial. Miércoles 15 de Octubre de 1958.

PEREZ OYARZUN, F. *Bresciani Valdes Castillo Huidobro*. Santiago: Ediciones ARQ, 2006. 149 p.

RUZ, R.; GALDAMES, L.; DÍAZ ARAYA, A. *Junta de Adelanto de Arica (1958-1976). Experiencia, Documentos e Historia Regional*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá. 2015. 171p.

SMITHSON, A. *How to recognise and read mat-building*. Architectural Design 9 (1974) p. 573-590.

TORRENT, H.; FAUNDEZ, M.; RUIZ, J. *Siete grados de libertad: políticas, arquitecturas, arquitecturas políticas. Arica en la larga década del sesenta*. Santiago. Revista ARQ 101, 2019. p. 74-87.

TORRENT, H.; RUZ, R.; MORÁN, B. *Arquitecturas para la institucionalización del desarrollo: tres dimensiones en la obra de la Junta de Adelanto de Arica*. In: TORRENT, BARRIA, ZUMELZU, VASQUEZ, ILHE, Eds. *Patrimonio Moderno y sustentabilidad: de la ciudad al territorio*. Valdivia: Docomomo Chile, 2018. p. 126-130.

TORRENT, H. *Arquitecturas urbanas, síntesis modernas. Las dialécticas entre la forma de la ciudad y la autonomía del bloque*. Santiago: Revista AOA 35 (2017) p. 16-33.

TORRENT, H. *Abstraction and tectonics in Chilean architecture since 1950*. In: PÉREZ OYARZÚN, PÉREZ DE ARCE, TORRENT, QUANTRILL, *Chilean modern architecture since 1950*. College Station : Texas A & M University Press, 2010.

Las firmas de arquitectura en Bogotá (1920-1970). Desarrollo de modelos organizativos para la producción edificatoria

GUERRERO, Ingrid Quintana; ROJAS, Margarita Roa; GOOSSENS, Maarten. Las firmas de arquitectura en Bogotá (1920-1970). Desarrollo de modelos organizativos para la producción edificatoria. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 68-84, dez. 2019

data de submissão: 08/12/2019

data de aceite: 08/01/2020

Architectural firms in Bogota (1920-1970). Development of organizational models for building production

Ingrid Quintana GUERRERO

Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Profesora Asistente Universidad de los Andes, Bogotá - Colombia; i.quintana20@uniandes.edu.co

Margarita Roa ROJAS

Doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, Profesora Asociada, Universidad de San Buenaventura, Cali - Colombia; mmroa@usbcali.edu.co

Maarten GOOSSENS

M.A. in Architectural History, University of Groningen, Netherlands, Profesor Asistente Universidad de los Andes, Bogotá - Colombia; m.goossens270@uniandes.edu.co

Resumen

A partir de la década de 1920, la producción de la arquitectura en Bogotá comenzó a experimentar transformaciones consecuentes de la “independización” de la arquitectura respecto al ejercicio de la ingeniería en la academia, de la profesionalización de la actividad constructora, y de la fundación de agremiaciones locales de arquitectos. Esto, sumado a la decantación de la experiencia de firmas estadounidenses por vía de jóvenes egresados de facultades norteamericanas y por el encargo de obras a sociedades extranjeras ejecutadas por contratistas locales, perfiló el criterio empresarial que caracterizaría a un buen número de las firmas fundadas en la capital colombiana durante los cincuenta años siguientes. Ante la ausencia de estudios sobre las metodologías de trabajo de las firmas locales (la historiografía se ha centrado en las biografías de los autores y en las monografías sobre su obra), la presente comunicación elabora un panorama de dichas firmas, entendidas como empresas constituidas por dos o más socios, capaces de emprender trabajos en diferentes frentes, desarrollando estructuras organizacionales análogas que les permitían asumir todas o casi todas las fases de un proyecto arquitectónico. Para comprender este fenómeno, y con base en el examen de fuentes primarias (entrevistas, publicaciones especializadas, publicidad y archivos de las firmas), se indaga en la noción de “firma de

arquitectura” en el Colombia, sus posibles orígenes, procesos paralelos en el continente, adaptaciones locales, co-participación con instituciones estatales y trabajo colaborativo para el desarrollo de concursos públicos y privados, así como de encargos directos de gran envergadura.

Palabras-clave: Firmas de arquitectura; Modelos organizativos de producción arquitectónica, Arquitectura moderna en Bogotá, Procesos de producción edificatoria.

Abstract

Beginning in the 1920s, the way architecture was produced in Bogotá underwent a series of changes that where the consequence of the growing “independence” of architectural education from engineering schools, a more professional approach in the construction industry, and the establishment of local associations of architects. Along with the familiarity with US architectural firms and their methods gained by young alumni of North-American architecture schools and by local partners working on projects commissioned to those firms, these changes stimulated the business-like approach that would characterize the firms that were to be created over the next fifty years in the Colombian capital. As historiography has focused on biographical and monographic narratives around architects and their works rather than methods and organization, this paper develops a survey of local architecture firms. These firms are understood to be companies headed by at least two partners that are capable of undertaking diverse commissions and that develop organizational structures that allow them to work on most, if not all phases of development of an architectural project. It examines primary sources (interviews, specialized publications, publicity and archives of the firms) and looks into the possible origins of the architecture firm in Colombia, parallel processes elsewhere in the continent, local adaptations, co-participation with public institutions and collaborative work in the context of public and private architectural competitions, as well as high-profile commissions.

Keywords: Architecture firms, Organizational models in architectural practices, Bogotá modernist architecture, Production process of buildings.

Introducción¹

Este trabajo propone una primera aproximación al estudio de las firmas de arquitectura en Colombia, particularmente en el caso bogotano, durante mediados del siglo XX, con el objetivo de comprender su evolución, desarrollo e implicación en los diferentes procesos de producción de la arquitectura, en un periodo trascendental para la transformación de la ciudad. Además, se pretende atender al vacío en la literatura académica sobre las metodologías de trabajo de las firmas locales que operaron con una perspectiva empresarial. Para ello, se indaga en

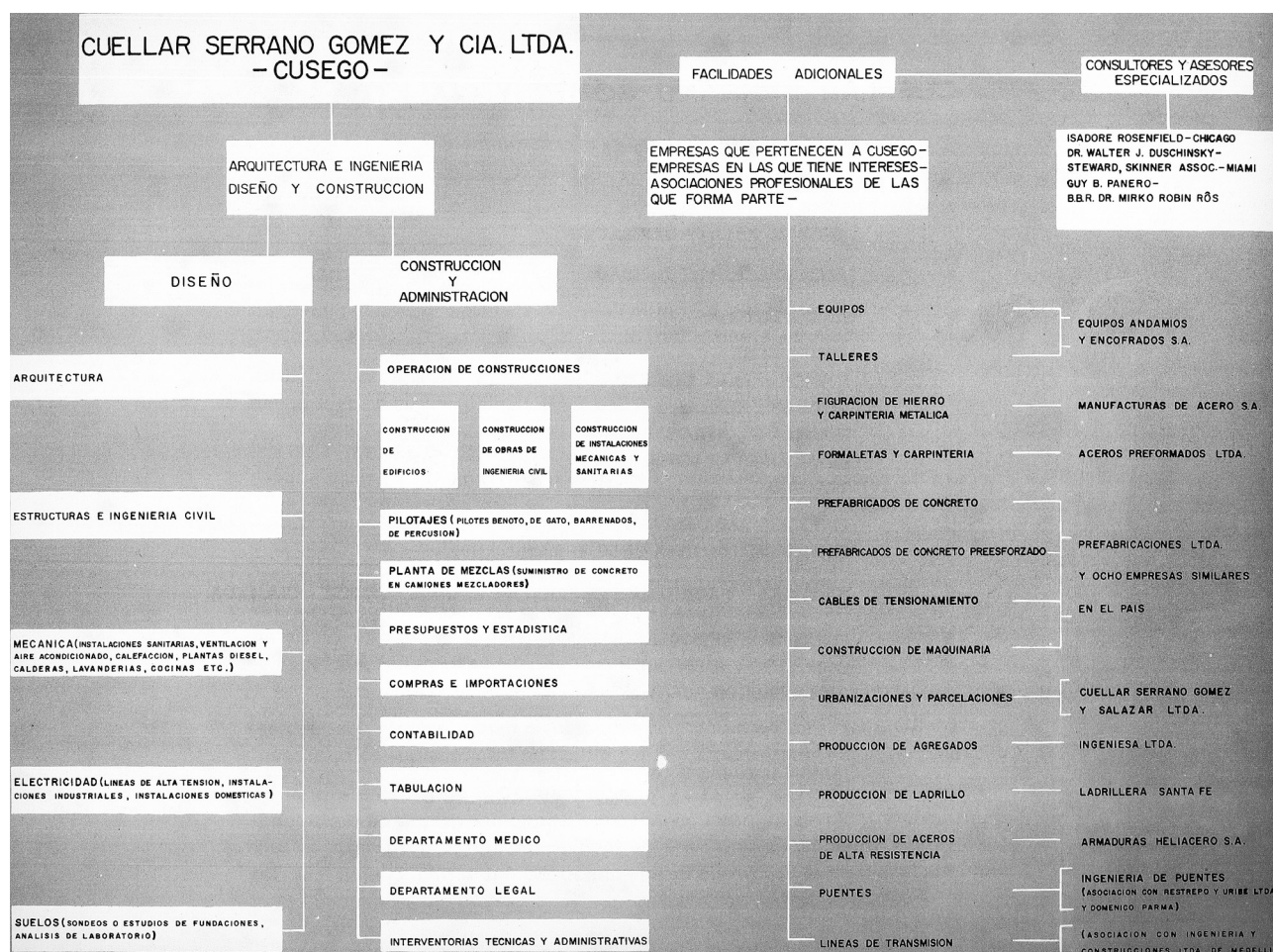


Figura 1 | Estructura organizacional de la firma Cuéllar, Serrano, Gómez
Fuente: CUÉLLAR, SERRANO, GÓMEZ, 1958, p. 2

la noción de “firma de arquitectura” en el país, sus posibles orígenes e influencias, adaptaciones locales y procesos paralelos en otras latitudes, co-participación con instituciones públicas y trabajo colaborativo, desarrollando diferentes modelos organizativos para la producción edificatoria. En las próximas líneas se propone un panorama de las firmas de arquitectura en Colombia, entendidas como empresas constituidas por dos o más socios, capaces de emprender trabajos en diferentes frentes, gracias a una estructuras organizacionales que les permitan asumir todas o casi todas las fases de desarrollo de un proyecto arquitectónico (Fig. 1), desde su gestión y concepción hasta su materialización.

Entre los autores que han hecho aportes al estudio del desarrollo profesional de la arquitectura en Colombia, se encuentra Carlos Martínez Jiménez, quien muestra – con visión progresista liderada desde la revista *Proa* – un panorama de la producción arquitectónica local desde 1945 en las compilaciones *Arquitectura en Colombia* (1951 y 1963). En la introducción de la primera edición, realizada con Jorge Arango Sanín, los autores se refieren al trabajo mancomunado entre los arquitectos y los ingenieros, indicando:

[...] es posible que por esta compenetración del diseño arquitectónico, técnica constructiva y administración de obra, la arquitectura contemporánea en Colombia no haya caído en el barroquismo y tal vez también por esa razón se ha logrado en este país, más que en ninguna otra parte, una arquitectura de características muy simples, en la que el hombre de la calle ha podido tomar parte como creador”. (ARANGO; MARTÍNEZ, 1951)

Los proyectos, ejecutados entre 1946 y 1951 están publicados por firmas: Arango y Murtra², Cuéllar, Serrano, Gómez³; Herrera, Gaitán y Nieto Cano⁴; Obregón y Valenzuela⁵; Solano y Ortega⁶ y Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez⁷. En las páginas finales, se incluye un índice biográfico de 28 jóvenes profesionales, socios de dichas firmas. En la edición de 1963, con colaboración de Edgar Burbano, Martínez presenta una nueva selección de firmas y proyectos realizados entre 1951 y 1962, organizados según su actividad (residencial, cultural, religiosa, de salud, recreacional, edificios públicos, industriales y comerciales, etc.).

Un segundo grupo de publicaciones tiene un carácter más biográfico, como el ensayo *Breves semblanzas de ocho arquitectos del siglo XX en Colombia* (2004) de Fernando Carrasco⁸ o el libro *Arquitectu-*

ra de la primera modernidad en Bogotá (1995) de Silvia Arango, en el que se contextualiza la aparición y desarrollo del gremio de arquitectos en Colombia, y caracteriza las principales firmas de diseño y construcción activas en Bogotá entre 1930 y 1950. Uno de los planteamientos iniciales de Arango es que la generación de profesionales nacidos entre 1895 y 1910 asume plenamente la incorporación de la arquitectura moderna “no sólo como asimilación de corrientes internacionales, sino como propósito vital de transformación”. (ARANGO, 1995, p. 9)

Maria Pia Fontana y Miguel Mayorga, en el catálogo *Colombia: Arquitectura moderna* (2004)⁹, hacen una selección crítica e intencionada de las principales obras de mediados del siglo XX, evidenciando temas recurrentes como la adaptación y variación de la arquitectura moderna a las condiciones locales, soluciones tipológicas específicas, asociaciones profesionales como forma de trabajo y conformación de sectores urbanos. La segunda edición *Colombia: Arquitectura moderna. Re-visión 50/60* (2006), amplía la reflexión hacia la escala urbana e incorpora biografías de las principales firmas y arquitectos de la época.

Además de estas publicaciones de carácter panorámico, existen algunas monografías puntuales sobre las firmas más reconocidas como Cuéllar, Serrano, Gómez. *Arquitectura 1933-1983* (TÉLLEZ, 1988), Obregón y Valenzuela en Bogotá 1949 - 1969. *Doce arquitecturas urbanas* (LLANOS, FONTANA, HENAO, MAYORGA, 2012), Camacho y Guerrero arquitectos (TÉLLEZ, 2018) y una colección de entrevistas a arquitectos colombianos del siglo XX realizadas en tres volúmenes titulados *Conversaciones de arquitectura colombiana*. (GUTIÉRREZ, 2004, 2006, 2011)

Este breve panorama de referencias, en su mayoría describe biográficamente a los integrantes de las firmas de arquitectura y/o se centra en las obras realizadas. Se evidencia por tanto la necesidad de abordar el estudio de las firmas de arquitectura en Colombia como problema de investigación, para comprender los procesos de producción bajo ese modelo de trabajo.

La firma: ¿un modelo “made in USA” apropiado en el trópico?

A diferencia de la idea de *atelier*, predominante en Europa durante las primeras décadas del siglo XX y ligada a los talleres de oficios medievales (caracterizados por la presencia de un maestro quien controlaba todos los procesos creativos), el concepto de firma parte del principio de policefalia, con diferentes departamentos liderados por un especialista en su área específica. El esquema de “satélites” temáticos orbitando alrededor de un equipo de diseño tiene un referente claro en el contexto moderno occidental, el

Atelier Le Corbusier, que en un momento dado llegó a contar con filiales encargadas de la construcción – *Atelier des Bâisseurs* o ATBAT – y de las investigaciones fundamentadas en las ciencias biológicas y aplicadas al desarrollo de patentes para la industria de la edificación – *Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale* o ASCORAL. El tema de las firmas como desarrolladoras de soluciones para la construcción civil y su contribución a la industrialización de la actividad edificatoria guarda una estrecha relación con otro importante gabinete europeo, el de Peter Behrens, el cual, aunque fuera una oficina de diseño tradicional, la vinculación de su fundador a la *Deutscher Werkbund*¹⁰, ponía de relieve la necesidad de orientar la acción del diseñador al servicio de la producción de objetos de uso cotidiano, los cuales garantizarían la supremacía comercial alemana. (DROSTE, 1993, p. 12)

Si bien algunos de los primeros registros de sociedades de arquitectos y constructores constituidas como firmas provienen de Europa, específicamente de Inglaterra (consecuencia lógica de la Revolución Industrial), la firma como entidad regida por la lógica de una cadena de fabricación en masa es un modelo consolidado en Estados Unidos como mecanismo de producción capitalista. No obstante, y de acuerdo con Blau (1984, p. 39, traducción de los autores), al ser consecuencia de la profesionalización del oficio del arquitecto “las firmas arquitectónicas son más democráticas que los establecimientos comerciales e industriales [...]”. En otras palabras, al haber dentro de la organización individuos más enfocados en problemas disciplinares específicos, existen menos probabilidades de que se establezcan estructuras piramidales que concentren el poder en un único líder.

Por otra parte, la lógica de la cadena de producción presupone la división de saberes y procesos que no se conjugan como un único proyecto arquitectónico en la mente de un genio creador, sino que se integran en el acto de mismo de la construcción, viabilizada por el diálogo entre los principales departamentos: gestión, proyectación, ingeniería, construcción, gerencia de proyectos y, en ocasiones, urbanismo. La acelerada dinámica de densificación urbana en altura en ciudades de estados como Illinois, Michigan o Nueva York, asociada a la proximidad geográfica de industrias que sirven al ramo de la edificación (acerías, ascensores, maquinaria), explica que en dichas ciudades surgiera el mayor número de firmas durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX¹¹. Los vínculos de firmas de toda índole con la industria han sido del interés de académicos en las áreas del mercadeo y la economía, entre ellos Stigler (citado por KAPOOR, 2013, p. 1196), quien en 1951 formuló que las primeras industrias eran habitadas por firmas con una “estructura vertical integradora” (todas las fases del proceso de producción a cargo de una misma firma y no de diferentes compañías especiali-

zadas), refiriéndose a la linealidad en las formas de producción y no en la jerarquía de roles; esto es, un esquema organizacional horizontal. Al respecto, es importante anotar la figura de los socios fundadores no sólo como cabezas de departamento sino como copropietarios de una empresa cuya cuantía se mide en títulos o acciones negociables, posibilitando la sustitución o anulación de miembros fundadores¹².

Sin duda, una de las firmas que ha dejado una mayor impronta en el planeta, como marca y como legado arquitectónico, es Skidmore, Owings & Merrill (SOM). Fundada en 1936, la compañía establecida en Chicago y expandida un año más tarde a su sucursal de Nueva York – primera de muchas filiales¹³ – cuenta con un lugar destacado en la historiografía de la arquitectura moderna¹⁴, al haber sido la encargada de erigir algunos de los más importantes proyectos de mediados de siglo, el más célebre de ellos la Lever House, construida en Manhattan en 1952. Para entonces, SOM ya contaba con aproximadamente 1000 empleados, muestra de un crecimiento impulsado por numerosos encargos de rascacielos de oficinas, financiados por grandes capitales privados. La complejidad en la concepción y ejecución de este tipo de estructuras impulsó la creación de divisiones especializadas para su cálculo, detallamiento y materialización. La Lever House y otras torres de oficinas tuvieron una innegable repercusión en las crecientes capitales latinoamericanas, pese a que no contaran con industrias importantes de vidrio y acero, teniendo que recurrir a importaciones para la ejecución de proyectos que adoptaron su tipología.

La transferencia del modelo de las firmas a América Latina se produjo de manera directa, mediante la participación de firmas norteamericanas, y de manera indirecta a partir de la formación de arquitectos en las escuelas y oficinas estadounidenses. En cuanto a la primera modalidad, la operación consistía en la prestación de servicios de diseño y coordinación de obra, en algunos casos relacionada con el uso de materiales importados, pues la actividad de estos arquitectos se encontraba también vinculada directamente con la entrada de capitales de la banca estadounidense a los países latinoamericanos. En ocasiones, se trabajaba de la mano de firmas locales, las cuales, por lo menos para el caso de Bogotá, terminarían adquiriendo la experticia suficiente para sustituir al socio extranjero con empleados versátiles, complementados con su propia red de asesores técnicos.

Respecto a la segunda modalidad, el impulso a este modelo de producción de la arquitectura también fue dado por la formación de una generación de arquitectos colombianos y latinoamericanos en institutos tecnológicos (IIT, MIT) y universidades tradicionales como la CUA, Michigan, Yale, Cornell y Harvard, cuya estructura curricular superaba el dilema diseño/construcción establecido por la tradición

francesa (escuelas polytechniques como antítesis de las academias *beauxartianas*).

De la larga lista de colombianos – más de 30 –, un buen número se inscribió en Harvard, motivado por la presencia de Walter Gropius en dicha escuela. (GOOSSENS, 2013, p. 6) En efecto, Gropius marcaría no sólo el rumbo de la Graduate School of Design (GSD) sino de gran parte de las escuelas de arquitectura norteamericanas, cuya estructura curricular – replicada en la organización de las firmas – pretendía atender a problemas reales de manera simultánea. Vale la pena recordar en este punto que Gropius había fundado junto con otros siete socios su propia firma en Cambridge, *The Architects Collaborative* (TAC), con estructura de menor tamaño pero semejante a la de SOM; de hecho, la ausencia de nombres en su razón social indica un mayor interés en la producción colectiva de la arquitectura. Entre las escuelas permeadas por la aproximación de Gropius estaba la facultad de arquitectura de la University of Michigan en Ann Arbor, cuyas investigaciones durante el período de la segunda posguerra se orientaron hacia la prefabricación al servicio de la arquitectura y la planeación urbana. (OCKMAN, SACHS citados por BOTTI, 2017, p. 35)

Gabriel Serrano Camargo (1939, p. 24), socio de la firma bogotana Cuéllar Serrano Gómez (CSG), mencionó en el reporte sobre su visita a varias escuelas de arquitectura estadounidenses que en GSD se atribuía mucha importancia a los problemas de la construcción, concibiendo proyectos de carácter funcional. El enfoque pedagógico de Gropius, que promovía esa visión de trabajo en equipo y mirada multidisciplinaria propia de la Bauhaus, fue quizás el factor que atrajo a un buen número de jóvenes colombianos en formación durante la década de 1940, tanto de pregrado como de posgrado, como lo registró Hitchcock (1955, pp. 20–37) en su célebre *Latin American Architecture since 1945*: “Nowhere are there more architects [than in Colombia] whose training is in North America and many of the characteristic problems they have faced are more familiar in North America than elsewhere in South America”¹⁵.

Así, más allá de la recepción de un repertorio formal, para Boti (2017, p. 34) el paso de tantos estudiantes colombianos por facultades norteamericanas definió sus modos de proyectar y construir, una vez regresaron a Colombia y se convirtieron en fundadores y/o socios de nacientes firmas nacionales. De ahí que la mayoría de grandes sociedades fundadas en Colombia contaran entre sus fundadores al menos con un egresado de una universidad norteamericana. (GOOSSENS, 2013, p.4) La formación recibida en dichas escuelas les impulsó a desarrollar innovaciones para la construcción en concreto ante la falta de acero en su país y a incorporar a sus prácticas el uso de sistemas desarrollados y perfeccionados

al interior de las firmas norteamericanas, como la fachada cortina. (BOTTI, 2017, p. 34)

Luego de esta oleada de jóvenes estudiantes colombianos en E.E.U.U., el foco de migraciones se desplazó hacia el sur de las Américas; las Universidades Católica y de Chile, en Santiago, serían las principales receptoras de estudiantes extranjeros en la región y, una década más tarde, a Brasil. La inscripción en escuelas del sureste brasileño – la Universidade Federal do Rio Grande do Sul en Porto Alegre, la Universidade Federal de Minas Gerais en Belo Horizonte, y la Universidade Federal do Rio de Janeiro – aumentó hacia finales de la década de 1940. (BOTTI, 2017, p. 11) Ya para entonces, los hermanos cariocas Maurício, Milton y Marcelo Roberto habían formalizado la sociedad MMM Roberto (internacionalmente conocida como *Irmãos Roberto*, 1941), cuyo modelo organizacional se revelaba innovador al alejarse de la oficina tradicional y del *atelier*, abordando cada proyecto de manera particular en temas técnicos y de diseño. (MACHADO, 2014, p. 109-110)

Los hermanos Roberto allanaron el camino de grandes firmas en Río como la de Henrique Mindlin, que apareció en 1943, casi en paralelo a sus pares colombianas. Según Machado (citado por SOUZA, 2013, p. 185), Mindlin aplicó una metodología inédita, orientada por la articulación de aspectos tecnológicos y económicos, a través de un modelo administrativo apoyado en la reciente formalización del ejercicio de la arquitectura brasileña¹⁶. La labor del socio fundador como coordinador de los diversos equipos de trabajo sería pues asociada a la de un empresario moderno. La obra ejecutada por la firma de Mindlin, tanto en Río como en São Paulo, fue divulgada en el contexto colombiano por la revista *Proa*¹⁷, junto con la de poderosos e inspiradores *escritórios* paulistanos como el de Rino Levi (como Mindlin, organizado bajo el esquema de firma a pesar de que su razón social coincidiera con su nombre de persona natural).

Con el auge de la producción de cemento Portland en São Paulo, creció la demanda, por parte del régimen militar brasileño (instaurado desde 1964) de firmas capaces de construir grandes obras de infraestructura como símbolos de modernidad, privilegiando la racionalización de los procesos de producción arquitectónica. Surgieron nuevas y poderosas firmas con impacto continental e interlocución permanente con sus pares suramericanos: Croce, Affalo e Gasperini (1962), Botti Rubin (1955) y la sociedad de los hermanos Carlos y Roberto Brathke¹⁸. Aunque a la fecha de redacción de estas líneas dichas firmas aún operan (algunas de ellas con ligeras alteraciones de su razón social), la naturaleza comercial de sus producciones es consecuencia, en buena parte, de la injerencia del sector financiero y de la especulación inmobiliaria; situación que, con

otros matices, se presentó tanto en Colombia como en otros países latinoamericanos.

Primordios de una estructura organizacional

En atención al aumento de nuestra clientela, hemos resuelto ensanchar nuestras oficinas, dividiéndolas en cinco secciones diferentes, las cuales están a cargo de ingenieros competentes y bajo nuestra absoluta dirección y responsabilidad. Este nuevo ensanche es muy favorable para nuestros clientes porque encuentran en nuestras oficinas ingenieros dedicados exclusivamente a un solo ramo, lo cual hace que los trabajos sean más perfectos y mejor atendidos" (OFICINA DE INGENIERÍA, 1927).

Este anuncio publicitario en el que la empresa liderada por Alberto Manrique Martín ofrece sus servicios – más abajo en el mismo anuncio se aclara que entre ellos se incluye el servicio de Arquitectura –, da cuenta de dos procesos paralelos que cambiaron el panorama de la arquitectura bogotana en las décadas de 1920 y 1930. Por un lado, se evidencia la especialización de las ramas de la ingeniería, la cual llevaría a la subsiguiente "independización" de la arquitectura. Por otro lado y de manera incipiente, se vislumbra una profesionalización de la actividad constructora, la cual introdujo a la arquitectura un criterio empresarial para establecer firmas de diseño y construcción.

Como ha documentado González (2013, pp. 516-543), durante las primeras décadas del siglo XX la arquitectura pasó de ser una de las posibles actividades de ejercicio profesional del Ingeniero, a una rama ingenieril formalizada; una "ingeniería" con diploma de pregrado propio: el de Ingeniero-Arquitecto – otorgado en Bogotá por la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Colombia a partir de 1921. Posteriormente, y tras numerosos debates adelantados al interior de la Facultad de Ingeniería y de la Sociedad Colombiana de Ingenieros (GONZÁLEZ, 2013, pp. 540-543), se formalizó de manera definitiva la autonomía de la Arquitectura en relación a la Ingeniería con la fundación, en 1934, de una asociación profesional propia, la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) y la creación de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes (1936). Es posible que a esa diferenciación haya contribuido la mayor visibilidad de la que gozaba la arquitectura como tema de opinión pública, en comparación con las décadas anteriores¹⁹.

Los profesionales de mayor actividad en la arquitectura de las décadas de 1930 y 1940, incluyendo algunos fundadores de las primeras firmas, para entonces eran en su mayoría ingenieros con algún grado de formación en arquitectura²⁰ o arquitectos formados en el exterior (varios de ellos se aunaron a los grupos de estudiantes colombianos formados en Estados Unidos y Chile). A ellos se empezaban a sumar las cohortes, inicialmente muy pequeñas, de arquitectos egresados de la nueva Facultad en Bogotá.

En todo caso, el número de personas que se dedicaban a la arquitectura era bastante reducido y su actividad profesional abarcaba cualquier área de esta disciplina. Muchos se consagraban al ejercicio privado, construyendo casas para las clases favorecidas; en paralelo, se desempeñaban como contratistas o consultores para diseño y construcción de edificios públicos, y como docentes en la educación técnica o universitaria. Además, varios profesionales ocuparon, en algún momento de su trayectoria, un cargo en la Secretaría de Obras Públicas de Bogotá (SOP) o en el Ministerio de Obras Públicas (MOP). Las carreras de Alberto Manrique Martín, Pablo de la Cruz, José María Montoya Valenzuela o Carlos Martínez Jiménez, cuatro de los más prolíficos arquitectos de su generación, se caracterizaron por combinar exitosamente el ejercicio de la profesión en los ámbitos público y privado. La importancia de las relaciones gremiales y sociales que cultivaban los arquitectos se afianzaría con la aparición de las firmas de arquitectura, concentrando muchas veces su responsabilidad en el socio gerente. Vale la pena mencionar que el sector de la construcción fue uno de los que se destacó desde los años 30s en cuanto a desarrollo de patentes de invención tecnológica, las cuales se vieron aplicadas sólo hasta los años 50s. Los ingenieros, arquitectos y el híbrido profesional de ingeniero-arquitecto fueron los artífices de este proceso de tránsito de la invención del taller a la de empresa, aunque preservando la figura del “maestro” constructor empírico en la escena de la inventiva nacional²¹.

Una primera manifestación de los cambios en la manera de ejercer la profesión fue la aparición de las empresas familiares, es decir, organizaciones colectivas cuyos integrantes dejaron de actuar a nombre propio y empezaron a hacerlo bajo el nombre de la familia – modelo que más adelante se implementaría en Brasil con la oficina de los Hermanos Roberto. La familia Rodríguez en Medellín fue pionera en la adopción de este modelo en la década de 1920²²: la firma *H.M. Rodríguez e Hijos* tomó el nombre de su fundador, Horacio Marino Rodríguez, y fue integrada además por sus hijos Martín y Nel Rodríguez Hausler y por John Sierra Rodríguez – estos últimos dos educados como arquitectos en Columbia University²³. (CUERVO, 2016, p. 97)

En Bogotá operaban las firmas Almartin (A. Manrique Martín e Hijos) y Herrera Carrizosa Hermanos (HCH), entre otras. Aunque la primera surgió de la mencionada oficina de Alberto Manrique Martín & Cía. y su cambio de nombre en los años 30s parece corresponder a la preocupación de continuar su legado más que a una búsqueda por formas organizacionales innovadoras (PRIETO PÁEZ, 2017, p. 37), la segunda establece un hito importante en el desarrollo de las firmas de arquitectura bogotanas. Fundada en 1929 por los hermanos Guillermo (1903-1984) y Hernando (1905-1950) Herrera Car-

rizosa²⁴, la firma creció de manera muy acelerada durante la década de 1930, a la par con la sistematización del trabajo.

Planos consignados en el archivo de HCH evidencian la rigurosa organización que en 1933, por ejemplo, requirió afrontar el encargo de dieciocho casas y un hotel – un drástico incremento comparado con los tres encargos de casas particulares atendidos en 1930. Se contrató a dos dibujantes: F.C. Bird y, posteriormente, Lusby Simpson, de cuyos nombres se puede intuir su nacionalidad norteamericana. Los planos estructurales de la firma empezaron a ser elaborados y firmados por un ingeniero calculista; en los demás planos técnicos se puede observar una mayor repetición en detalles como puertas y ventanas, las cuales posiblemente empezaron a fabricarse en serie. Y finalmente, la creciente capacidad organizativa de la firma coincidía con la aparición de una nueva clase de clientes: los inversionistas que encargaban grupos de casas en serie y edificios de renta²⁵.

Cabe anotar que, para este momento, los encargos que recibían tanto HCH como sus nacientes firmas competidoras – Trujillo Gómez & Martínez Cárdenas (TGMC, luego Martínez Cárdenas & Cía. - MCC), CSG – eran para diseño y construcción; aún no era común que una firma de arquitectura actuara como proyectista para una obra y constructora para otra. Sin embargo, ya hacia finales de la década, en grandes encargos como el Teatro Colombia (1937), el Edificio para Lucrecia Álvarez de Lago (1940) o el Palacio de los Ministerios Nacionales (1940), HCH trabajó en asocio con Fred T. Ley, para los primeros dos casos, o con la firma constructora Uribe y García Álvarez (Urigar), para el caso de los Ministerios. En este último proyecto además hay planos elaborados por consultores estadounidenses para temas como ascensores y aire acondicionado. CSG, por su lado, fue el socio local de la firma Holabird, Root & Burgee para la construcción del Hotel Tequendama (1951), mientras que MCC construyó el edificio para la ESSO, según planos de la firma neoyorkina Lanthropp Douglass (1956), y la sede principal del Banco de Bogotá, edificio de mayor escala diseñado por SOM en 1958.

Vale la pena en este punto abrir un paréntesis en relación al encargo para esta sede del banco capitalino, en un predio de la pujante y céntrica Carrera 10 (1959). La obra fue proyectada en la oficina de Chicago bajo los principios ya bien dominados por SOM (planta libre en el primer nivel, torre retrocedida del paramento de la calle y levemente dilatada de la plataforma) y ejecutada por MCC en asocio con Pablo Lanzetta Pinzón. Además de la proeza técnica – coordinada desde los Estados Unidos por la empresa U.S. Steel –, para Niño Murcia y Reina Mendoza, la relevancia de esta irrupción de una firma norteamericana en el

contexto bogotano fue la colaboración entre proveedores de servicios especializados, que resulta análoga a la sinergia entre los departamentos de una gran firma:

Estas alianzas dieron como resultado una edificación de tecnología moderna en el área estructural y de funcionamiento y confort – ascensores, aire acondicionado, vidrieras, redes – aporte de la experiencia norteamericana, sumado a la elaboración de los detalles, la riqueza en la composición de materiales, la preocupación por la correcta inserción en la ciudad y la eficiencia en los procesos constructivos, aporte de arquitectos e ingenieros colombianos”. (NIÑO MURCIA; REINA MENDOZA, 2011, p. 215)

De regreso a HCH, en su historia también se anticipaba incipientemente el modelo policefálico de las firmas que se potencializó durante las décadas siguientes. Si bien Guillermo Herrera era el arquitecto diseñador, también era un personaje público de gran prestigio y con conexiones directas en la clase alta bogotana²⁶. De su hermano Hernando, en contraste, se sabe muy poco. No obstante, teniendo en cuenta las actividades sociales y políticas de Guillermo, lo más probable es que Hernando administrara el desarrollo y la construcción de las obras. A pesar de haberse asociado con el joven arquitecto Manuel F. Samper en la segunda mitad de la década de 1940 (posiblemente para que éste asumiera el papel de proyectista al dedicarse Guillermo Herrera a la política) la firma no tuvo continuidad tras la muerte de Hernando Herrera en 1950.

La acción estatal y la nueva institucionalidad de la arquitectura en el país²⁷ marcaron el rumbo de la profesionalización del oficio de arquitecto.²⁸ Se iniciaron proyectos de gran envergadura (infraestructura vial, edificios públicos y equipamientos), gestionados principalmente por el MOP²⁹ y nuevas instituciones como la Caja de Vivienda Popular (CVP)³⁰, el Instituto de Crédito Territorial (ICT)³¹ o el Banco Central Hipotecario (BCH)³², las cuales se encargaron de proyectos de vivienda masiva. Desde sus inicios, esas entidades tuvieron el interés de vincular a firmas privadas para trabajar en sus proyectos; esta situación pudo haberse producido debido a que sus directivos normalmente hacían parte del propio gremio de arquitectos, ingenieros y constructores. Uno de los primeros proyectos que ejemplifica este vínculo es el Barrio Popular Modelo Norte, desarrollado por la CVP a partir de 1942: su junta directiva abrió una licitación pública para el diseño y construcción de cada tipo de vivienda, con participación de firmas como Herrera, Gaitán & Nieto Cano; Rocha y Santander; Obregón y Valenzuela y Pardo, Restrepo y Santamaría. (PECHA, 2011)

Posteriormente, y ante la creciente demanda de vivienda urbana, las instituciones mencionadas líneas arriba crearon sus propios departamentos de urba-

nismo y/o construcciones, integrados, entre otros profesionales, por arquitectos e ingenieros, quienes a su vez eran socios o colaboradores de firmas privadas³³. Estos departamentos vincularon a las principales firmas de arquitectos del momento, a través de concursos o licitaciones, con el objetivo de desarrollar el diseño urbanístico y arquitectónico de las llamadas “unidades vecinales”.

El primer Congreso de Arquitectos celebrado en Colombia se realizó en Bogotá en 1942 y fue la primera reunión del naciente gremio de arquitectos nacionales, el cual se consolidaba con gran acogida y respeto. En 1944 hubo un segundo Congreso Nacional en Medellín y a partir de 1946 la SCA inició la reglamentación de los Concursos de Arquitectura. Se realizó un tercer congreso en 1949 en Cali, titulado “Arquitectura para el medio geográfico colombiano”, con tres subtemas: arquitectura por iniciativa privada, arquitectura social y arquitectura regional. Este sugerente temario ayuda a comprender el desarrollo que tuvo la arquitectura colombiana de los años siguientes³⁴ y, por tanto, el foco de producción de las firmas de arquitectos, al “sentar las bases de la doctrina a seguir en adelante con relación a la vivienda y el urbanismo en Colombia”. (SCA, 1948)

Firmas bogotanas: un modelo ajustado a la realidad local

En la Tabla 1 es posible divisar tres “generaciones” de firmas de arquitectura en la capital. La primera de ellas, conformada por aquellas firmas fundadas en los años 20s y 30s y ejemplificada por HCH o TGMCM, surge en estrecha relación con la apertura económica, el desarrollo empresarial y los individuos que, durante las primeras décadas del siglo XX, acumulan capitales importantes. Son firmas que se caracterizaron por ofrecer servicios de diseño y construcción de casas y edificios, inicialmente a particulares. Paulatinamente se añadieron a sus clientes empresas y, más adelante, entidades públicas.

A partir de 1944, año en el que un numeroso grupo de jóvenes arquitectos regresó de sus estudios de posgrado en los Estados Unidos, surgió una segunda generación de firmas, algunas de ellas integradas por arquitectos a los que les fue inculcado – tanto en sus cursos de pregrado nacionales o extranjeros como en sus posgrados norteamericanos – una visión más social y territorial de la arquitectura, lo cual coincide (y tiene una relación causal) con el impulso dado por el Estado a la arquitectura en estos años, así como un creciente interés en la industrialización de los procesos de construcción. Durante este segundo momento, firmas con una larga trayectoria como MCC o CSG lograron adaptarse de manera exitosa a estos nuevos escenarios, aumentando la escala de su producción. Así, su actividad se concentraba cada vez más en edificios corporativos en altura, edificios

públicos y encargos de alta complejidad tales como hospitales, fábricas o conjuntos urbanos. Además, en este segundo momento surgieron firmas que inicialmente se dedicaron al diseño y construcción exclusiva de las obras que directamente les fueron encargadas, pero que, más adelante, también asumirían la construcción de obras diseñadas por terceros. Entre estas sociedades se cuenta a Ricaurte, Carrizosa y Prieto (RCP)³⁵ y Pizano, Pradilla y Caro (PPC)³⁶, quienes participaban en licitaciones para construcción de obras gestionadas por entidades como el ICT³⁷ o proyectos diseñados por firmas que se dedicaban exclusivamente al diseño arquitectónico como O&V³⁸.

Muchas de las firmas relevantes para entender este segundo momento se caracterizaron por tener una importante cercanía con el sector público, cimentada en lazos tanto a nivel personal y profesional como en una creciente dependencia de encargos provenientes de dicho sector para garantizar su solvencia financiera³⁹. Después de los fructíferos 1930s, la construcción en Colombia disminuyó considerablemente, en gran medida por la crisis económica desatada en el segundo periodo presidencial de Alfonso López, a mediados de los años 40s; y por las disposiciones del gobierno como el control de arrendamientos detuvo a los inversionistas, quienes se vieron obligados a bajar los costos y a limitar los créditos hipotecarios. En este contexto, las firmas de arquitectos tuvieron que afrontar unas condiciones de trabajo sujetas a las posibilidades de inversión y a los créditos bancarios, fenómeno evidenciado, por ejemplo, por las declaraciones de arquitectos socios de las firmas más representativas del momento (José Gómez Pinzón, Santiago Ricaurte Samper y Jaime Nieto Cano) en la encuesta realizada en 1947 por la Lonja de Propiedad Raíz de Bogotá, en la cual coincidieron en reconocer la existencia de una crisis⁴⁰ y la dificultad para ejecutar sus obras⁴¹.

Pese a lo atractivo que pudo ser para las entidades estatales contratar de manera directa con firmas de gran reputación, capacidad y experiencia, la figura del concurso público empezó a tener relevancia como mecanismo de selección a partir de finales de la década de 1940. Estos concursos, y los ecos que produjeron en el sector empresarial con competencias privadas, funcionaban no sólo como escenarios de intercambio y la discusión, sino también como “trampolín” para firmas de menor experiencia. Entre 1947 y 1969, en Colombia fueron convocados por lo menos 92 concursos (URIBE, 2015, p. 447-451), de los cuales alrededor de un 60% correspondía a entidades del Estado. Estos concursos sirvieron especialmente a los intereses de los arquitectos y firmas bogotanos, pues la inmensa mayoría de las sociedades ganadoras estaban domiciliadas en la capital – en parte consecuencia del centralismo tácito en la composición de los jurados, con presencia continua de arquitectos bogotanos como Jorge Gaitán, Jorge

Arango, Carlos Arbeláez, Eduardo Mejía y, especialmente, Germán Samper (miembro de al menos siete tribunales evaluadores, entre 1959 y 1969. URIBE 2015, pp. 448-451)⁴² –.

La evolución de las firmas de estas primeras dos generaciones, y especialmente aquellas que siguen perfilándose como arquitectos y constructores, lleva a un tercer momento, en el que algunas de las firmas se desenvuelven como conglomerados empresariales, integrados, además de la firma de arquitectura, por proveedores de productos y servicios para la cadena de producción de la construcción (Tabla 2).

Existían distintos tipos de relaciones de propiedad e influencia entre la firma de arquitectura y dichas empresas asociadas. El más sencillo de ellos era la propiedad directa, es decir, que la firma era propietaria o accionista mayoritaria de la empresa proveedora. En una variación de esta modalidad, no era la firma sino sus socios (o parte de ellos) quienes controlaban la empresa asociada, como era el caso de Estruco, empresa dedicada a la construcción de estructuras portantes, que contaba con la participación accionaria de tres de los cuatro socios de ESUS. Un tercer tipo de relación era la asociación para un fin específico – o *joint venture* – entre una firma y otra empresa, entre ellas la de la sociedad Cuéllar Serrano Gómez y Salazar Ltda., en la que CSG se asoció con Roberto Salazar para actividades relacionadas con urbanizaciones y parcelaciones. (CUÉLLAR, SERRANO, GÓMEZ, 1958)

Las membresías de juntas directivas constituyen otra modalidad de relacionamiento entre empresas. Por ejemplo, en el portafolio corporativo publicado por ESUS (c.a. 1974), se hace evidente que Álvaro Sáenz Camacho y Germán Samper Gnecco ocupaban asientos en las juntas directivas de otras empresas, sin mencionar si también eran accionistas de las mismas. Finalmente, la asociación podía consolidarse para adquirir la representación en Colombia de una empresa internacional; esta modalidad era relevante para el caso de productos especializados o uso de franquicias con tecnologías patentadas, como el caso del grupo PACADAR Colombia, experta en piezas armadas con acero de alta resistencia para elementos pre-esforzados, para la cual se asociaron varias firmas nacionales, a partir de la iniciativa del ingeniero español Enrique García Reyes⁴³.

El trabajo colaborativo que caracterizaba la estructura organizativa de las firmas en este tercer momento no se limitaba a la optimización de los procesos entre los distintos departamentos o entre la firma, las empresas asociadas y los consultores especializados, sino que se extendía a la experimentación, la competencia y el trabajo colaborativo entre firmas a través de los concursos de arquitectura. Inicialmente, estos concursos estaban asociados a los proyectos de vivienda masiva financiada por el Estado. El

Tabla 1. Principales firmas de arquitectura y construcción en Bogotá 1920-1970

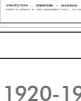
Firma	Socios	Año de creación	Imagen publicitaria Revista Proa	Fuente
Alberto Manrique Martín & Cia	Ing. Alberto Manrique Martín	1921		Proa 74 (1953) p. 2
Casanovas & Mannheim	Arq. Julio Casanovas - Arq. Raúl Mannheim	1928		
Herrera Carizosa Hermanos	Arq. Guillermo Herrera Carizosa - Arq. Hernando Herrera Carizosa	1929		
Trujillo Gómez & Martínez Cárdenas // Martínez Cárdenas & Cia.	Ing. Ignacio Martínez Cárdenas - Arq. Santiago Trujillo Gómez. Tras el retiro de Trujillo en 1949 entran como socios José María Martínez Cárdenas y Hernando Martínez Cárdenas. (Folleto Martínez Cárdenas & Cia, 1956).	1932		Proa 110 (1957), p.2
Rocha y Santander // Noguera Santander & Cia.	Ing. Julio Santander - Arq. Pablo Rocha	1933		Proa No. 1, p. 13
Cuellar, Serrano, Gómez	Ing. Camilo Cuellar - Ing. Gabriel Serrano - Ing. José Gómez Pinzón	1933		Proa 48 (1951) p. 2
Henry C. Hudgins S.A.	Ing. Henry C. Hudgins	30's		Proa No. 1, p. 14
Child Dávila y Luzardo	Arq. Harry Child Dávila - Arq. Ing. Jorge Luzardo	1940		Proa No. 1, p. 42
Obregón y Valenzuela	Arq. José María Obregón - Arq. Rafael Obregón - Arq. Pablo Valenzuela	1944		Proa No. 22, p. 33
Ortega y Solano	Arq. Álvaro Ortega - Arq. Gabriel Solano	1945		Proa 31 (1950) p. 37
Esquerma, Sáenz, Urdaneta, Suarez // Esquerma Sáenz Urdaneta Samper // Esquerma Sáenz Samper	Arq. Rafael Esquerma - Arq. Álvaro Sáenz Camacho - Arq. Rafael Urdaneta - Arq. Daniel Suárez Hoyos - Arq. Germán Samper Gnecco	1946		Proa 71 (1963), contraportada
Pizano, Pradilla y Caro	Ing. Juan Pizano de Brigard - Arq. Álvaro Pradilla Keith - Ing. Luis Caro Caycedo	1947		Proa 67 (1953) p. 3
H. Vargas Rubiano, Leiva y Cia, Ltda.	Hernando Vargas Rubiano - José Ramón Leiva - Francisco Velásquez - Daniel Salcedo	1948		Proa 57 (1952), p. 5
CONSTRUCOL	Ing. Alfonso Dávila Ortiz - Ing. Francisco Gutiérrez - Arq. Miguel Silva Chereau - Arq. Victor Schmid	1948		Proa 23 (1949), p. 37
Ricaurte, Carizosa y Prieto	Arq. Santiago Ricaurte Samper - Arq. Manuel Carizosa Ricaurte - Arq. José Prieto Hurtado - E. Hernán Martínez Pimental	1950		Proa 154 (1962), p.8
Cleves, Naritño y Cia	Alfonso Cleves Lombardi - Guillermo Cleves Lombardi - Alberto Hernández Cardona - Antonio Naritño	50's		Proa 130 (1959), p.26
Consultores Proyectistas Asociados	Ricardo Núñez - Rafael Núñez - Arq. Carlos Arbeláez Camacho - Arq. Francisco Gutiérrez - Arq. Luis Píleros - Arq. Eduardo Pombo Leyva	60's		Proa 154 (1962), p.3
García Reyes y Esquerma Fajardo GREF	Arq. Enrique García Reyes - Arq. Fernando Esquerma Fajardo	1960		

Tabla 1 | Principales firmas de arquitectura en Bogotá 1920-1970

Fuente: Elaboración de los autores

Tabla 2. Modelos organizativos de o firmas de arquitectura y construcción en Bogotá.					
Firmas	Departamentos internos		Consultores - Asesores especializados	Empresas asociadas	Patentes y Franquicias
Cuéllar, Serrano, Gómez y Cia. Ltda.	Gerencia	José Gómez Pinzón, Camilo Cuéllar Tamayo	Ing. Doménico Parma Marré Ing. Guillermo González Zuleta Ing. Giorgio Sivori Isadore Rosenfield (Chicago) Walter J. Duschinsky Steward, Skinner Assoc. (Miami) Guy B. Panero B.B.R. Mirko Robin Rös	Equipos Andamios y Encofrados Ltda. Manufacturas de Acero S.A. Aceroes Prefabricados S.A. Prefabricaciones Ltda. Cuellar Serrano Gómez y Salazar Ltda. Ingeniería Ltda. Ladrillera Santa Fe Armaduras Heliacero S.A. Restrepo y Uribe Ltda. Ingeniería y Construcciones Ltda. (Medellín)	Empleo de piezas prefabricadas en retículo de viguetas (1953) Procedimientos para encofrados, Formaleas, andamios, etc. (1953) Procedimiento para tensionar aceros de alta resistencia en concreto presforzado (1953) Entrepisos de concreto reforzado (1954) Entrepiso de reticular celular en celosía (1954)
	Arquitectura	Gabriel Serrano Camargo, Gabriel Largacna			
	Auditoría y Administración	Ernesto Cuéllar Tamayo			
	Compras e importaciones	Roberto Cuéllar Tamayo			
	Operación de Construcción	Enrique Acosta			
	Suelos y Pilotajes	Antonio Páez			
	Mecánica	Victor Trejus			
	Electricidad	Carlos Schrader			
	Presupuestos y Estadística	Rafael Serrano Camargo			
	Equipos	Manuel Gómez			
	Médico	Miguel Serrano Camargo			
	Legal	Carlos de Mendoza			
	Contabilidad	Jaime Pombo Leyva			
	Tabulación	Juan Chaves			
	Topografía	José María Quijano			
Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Samper	Construcción	Rafael Esguerra García	Ing. Doménico Parma Marré Ing. Guillermo González Zuleta Ing. Antonio Páez	Estruco y Cia (Esguerra, Sáenz en la junta directiva y Urdaneta gerente) Ingeniería Mecánica Colombiana -IMC (Esguerra en la junta directiva) Cementos Diamante (Sáenz en la junta directiva) Concretos Diamante (Sáenz en la junta directiva) Pizano S.A. (Sáenz en la junta directiva) Manufacturas de Cemento (Samper en la junta directiva) Edificadora América Latina (Samper en la junta directiva)	PACADAR de Colombia (Urdaneta y Samper - RCP)
	Diseño	Germán Samper Gnecco			
	Gerencia	Álvaro Sáenz Camacho			
Ricaurte, Carrizosa y Prieto Ltda.	Diseño	José Prieto Hurtado, Manuel Carrizosa Ricaurte	Ing. Doménico Parma Marré Ing. Guillermo González Zuleta Ing. Antonio Páez Ing. Giorgio Sivori	Ricaprimer Ingeniería Ltda. Inversiones La Arboleda Ltda. Inmobiliaria Martínez Pimentá e hijos S. en C. Inmobiliaria de Construcciones S.A. Compañía de Estudios e Interventorias	
	Construcción	Santiago Ricaurte Samper			
	Administración y Gerencia	Hernán Martínez Pimentá			

Tabla 2 | Modelos organizativos de firmas de arquitectura y construcción en Bogotá

Fuente: Elaboración de los autores. CUÉLLAR, SERRANO, GÓMEZ, 1958, ESUS, s.f., RCP, s.f., MAYOR, 2000

primero lanzado por el ICT en 1947 tuvo una participación de 26 grupos, integrados por firmas ya consolidadas para ese entonces, o por uniones temporales⁴⁴. Con este antecedente, el ICT desarrolló la primera etapa de su primer barrio de vivienda para empleados Los Alcázares en Bogotá, cuyo planteamiento urbano y uno de los tipos de casa fueron desarrollados por su propio departamento técnico, mientras que el resto de las manzanas fueron adjudicadas a las firmas Rocha y Santander, TGM y HNC; éstas debían proponer diferentes tipos de casas, con indicaciones casi idénticas a las de las bases del concurso de 1947.

El BCH siguió este modelo de trabajo para la ejecución de sus proyectos, entre los cuales cabe destacar el barrio Quinta Mutis, de 1953, con la participación de CSG (diseño urbano inicial y propuesta de un tipo de casa), en colaboración con el departamento de construcciones del BCH, y RCP; Bermúdez y Murtra; PPC; De la Mora y Bonnet y Jorge Gaitán Cortés (cada uno encargado del desarrollo de un tipo de casa) y el barrio Veraguas, de 1957, con un planteamiento urbano del departamento de construcciones del BCH y con la participación de Andrade, Gómez y Samper; Franco y Mejía; Bermúdez y Murtra; Martínez y Ponce; Esguerra y Herrera y Copre Ltda. en las propuestas de tipos de casas. Del Departamento de Construcciones del BCH a mediados de la década de 1950, también surgieron iniciativas de colaboración más allá del ámbito del Banco. Eduardo Pombo Leyva, por ejemplo, les propuso a Germán Samper Gnecco, RCP y al ingeniero Guillermo González Zuleta unirse para participar en el concurso de la Villa Olímpica de Cartagena (SAMPER, en entrevista con los autores, 7 de marzo de 2019), tras el cual les fue asignado el diseño arquitectónico del estadio de fútbol y el coliseo cubierto. (GOOSSENS 2015, p. 86)

La modalidad de asociación temporal con ocasión de un concurso fue una tendencia cada vez más común tras el fin del gobierno militar en 1958, cuando se lanzaron varias convocatorias para edificios públicos (Palacio Presidencial, 1960; Palacio de Justicia, 1962; Centro administrativo municipal de Cali, 1967; entre otros), espacios cívicos emblemáticos (Plaza de Bolívar, 1959), y torres corporativas para empresas insignia del país (Edificio Avianca, 1963; Edificio Coltabaco, 1964; Centro Coltejer, 1965). Para el concurso privado de Avianca, el trabajo en equipo con otra firma era incluso una condición impuesta, de manera que se invitó a cinco equipos definidos por el cliente, conformados cada uno por dos firmas o estudios de arquitectura. La dupla ganadora – ESUS y RCP – concursó conjuntamente, de manera voluntaria⁴⁵, en ocasiones posteriores, con propuestas para el mencionado conjunto de Cali (concurso que ganaron) y para el del Edificio del Congreso (1973). (URIBE 2015, pp. 450-453)

Por último, la interacción entre las firmas de arquitectos e ingenieros estaba también determinada, entre otras cosas, por su ubicación espacial: algunas firmas como RCP u O&V, en un momento dado tuvieron sus oficinas en un mismo edificio en Bogotá, de propiedad del BCH, junto con oficinas particulares de arquitectos como Guillermo Bermúdez Umaña e ingenieros como Fernando Murtra y Carlos Hernández. Escenarios de intercambio informal como las universidades, las reuniones familiares y los clubes sociales, requieren sin embargo de un mapeo riguroso para comprender los alcances del trabajo de las firmas de arquitectura en los contextos más amplios de lo político y económico en Colombia.

Consideraciones finales

Aunque con continuidad en la razón social de algunos casos mencionados, las firmas de arquitectura experimentaron transformaciones estructurales a partir de la entrada de grandes promotoras al mercado, gestoras de ambiciosos proyectos inmobiliarios. Si bien algunas de ellas fueron fundadas durante la primera mitad del siglo XX como compañías urbanizadoras (Mazuera & Cía., Tulio Ospina & Cía, etc.), la operación de dichas empresas – con injerencia de grandes sociedades inversoras, tanto de la banca como de la industria privada – incidió en el cambio de vocación de firmas como O&V (que desde 1982 adoptó el nombre de Constructora Obreval) y CSG (hoy conocida como CUSEGO)⁴⁶, ahora más enfocadas en la construcción y comercialización de las obras que en la innovación técnica y la exploración espacial. Sin embargo, quizás el mayor cambio en el ADN de las firmas contemporáneas en Bogotá sea la ausencia de figuras con gran influencia en los círculos de poder (recuérdese los casos de Guillermo Herrera Carrizosa y José Gómez Pinzón, quienes además de “club men”, también ostentaron los cargos de rectores universitarios, ministros, senadores o embajadores), favorecidas en la segunda mitad del siglo anterior por la naturaleza oligárquica del sistema político bipartidista – ello sin contar con el abolengo y privilegios de personas como Jaime Nieto Cano, Jorge Gaitán Cortés o Rafael Urdaneta Holguín.

Este y otros temas quedan aún pendientes por explorar en lo que respecta al papel de las firmas de arquitectura en el proceso de modernización de las ciudades colombianas, entre ellos la adaptación de conocimientos disciplinares importados hacia una inventiva local o la actividad docente de algunos de sus miembros como escenario de investigación y retroalimentación. Su revisión es una necesidad urgente, considerando la dificultad de acceso de fuentes primarias confiables y la progresiva desaparición de sus actores directos, quizás los únicos capaces de dar testimonio de la operación cotidiana de las firmas.

Notas

¹ A lo largo de este artículo, para evitar repeticiones extensas, se usarán abreviaturas para referirse a firmas de arquitectura e instituciones. Cabe aclarar que el uso de siglas no era común: las firmas usaban en sus comunicaciones los nombres completos.

BCH: Banco Central Hipotecario

CSG: Cuéllar Serrano Gómez

CVP: Caja de Vivienda Popular

ESUS: Esguerra Sáenz Urdaneta Suárez / Esguerra Sáenz Urdaneta Samper

HCH: Herrera Carrizosa Hermanos

HGNC: Herrera, Gaitán y Nieto Cano

HNC: Herrera y Nieto Cano

ICT: Instituto de Crédito Territorial

MCC: Martínez Cárdenas & Cía.

MOP: Ministerio de Obras Públicas

PPC: Pizano, Pradilla y Caro

O&V: Obregón y Valenzuela

RCP: Ricaurte, Carrizosa y Prieto

SCA: Sociedad Colombiana de Arquitectos

SOM: Skidmore, Owings & Merrill

CUA: Catholic University of America

SOP: Secretaría de Obras Públicas

TGMC: Trujillo Gómez & Martínez Cárdenas

² Arango y Murtra fue una firma conformada en 1949 por Jorge Arango Sanín (1916-2007), arquitecto colombiano de la Universidad Católica de Chile en 1942 y Fernando Murtra (1915-s.f.), de origen catalán, ingeniero de la Universidad Nacional en 1939. Ambos fueron profesores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional en Bogotá y diseñaron y construyeron obras significativas como la Fábrica de Levadura Fleischmann en Facatativá y los Laboratorios Squibb en Cali.

³ Cuellar, Serrano, Gómez fue una de las firmas más importantes del país, con gran cantidad de obras construidas en todo el territorio nacional. Se fundó en 1933 por los ingenieros de la Universidad Nacional de Colombia Camilo Cuéllar, Gabriel Serrano (1909-1982) y José Gómez Pinzón (1909 -1988). Posteriormente se vincularon Gabriel Largacha y el ingeniero italiano Doménico Parma Marré. Sus obras más representativas fueron edificios de oficinas como el de Ecopetrol (1958), hospitales como el San Ignacio (1950) y la clínica de maternidad David Restrepo (1950) y el Club Deportivo Los Lagartos (1946). Entre 1949 y 1967, CSG fue una de las firmas cuya actividad inventiva en sistemas técnicos alcanzó resultados trascendentales para la arquitectura colombiana, los cuales fueron utilizados paulatinamente por otras firmas contemporáneas para diversos tipos de proyectos, mayoritariamente edificios en altura y vivienda en serie. En 1955 Parma publicó el libro “Cálculo de entresijos reticulares”, que rápidamente se convirtió en uno de los manuales de referencia para los ingenieros y arquitectos nacionales, que llegó a complementar el conjunto de manuales de construcción norteamericanos más conocidos y utilizados en ese momento.

⁴ La firma, conformada en 1944, inicialmente se llamó Herrera, Gaitán & Nieto Cano, y estuvo constituida por los arquitectos Alberto Herrera Venegas (1922-1980) y Jaime Nieto Cano (1919-1964), arquitectos de la Universidad Católica de Washington en 1942, junto con Jorge Gaitán Cortés (1920-1968), arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia en 1942. Nieto Cano y Gaitán hicieron estudios posteriores en Yale, graduándose de Bachelor of Architecture en 1943 y de Master of Architecture en 1944, respectivamente. A partir de 1948,

Jorge Gaitán Cortés se retiró y la firma se llamó Herrera & Nieto Cano arquitectos Ltda. hasta su disolución definitiva en 1959. La firma se dedicó fundamentalmente a la vivienda unifamiliar por encargo privado, con un centenar de residencias diseñadas y construidas en todo el país; en un segundo orden, desarrollaron aproximadamente 50 edificios de apartamentos y oficinas. Dentro de los proyectos más representativos en los que HGNC participó, están el hospital antituberculoso de Barranquilla y el desarrollo de planos para el edificio de Aduana Interior para la Dirección general en Bogotá.

⁵ Obregón y Valenzuela se conformó en 1944 con la asociación de José María Obregón, Rafael Obregón y Pablo Valenzuela, graduados de Bachelor of Architecture en la Universidad Católica de Washington. En 1951, se vinculó el arquitecto de la Universidad Nacional Hernando Tapia y, posteriormente, el arquitecto Edgar Bueno. Sus principales obras, además de gran cantidad de viviendas por encargo privado, son edificios de oficinas en Bogotá como el de la Nacional de Seguros (1957), el Conjunto Bancomercio (1957-1959) el Banco Italiano y Francés (1960), El Banco Popular (1963) y el Conjunto Bavaria (1962-1965).

⁶ Solano y Ortega funcionó como firma a partir de 1945 y estuvo conformada por los arquitectos Gabriel Solano y Álvaro Ortega, graduados de la Universidad Nacional y de la Universidad de McGill en Canadá en 1941 y 1944 respectivamente. Ambos realizaron un Master en Arquitectura en Harvard, de donde se graduaron en 1945. En muchas de sus obras trabajaron junto con Guillermo González Zuleta. Sus obras más destacadas son la Estación de servicio para buses en Bogotá, la Universidad Industrial de Santander y la construcción de casas económicas en el barrio Quiroga en Bogotá, del Instituto de Crédito Territorial.

⁷ Firma fundada en 1946 bajo el nombre “Esguerra Sáenz Urdaneta Suárez”, y que adoptó la razón social “Esguerra Sáenz Urdaneta Samper” tras la vinculación de Germán Samper como socio, en 1958 y la partida de uno de sus fundadores, Daniel Suárez – quien atendía la parte administrativa de la firma –, en 1964 (“Esguerra Sáenz y Samper” sería el último nombre de la firma). El desarrollo de edificios en altura fue uno de los factores que contribuyeron a su posicionamiento en el mercado nacional, gracias a la interacción de Rafael Esguerra García (arquitecto egresado de la Universidad Nacional, jefe del departamento de construcción y coordinador de estudios estructurales, eléctricos, mecánicos e hidráulicos), Rafael Urdaneta Holguín (también egresado de la Universidad Nacional y socio fundador de ESUS pero entregado de lleno a la dirección de Estruco junto con el italo-francés Sócrates Masstrángelo y sus hijos Edmundo y René) y Domenico Parma Marré (ingeniero italiano y consultor externo,

cuya injerencia en el escenario local se ha mencionado previamente). En el taller creativo, dirigido por Samper, delineantes de arquitectura preparaban dibujos arquitectónicos, así como planos y detalles constructivos orientados por Esguerra, que salían directo para su uso en obra. Proyectos como la sede del Banco Central Hipotecario (BCH) en el Parque Santander propiciaron no sólo el desarrollo de innovadoras y expresivas soluciones constructivas de concreto a la vista para salvar grandes luces (30m) – sino de la maquinaria necesaria para materializarlas.

⁸ Texto presentado como resultado del trabajo de la Asociación Pro Rescate de Archivos de Arquitectura (Apraa). Los protagonistas de esta publicación son Giovanni Buscaglione, Joseph Martens, Ignacio Martínez Cárdenas, Roberto Pachón, Otto Marmorek, Santiago de la Mora, José de Recasens y Manuel de Vengoechea.

⁹ Exposición realizada en la ETSAB – UPC, 2004.

¹⁰ Liga de Talleres de Arte Alemanes

¹¹ Entre estas se cuenta Smithgroup (Detroit, 1853), Solomon Cordwell Buenz (Chicago, 1931), Henningson, Durham and Richardson (Omaha, 1917) o Burt Hill (Pittsburgh, 1936).

¹² De esta forma de asociación también se deriva el nombre de un buen número de firmas, consistente en la reunión de los apellidos de sus socios (en ocasiones sintetizado a su acrónimo). Las transformaciones u omisiones en la razón social de las firmas – frecuentes en la historia de la arquitectura reciente – dan testimonio de la ocurrencia de este tipo de eventos.

¹³ “The complexity of the organization and its geographical decentralization are balanced, as they could perhaps only be with present-day means of air transportation, by much travel on the part of the partners and other members. Thus the firm, for all its Chicago origin, has long been truly national and it is proper to consider its production as a whole rather than as the work of separate offices, much less of particular individuals”. (HITCHCOCK In: DANZ, 1962, p. 8)

¹⁴ La historia organizacional de SOM se ha registrado brevemente en volúmenes como el catálogo de la exposición de la firma presentada en 1950 en el MoMA, en la revista *Business Week* (diciembre 4 de 1954), en *Bauen & Wohnen* (abril 1957) y *Fortune* (enero 1958). Más recientemente, *The organizational complex: architecture, media, and corporate space* (2003) de Reinhold Martin, se enfoca en la contribución de SOM y Saarinen en la construcción de un discurso visual a partir de la arquitectura corporativa.

¹⁵ La arquitectura colombiana comenzó a darse a conocer en otros países gracias a la difusión de las revistas especializadas como *Architectural Forum*, la cual en noviembre de 1946 publicó un artículo sobre arquitectura suramericana, reseñando los casos de Colombia y Venezuela. Sobre Colombia mencionaba: “Con solo 150 arquitectos graduados (50% de ellos educados en el extranjero) insuficientes leyes de registro profesional y dos escuelas de arquitectura, en una nación de once millones, la tarea no es fácil. Pero los arquitectos y urbanistas colombianos se están enfrentando a ella con energía e inteligencia”. (ARCHITECTURAL FORUM, 1946). En 1958, la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui* también dedicó un importante espacio al urbanismo y la arquitectura en Colombia, en su edición No. 80, reseñando proyectos realizados por firmas como CSG, RCP, ESUS, O&V y PPC, entre otros.

¹⁶ “Neste tipo de gestão empresarial, os diversos parceiros do escritório estabeleceram acordos jurídicos com expectativas de lucro. Diferiram, por tanto, de alguns projetistas atuantes no período, organizados segundo vínculos afetivos ou graus de parentesco. [...] o escritório de projetos de Mindlin aglutinou, ao longo de sua extensa trajetória, arquitetos e colaboradores de alto nível técnico em torno a um objetivo comum: ‘a concepção de obras completas, desde a escolha do partido até a elaboração do mínimo detalhe’”. (SOUZA, 2013, p. 185)

¹⁷ No. 58, abril de 1952; No. 84, agosto de 1954.

¹⁸ Los hermanos Brathke no estaban legalmente constituidos como sociedad pero funcionaban como tal, según conversación con Hugo Segawa, el 7 de mayo de 2019.

¹⁹ Especialmente en Medellín, se observa a partir de la década de 1910 el auge de diversos escenarios de discusión y debate, como lo son la Sociedad de Mejoras Públicas y su revista *Progreso*, la Sociedad de Arquitectos y la elaboración del plan Medellín Futuro y posteriormente la revista *Progreso*. Uno de los promotores de este proceso, Ricardo Olano, logró crear con el Congreso de Mejoras Nacionales un espacio de alcance nacional que tuvo dos ediciones (1917 y 1921). (GOOSSENS, 2018, pp. 60-62) En Bogotá, la Sociedad de Embellecimiento (posteriormente Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá) y el plan Bogotá Futuro, ambos inspirados en los respectivos ejemplos de Medellín, lograron un efecto similar respecto a la visibilidad que empezó a tener la Arquitectura como un ramo del saber relevante para la construcción de los imaginarios colectivos.

²⁰ Esta formación especializada se concentraba en dibujo arquitectónico, historia de la arquitectura y composición arquitectónica. Véase: GONZÁLEZ, 2013, pp. 530-531.

²¹ “Tres firmas de ingeniería y arquitectura (Cuéllar, Serrano, Gómez, Manrique Martín y Fausto Galante) y tres empresas industriales (Colcerámicas, Distral y Manufacturas de Cemento) concentraron la mayor parte de patentes de invención colectivas del país a mediados del siglo XX”. (MAYOR, 2005)

²² Valga anotar que en Medellín existía una tradición de firmas de ingeniería y arquitectura desde finales del siglo XIX, algunas de la cuales se llamaban “Agencia de Ingeniería”, “Agencia de Arquitectura”, “Oficina de Arquitectura e Ingeniería”. Véase: GONZÁLEZ, 2013, p. 289.

²³ El cambiogeneracional y la educación internacional le brindó a la firma una impronta vanguardista, siendo Martín Rodríguez, por ejemplo, el primero en Colombia en promover el pensamiento de Le Corbusier. (CUERVO, 2016, p. 98; GONZÁLEZ, 2013, p. 344)

²⁴ Guillermo Herrera se había establecido inicialmente en Medellín después de sus estudios en la Universidad de Michigan, para luego asociarse con su hermano, educado en Purdue, e iniciar su trabajo en Bogotá.

²⁵ En 1934, por ejemplo, HCH recibió un encargo de seis casas en un mismo lote; en 1935, otro encargo para once casas, y entre 1936 y 1938 la firma proyectó por lo menos ocho edificios de apartamentos y oficinas para la renta.

²⁶ Guillermo Herrera ejerció como Secretario de Obras Públicas de Bogotá, Decano de la Facultad de Arquitectura y Senador de la República, entre otros.

²⁷ Aparte del influjo de arquitectos jóvenes egresados de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes y la creación de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA), se puede mencionar la instalación de los Congresos Nacionales de Arquitectos, en 1942.

²⁸ La relevancia del Estado para la profesión de arquitecto era evidente incluso para los estudiantes de la Facultad de Arquitectura Nacional, quienes por pertenecer a una entidad pública, en su mayoría hacían sus prácticas profesionales en las oficinas o en las obras de la Dirección de Edificios Nacionales del MOP, razón por la cual tenían en sus últimos años un contacto directo con la profesión desde la gestión del Estado, en una época de producción intensa. (ROA, 2017, p. 73)

²⁹ Este asumió la dirección y planeamiento de todas las construcciones que anteriormente ejecutaban otras dependencias públicas. “De trascendental importancia para el Ministerio y su producción edilicia fue el Decreto 2313 de diciembre de 1934, por el cual el MOP asumió la dirección y planeamiento de todas las construcciones que anteriormente ejecutaban otros ministerios o dependencias administrati-

vas. Se trataba de garantizar un adecuado resultado técnico, además de excluir de aquellas entidades labores que no les competían". (NIÑO MURCIA, 1991, p. 111)

³⁰ La CVP se creó en 1942 a través de un contrato entre el Gobierno nacional y el Municipio de Bogotá, en el cual el primero le concedió un préstamo con destino a la construcción de "Barrios Populares Modelo", y el segundo se comprometió a construir dichos barrios con los respectivos servicios sociales, asistencia pública y administración y adjudicación de viviendas en alquiler o compra. (ROA, 2018)

³¹ El ICT se creó en 1936, con el fin de fomentar la construcción de habitaciones higiénicas para los trabajadores en el campo, en alianza con entidades bancarias que facilitaban préstamos destinados a las viviendas campesinas. En 1942 se ampliaron sus funciones hacia el fomento de vivienda urbana, y se creó una sección específica para tal fin con un capital inicial dado por el Banco de la República; se le otorgaron además las facultades de construir Barrios Populares Modelo paralelamente con la CVP, y de vender sus viviendas a obreros y empleados. (INURBE; CEHAP; CITCE, 1996)

³² El BCH fue creado en 1932, con el objetivo inicial de subsanar la crisis económica que Colombia enfrentaba en ese momento, otorgando créditos hipotecarios en bienes raíces particulares y cancelar las deudas contraídas con otros bancos durante los años anteriores a la crisis de 1929. Además de generar la liquidez necesaria para los deudores, el BCH retomó la actividad del antiguo Banco Agrícola Hipotecario, creando modalidades de financiación y programas de construcción directa de vivienda para empleados. (INURBE; CEHAP; CITCE, 1996).

³³ El ICT creó su departamento técnico en 1948, siendo gerente el ingeniero civil Hernando Posada, con la colaboración de los arquitectos José Angulo, Jorge Gaitán Cortés, Enrique García, Jaime Ponce y Roberto Rico, y los ingenieros Alfredo Escobar, Alfredo Ardila y Eduardo Albornoz. Por su parte, el BCH creó un departamento de construcciones en 1953 bajo la dirección de Carlos Arbeláez Camacho, con la colaboración de arquitectos como Germán Samper, Eduardo Pombo, Roberto Muñoz, Samuel Vieco y Alfonso Villegas.

³⁴ No se organizaron más Congresos hasta 1951, pero vale la pena recalcar que en el de ese año se insistió reiterativamente en la necesidad de reconocimiento del gremio por parte del Gobierno, entendiendo que los arquitectos eran quienes debían encargarse de la modernización de las ciudades, partiendo desde la adopción del nuevo lenguaje arquitectónico mundial. (ROA, 2017 p. 31)

³⁵ Firma fundada en 1950 por Santiago Ricaurte Samper (egresado de la Universidad de Michigan, en 1940, y magíster en Arquitectura de la Universidad de Harvard), Manuel Carrizosa Ricaurte y José Prieto Hurtado (ambos titulados como arquitectos de la Universidad Nacional de Colombia, 1951). Carrizosa y Prieto se encargaban del diseño, mientras que Ricaurte estaba a cargo de las obras de construcción; cuando la firma creció, en 1956 se vinculó como socio Hernán Martínez (economista de la Universidad de los Andes), para encargarse de la administración y la contabilidad. En sus primeros años se especializaron en encargos particulares de vivienda de estrato medio-alto, diseñados y construidos por ellos mismos. Trabajaron en más de un centenar de proyectos a nivel nacional, respondiendo a múltiples programas, entre ellos la Villa Olímpica de Cartagena en asocio con O&V, Eduardo Pombo, Germán Samper y los ingenieros Guillermo González Zuleta y Carlos Hernández (1956); el edificio Avianca en Bogotá, en asocio con Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Samper y el ingeniero Doménico Parma (1969) y el Centro Administrativo Municipal de Cali, también en asocio con ESUS y el ingeniero Roberto Caicedo (1972). La firma fue socia de la filial constructora RICAPRIMAR Ltda., que junto con ingenieros constructores, prestó sus servicios a otros arquitectos, e hizo parte del grupo de firmas en Colombia que compró la franquicia del sistema PACADAR.

³⁶ La firma Pizano, Pradilla y Caro, fue creada en 1946 por los ingenieros de la Universidad Nacional de Colombia Francisco Pizano de Brigard y Luis Caro Caicedo, junto con el arquitecto Álvaro Pradilla Keith quien comenzó sus estudios en la Universidad de Dartmouth y terminó en la Universidad Nacional. Además de tener varias residencias por encargo y trabajar en diseño de interiores, la firma se especializó en la construcción de edificios.

³⁷ Un ejemplo de este tipo participación de RCP en construcciones por licitación fue la primera etapa del barrio Pablo VI en 1966, diseñado por los arquitectos Eduardo Londoño y Gabriel Pardo, gerente en ese momento del ICT.

³⁸ PPC trabajó en la construcción de numerosas obras de O&V, dentro de las que se encuentran el Conjunto Bavaria entre 1962 y 1965.

³⁹ Dependencia afirmada por las circunstancias económicas de mediados de los años 40s.

⁴⁰ "A la pregunta de si esa disminución (de las construcciones) ha sido notoria, y si se puede fijar un porcentaje de cuánto ha bajado, contestaron: El Dr. Nieto Cano: De acuerdo con datos estadísticos, en el mes de junio de 1946 se aprobaron planos por valor de 7 millones de pesos; en enero de 1947, por dos millones. La disminución es por lo tanto notoria. El Dr. Gómez Pinzón la considera bastante notoria,

pero agrega que no hay estadísticas suficientes para establecer un porcentaje. El Dr. Gnecco Fallon calcula la disminución entre un 20 y un 25% y el Dr. Ricaurte habla de una disminución considerable". (LONJA DE PROPIEDAD RAÍZ DE BOGOTÁ, 1947 p. 11)

⁴¹ "De esta encuesta se deducen los siguientes hechos: las construcciones han disminuido notoriamente, se han suspendido obras en construcción y se han dejado de iniciar muchas otras, comienza a haber obreros cesantes en la industria de construcciones, los jornales no han bajado, algunos materiales de construcción han bajado levemente, pero el costo global es el mismo o mayor, los decretos sobre arrendamientos han modificado el estilo de construcciones". (LONJA DE PROPIEDAD RAÍZ DE BOGOTÁ, 1947)

⁴² Resulta curioso el alto número de concursos ganados por ESUS durante este período (al menos seis), considerando que, en muchas de las convocatorias públicas lanzadas, la firma se inhabilitara debido a la acción de Germán Samper como jurado. De ello se deduce que el porcentaje de victoria de las propuestas de ESUS era casi del 100% respecto a la cantidad de concursos en los que participó.

⁴³ Para 1953, el ingeniero español Enrique García Reyes, quien había llegado a Colombia desde mediados de los años 30, se asoció con el ingeniero Francisco Fernández Conde, fundador de la firma PACADAR (Piezas Armadas con Acero de Alta Resistencia) en España, una de las primeras en producir elementos pre-esforzados y tenía la exclusividad de las patentes de Fressynet en hormigón reforzado. García Reyes se asoció con firmas de construcción colombianas dentro de las cuales estaba RCP, Pardo, Restrepo y Santamaría; Pizano, Pradilla y Caro; Urdaneta y Samper; Jacobsen y Millán; Muñoz y Salazar y Salgado y Piedrahita y Escallón, para conformar el grupo PACADAR Colombia. (RUIZ CORREDOR, 2011)

⁴⁴ O&V fue la firma que obtuvo el primer premio; Las asociaciones temporales de Serrano-Largacha (de CSG)-Arbeláez, y Fernando Martínez-Hernán Vieco, obtuvieron el segundo premio; Robledo Hermanos y de nuevo Serrano-Largacha-Arbeláez obtuvieron el tercer premio, y Gaitán-Solano-Ortega (arquitectos que luego trabajaron en el departamento técnico del ICT) recibieron una mención especial.

⁴⁵ Sobre las dinámicas alrededor de los concursos en el caso específico de la sociedad ESUS-RCP, comenta Germán Samper que la rutina de su firma se solía interrumpir por cortos periodos de tiempo, pues los encargos directos y proyectos en curso contaban con plazos de entrega y ritmos de producción menos apresurados. La asociación con otras firmas era estratégica, pues justamente aumentaba la ca-

pacidad de producción de anteproyectos y además propiciaba un escenario de discusión y creación entre pares (los arquitectos diseñadores principales de ambas firmas). Era costumbre asegurar las circunstancias propicias para este proceso en momentos clave del desarrollo del concurso, de manera que para la definición de principios básicos de la propuesta se organizaba un retiro de un equipo reducido (los socios y un dibujante, por ejemplo), y alejado de las distracciones de las oficinas y el ruido de la ciudad. (SAMPER, entrevista a los autores, 7 de marzo de 2019)

⁴⁶ La sociedad urbanizadora asociada a CSG, Cuéllar Serrano Gómez y Salazar Ltda., sigue siendo, bajo el nombre de Cusezar, unos de los mayores promotores inmobiliarios del país.

Referencias

Archivos

Archivo Herrera Carrizosa Hermanos. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad de los Andes, Bogotá.

Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia. Pénsum académico del programa de Arquitectura 1936-1950.

Referencias bibliográficas

ARANGO, J.; MARTÍNEZ, C. *Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Ediciones Proa, 1951.

ARANGO, S. *Arquitectura de la primera modernidad en Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Fondo de Promoción de la Cultura, 1995.

ARCHITECTURAL FORUM. Colombia. *Architectural Forum*, n. 84-85, 1946. pp. 106-115.

ASOCIACIÓN PRO RESCATE DE ARCHIVOS DE ARQUITECTURA. "Los Archivos colombianos de Arquitectura del siglo XX". In: *Boletín cultural y bibliográfico Banco de la República*. Bogotá: Banco de la República, 2004. pp. 3-19

BLAU, J. R. *Architects and Firms. A Sociological Perspective on Architectural Practice*. Cambridge: MIT Press, 1984.

BOTTI, G. Geographies for Another History: Mapping the International Education of Architects from Colombia (1930-1970). *Architectural Histories*, n. 5(1): 7, 2017. pp. 1-35.

BURBANO, E.; MARTÍNEZ, C. *Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Ediciones Proa, 1963.

CARRASCO, F. Breves semblanzas de ocho arquitectos del siglo XX en Colombia. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Vol IX n. 9. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. pp. 137-168.

CUÉLLAR, SERRANO, GÓMEZ. *Cuéllar, Serrano, Gómez y Cía. Ltda. 1933-1958*. Bogotá: Suramericana Editores, 1958.

CUERVO CALLE, J. J. *Habitar: Ciudad y vivienda moderna en Medellín 1940-1972*. Tesis Doctoral. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2016.

DANZ, E.; ENGELS, A. (Eds.). *Skidmore, Owings and Merrill, 1950-1962*. New York: Monacelli, 1962.

DIAMANT-BERGER, R.; BLOC, A. (Ed.). *Urbanisme. L'architecture d'aujourd'hui*, n. 80, 1958. pp. 72-94.

DROSTE, M. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, 1991.

ESGUERRA SÁENZ Y SAMPER. *Esguerra Sáenz y Samper*. Bogotá: Escala, s.f. (c.a. 1974)

FONTANA, M. P.; MAYORGA, M.; PIÑÓN, H.; & MARTÍ, C. (2004). *Colombia Arquitectura Moderna. Re-visión 50/60*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2006

GONZÁLEZ ESCOBAR, L. F. *Del alarife al arquitecto. El saber hacer y el pensar la arquitectura en Colombia 1847-1936*. Tesis doctoral. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

GOOSSENS, M. Embracing Progress: Young Architects and the Transfer of Knowledge from the United States to Colombia (1930–1950). In: *EAHN Conference. Architecture Elective Affinities: Correspondences, Transfers, Inter/Multidisciplinarity*. Proceedings. São Paulo:, March 20-23, 2013.

GOOSSENS, M. Villa Olímpica de Cartagena. In: Uribe, Mauricio. *Concursos de Arquitectura en Colombia 1585-2015*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2015. pp. 84-89.

GOOSSENS, M. Ideas para la planeación de la ciudad futura. Bogotá 1917-1925. *Bitácora Urbano/Territorial*. Bogotá, n. 28:1, 2018. pp. 59-68. Disponible en: DOI 10.15446/bitacora.v28n1.59707. Acceso: 7 de junio de 2019.

GUTIÉRREZ, R. (Org.). *Conversaciones de Arquitectura Colombiana*. vv. 1, 2, 3. Bogotá: Universidad de los Andes, 2004,2006-2011.

HITCHCOCK, H. R. *Latin American Architecture Since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

INURBE; CEHAP; CITCE. *Estado, Ciudad y Vivienda. Urbanismo y arquitectura de la vivienda estatal en Colombia 1918-1990*. Bogotá: Puntos Suspensivos, 1996.

KAPOOR, R. Persistence of Integration in the Face of Specialization: How Firms Navigated the Winds of Disintegration and Shaped the Architecture of the Semiconductor Industry. *Organization Science*. Vol. 24, n. 4, July–August 2013, pp. 1195-1213.

LONJA DE PROPIEDAD RAÍZ DE BOGOTÁ. *Arquitectos Colombianos. Casas y Lotes*. Bogotá: n. 1 (4), 1943. pp. 17-18.

LONJA DE PROPIEDAD RAÍZ DE BOGOTÁ. “¿Cómo está la construcción?”. *Casas y Solares*. Bogotá: n. 6 (2), 1947. pp 11-13.

LLANOS, I.; FONTANA, M. P.; MAYORGA, M.; Henao, E. *Obregón y Valenzuela en Bogotá 1949 - 1969. Doce arquitecturas urbanas*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2012.

MACHADO COELHO DE SOUZA, L. F. *Irmãos Roberto: arquitetos*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014. pp. 109-110.

MARTÍNEZ, C. Escuelas de Arquitectura. Notas editoriales. *Revista Proa*. Bogotá: n. 56, febrero de 1952. p. 9.

MAYOR, A. *Inventos y patentes en Colombia 1930-2000: De los límites de las herramientas a las fronteras del conocimiento*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2005.

NIÑO MURCIA, C. *Arquitectura y Estado. Contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas*. Colombia 1905-1960. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991.

NIÑO MURCIA, C.; REINA MENDOZA, S. *La Carrera de la Modernidad. Construcción de la Carrera Décima*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2011.

OFICINA DE INGENIERÍA A. MANRIQUE MARTÍN & CIA. Aviso publicitario. *Cromos*. Bogotá: n. 570, agosto 13, 1927.

PECHA QUIMBAY, P. *Programas de vivienda popular en Bogotá (1942-1959). El caso de la Caja de Vivienda Popular*. Tesis de Maestría en Historia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2011.

PÉREZ OYARZÚN, F. Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro (1940-1974): La profesión de una generación. *Boletín AOA*. Santiago: julio 19, 2013.



PRIETO PÁEZ, L. Retrato de un ingeniero devenido en arquitecto. In: *Alberto Manrique Martín*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2017. pp. 18-43.

RICAURTE, CARRIZOSA Y PRIETO. *Ricaurte, Carrizosa y Prieto*. Bogotá: E.H. Bosch, s.f. (c.a. 1965)

ROA ROJAS, M. *La transformación del espacio doméstico y de los modos de vida en Bogotá 1945-1959. Las casas de Herrera & Nieto Cano y Ricaurte, Carrizosa & Prieto*. Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura ETSAB, 2017.

ROA ROJAS, M. La transformación de la casa en serie financiada por el Estado en Bogotá (1938-1958). Agentes, proyectos y resultados. *Registros. Revista De Investigación Histórica*. n. 14 (1), 2018. pp. 94-125.

RUIZ CORREDOR, A. Puentes preesforzados en Colombia. *Ingeniería e investigación*. n. 31, 2011. pp. 137-152.

SERAPIÃO, F. *A arquitetura de Croce, Aflalo e Gasperini: forma, técnica e método*. São Paulo: Paralaxe, 2011.

SALDARRIAGA, A. *Arquitectura y cultura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

SERRANO CAMARGO, G. Las Facultades de Arquitectura en los Estados Unidos de América. *Ingeniería y Arquitectura*. Bogotá: n. 5, 1939. pp. 20-24.

SOCIEDAD COLOMBIANA DE ARQUITECTOS. Noticiero SCA. *Revista Proa*. Bogotá: n. 17, diciembre 1948.

SOUZA, J. A. D. *A prática profissional do arquiteto no Brasil: o debate em revistas especializadas (1962-1996)*. Dissertação de mestrado. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2013 .

TÉLLEZ, G. *Cuéllar, Serrano, Gómez. Arquitectura 1933-1983*. Bogotá: Escala, 1988..

TÉLLEZ, G. *Camacho y Guerrero arquitectos*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural - Sociedad Colombiana de Arquitectos Bogotá, (2018).

URIBE, M. (Ed.) *Concursos de arquitectura en Colombia 1585-2015*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2015.

VARGAS CAICEDO, H. De la tapia pisada a la piedra líquida. En: ARCOS, B. y PAREDES, M.C. *La construcción del concreto en Colombia*. Apropiación, expresión, proyección. Bogotá: Asocreto, 2006. pp. 11-43.

Pocitos moderno: Um catálogo de edifícios residenciais em altura nos anos 50 e 60 de Pocitos em Montevideu

IGLESIAS, Alfredo Peláez; COMERCI, Francisco; GASTAMBIDE, Santiago; CARDOSO, Andrés; TUJA, Juan Pablo. Pocitos moderno: Um catálogo de edifícios residenciais em altura nos anos 50 e 60 de Pocitos em Montevideu. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 85-92, dez. 2019

data de submissão: 03/12/2019

data de aceite: 10/01/2020

Modern Pocitos: A catalog of high residential buildings from the 1950's and 1960's in the area of Pocitos, Montevideo

Alfredo Nicolas Peláez IGLESIAS

Mestre em Arquitetura e Urbanismo (USP) e Professor Adjunto do Departamento de Enseñanza de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura - FADU - UDELAR; anpelaez@fadu.edu.uy

Francesco Ranieri COMERCI

Arquiteto (FADU - UDELAR) e Professor Titular do Departamento de Enseñanza de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura - FADU - UDELAR; fcomerci@netgate.com.uy

Santiago GASTAMBIDE

Arquiteto (FADU - UDELAR) e Professor Adjunto do Departamento de Enseñanza de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura - FADU - UDELAR; santiagogn@gmail.com

Andrés CARDOSO

Arquiteto (FADU - UDELAR) e Professor Adjunto do Departamento de Enseñanza de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura - FADU - UDELAR; cardoso.zuniga@gmail.com

Juan Pablo TUJA

Arquiteto (FADU - UDELAR) e Professor Adjunto do Departamento de Enseñanza de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura - FADU - UDELAR; jptuja@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como objetivo comunicar a pesquisa e catalogação sistemática de edifícios residenciais na área de Pocitos em Montevideu, construída nas décadas de 1950 e 1960. É uma das concentrações deste tipo de edifícios com a mais alta qualidade de projeto de cidade, reconhecida cedo por críticos nacionais e internacionais, realizada por um número relativamente pequeno de arquitetos, como Raúl Sichero, Luis García Pardo, Francisco Villegas Berro, Guillermo Jones Odriozola ou Walter Pintos Risso, entre outros. Tal produção, de filiação claramente moderna, caracteriza-se pela síntese funcional no modo de compreender as demandas programáticas, a rigorosa linguagem abstrata utilizada para o desenvolvimento dos projetos, e pelo uso adequado das tecnologias disponíveis, em especial o uso do concreto armado, chegando em alguns casos a so-

luções de espírito de vanguarda. Não são exemplos isolados, mas um conjunto coerente de obras, que expressa uma clara sensibilidade urbana, que contribui para a qualidade da cidade em cada uma das suas materializações. O texto descreve os aspectos metodológicos da catalogação realizada e oferece uma caracterização dos aspectos edilícios e urbanos mais importantes do conjunto de estudos de caso, contextualizando-os com outros grupos semelhantes na região.

Palavras-chave: Arquitetura moderna, Edifícios em altura, Catálogo sistemático, Pocitos, Montevideo.

Abstract

This article aims at communicating the systematic investigation and cataloguing of high residential buildings in the area of Pocitos, Montevideo, built in the 1950's and 1960's. It is about one of the high residential building concentrations with higher project quality in the city, early recognized by national and international criticism, and carried out by a relatively small group of architects such as Raúl Sichero, Luis García Pardo, Francisco Villegas Berro, Guillermo Jones Odriozola and Walter Pintos Risso, among others. Such production, of clearly modern affiliation, is characterized by the functional synthesis in the way of conceiving the programmatic demands, the rigorous abstract language used for the development of the different projects, and the adequate use of available technology, in particular the use of reinforced concrete, reaching in some cases avant-garde solutions. This catalog is not merely about isolated examples, but a group of coherent works, which intend to express an urban sensitivity, contributing to the quality of the city. The text describes the different methodological aspects of the implemented cataloging, and it also offers a characterization of the most relevant building and urban aspects concerning the different study cases, contextualizing them with other similar study cases in the region.

Keywords: Modern architecture, High buildings, Systematic catalog, Pocitos, Montevideo.

Introdução

Este artigo tem como objetivo comunicar a pesquisa e catalogação sistemática de edifícios residenciais na área de Pocitos em Montevideu, construída nas décadas de 1950 e 1960. É uma das concentrações deste tipo de edifícios com a mais alta qualidade de projeto de cidade, reconhecida cedo pelos críticos nacionais e internacionais (HITCHCOCK, 1955, p. 49, p. 150, PIÑÓN, 2002, p. 7), realizada por um número relativamente pequeno de arquitetos, como Raúl Sichero, Luis García Pardo, Francisco Villegas Berro, Guillermo Jones Odriozola ou Walter Pintos Risso, entre outros. Mais recentemente, seus casos mais destacados integraram exposições internacionais de arquitetura moderna latino-americana

(BERGDOLL et al., 2015), como o edifício Panamericano de Sichero.

Tal produção, de filiação claramente moderna, caracteriza-se pela síntese funcional no modo de compreender as demandas programáticas, a rigorosa linguagem abstrata utilizada para o desenvolvimento dos projetos, e pelo uso adequado das tecnologias disponíveis, em especial o uso do concreto armado, chegando em alguns casos a soluções com espírito de vanguarda. Não são exemplos isolados, mas um conjunto coerente de obras, que expressa uma clara sensibilidade urbana, que contribui para a qualidade da cidade em cada uma das suas materializações.

Se bem podemos encontrar análises de obras destacadas e estudos monográficos de alguns dos arquitetos acima mencionados (Gaeta, 1993, 2000, 2000, PIÑÓN, 2002; MEDEROS, 2012; FRONTINI, 2014), não há um registro sistemático que atenda a essa produção e que permita o seu confronto, por meio de ferramentas gráficas, como desenhos e fotografias, e, assim, servindo de suporte para pesquisas futuras. No contexto internacional, existem algumas tentativas recentes que tem se centrado em reavaliar estes produtos da modernidade em suas expressões locais. Entre eles, a curadoria da Bienal de Veneza em 2014, que propôs às várias representações nacionais “revelar como diversas culturas materiais e ambientes políticos transformaram a modernidade genérica em uma específica” (KOOLHAAS, 2014. Trad. pelo autor). O interesse pela arquitetura moderna não é uma questão que permita sua distância histórica; Surge dentro do seu projeto, a partir de suas qualidades como lições de arquitetura. Não se trata de repetir um modelo, como foi proposto pelas escolas clássicas. Observar e compreender a experiência, o projeto feito, é essencial para dar mais um passo, para construir com juízo, com critério, nossa arquitetura.

Este artigo está estruturado em quatro partes. A primeira delas oferece os aspectos metodológicos da investigação. A segunda caracteriza os aspectos de construção dos casos catalogados. Então, seus aspectos urbanos são abordados. E finalmente, considerações são oferecidas para fechar a comunicação.

Catologação

A estratégia metodológica da pesquisa foi estruturada a partir do levantamento documental e in loco de uma coleção de casos, reconhecidos e sistematicamente registrados por meios gráficos. Os seguintes passos podem ser descritos: primeiro, o trabalho de campo para o reconhecimento preliminar da área de estudo e seus edifícios; depois, a identificação de critérios de seleção e levantamento específico de uma série limitada de casos; e, finalmente, a representação gráfica e a sistematização na forma de um catálogo.

O primeiro passo foi o trabalho de campo para o reconhecimento da área e seus edifícios, a fim de elaborar uma lista de casos relevantes de interesse para o trabalho. Foram identificadas áreas geográficas com maior concentração de edifícios com as características desejadas, o que permitiu apoiar a elaboração de critérios de seleção para a amostra.

Concomitantemente, foi realizada uma pesquisa documental nos arquivos da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura. A delimitação inicial da área de estudo preliminar foi compreendida entre a Avenida Rivera, a Avenida Luis Alberto de Herrera, a Rambla República del Perú e a Bulevar Artigas. Houve 170 exemplos de interesse, dos quais uma seleção de 28 casos foi feita com base em critérios que serão apresentados posteriormente.

A partir do reconhecimento preliminar da área foi possível identificar áreas de maior concentração dos edifícios que interessam a este trabalho, agrupados em dois tipos: estrutura viária e tramas urbanas.

Estruturadores viários

A Rambla é a área mais representativa do bairro, quando se constrói na frente costeira contínua da cidade, onde se encontram exemplos emblemáticos. Todos os edifícios de frente a costa são considerados, situados na Rambla República del Perú, considerando também os casos que enfrentam a água através de espaços livres, como acontece nos dois blocos de Bulevar Juan Benito Blanco nas praças Messera e Ruben Dario.

A Avenida Brasil conecta Bulevar Artigas com as praias da Rambla e Pocitos, apresentando casos de projetos de alta qualidade em todo o seu desenvolvimento. Destaca-se, nessa área, a particularidade da obliquidade do layout das propriedades, que exige soluções de articulação volumétrica de interesse, como a realizada no edifício Gilpe por Luis García Pardo.

A Bulevar España possui características semelhantes à Avenida Brasil, cruzando o bairro de Pocitos. Diferença da avenida pela presença de casos pesquisados em suas seções extremas, na Bulevar Artigas e perto da Rambla.

Tramas urbanas

Pocitos é a área onde, como a Rambla, a substituição tipológica se desenvolveu mais cedo e intensamente. Seus limites foram estabelecidos na Rambla ao sul, Luis Alberto de Herrera ao leste, José Ellauri e 26 de março ao norte e 21 de setembro ao oeste. A concentração de casos foi observada a partir do limite norte, crescendo em número em direção ao limite sul. Esta delimitação localiza (e corta) a não mais de cinco quadras da costa a área de estudo,



Figura 1 | Edifício Leblón-Iguazú (1958). Arq. Miguel Amato
Fonte: Fotografia de Marcos Guiponi

coincidindo amplamente com os critérios de delimitação da proteção patrimonial do planejamento municipal para a área.

A área de Punta Carretas localiza-se junto a Pocitos, desenvolvendo-se desde o dia 21 de setembro ao este a Bulevar Artigas ao oeste, com os mesmos limites ao norte e sul. Esta área implica uma continuidade com o bairro de Pocitos, consolidando casos de alta qualidade do projeto, não na Rambla, mas ao redor do Parque Juan Zorrilla em San Martín e Bulevar Artigas.

Em seguida, com base nos passos explicados acima, quatro critérios básicos foram desenvolvidos para a seleção de estudos de caso:

- A área específica em que estão localizados, de acordo com as áreas delimitadas já mencionadas.
- O ano em que foram projetados e construídos, o período entre 1950 e 1970.
- A qualidade urbana dos projetos, expressa nas características visuais e espaciais, que através de seus elementos formais e composicionais permite identificá-los com a modernidade, e que, terreno a terreno tem colaborado para construir um amplo setoridade.

- Documentação suficiente para o seu cadastro. Neste ponto, a existência de documentos no arquivo do Instituto de História e Intendência para todos os casos influenciou a seleção, bem como a inclusão em cinquenta por cento dos exemplos com pouca ou nenhuma divulgação na literatura especializada. O número definido de casos para o catálogo é de vinte e oito casos, entendidos como um número suficiente para explicar a variedade e a qualidade do conjunto de amostras pesquisadas. Os casos selecionados foram representados, formando placas gráficas, através do redesenho de suas geometrias, localizadas no contexto da trama urbana, fotografadas e descritas por meio de texto.

Para que as informações presentes no catálogo possam ser facilmente comparáveis e confrontáveis, foram estabelecidos critérios de representação uniformes e sistemáticos para o todo. Então, os critérios adotados são explicados:

- Desenho sintético da planimetria, fachadas e seções básicas de cada um dos edifícios, diferenciando-se com sombreamento cinza claro nas paredes da quadra, com linhas de linhas paralelas nos espaços exteriores das casas e com sombreamento verde as áreas ajardinadas em planta.
- Registo fotográfico de cada um dos edifícios, descrevendo a sua presença na cidade, onde todo o edifício

é percebido, as relações com o ambiente imediato ao nível térreo, a “textura” da fachada com um fragmento isolado do edifício mesmo, bem como características particulares de cada exemplo (presença de obras de arte, articulação de esquina, materiais, etc.)

- Descrição textual sintética de cada um dos edifícios, considerando a sua posição em relação à parcela e à parcela urbana, as suas características formais, a organização do agrupamento e da habitação, bem como elementos particulares de destaque especial.

Casos selecionados

Abaixo está a lista de casos selecionados para integrar o catálogo:

- Rambla: Guayaquí (1951) Arq. R. Sichero; Martí (1954) Arq. R. Sichero; El Malecón (1964) Arqs. H. Delfino - V. Gucci Ramos ; Club Banco República (1958) Arq. J.J. Casal Roco ; El Pilar (1957) Arq. L. García Pardo; Panamericano (1958) Arq. R. Sichero; Guanabara (1958) Arq. L. García Pardo.

- Bulevar España: Hyde Park (1958) Arq. W. Pintos Risso; Castelar (1958) Arq. W. Pintos Risso; Panamá (1960) Arq. R. Sichero; Obligado (1959).

- Avenida Brasil: Brazilian (1962) Arq. R. Sichero; Avenida (1957) Arq. R. Sichero – A. Farinasso; Gilpe (1955) Arq. L. García Pardo; Mónaco (1958) Arqs. F. Villegas Berro – G. Jones Odriozola (1955); Bage y Cali (1961) J. Parietti y J. Armas; Leblón-Iguazú (1958) Arq. Miguel Amato; Positano (1957) Arqs. L. García Pardo – A. Sommer Smith.

- Pocitos: Cruz del sur (1953) Arqs. De los Campos – Puente –Tournier – Boga; Achilles – Exeter (1958) Arqs. Secco – Aparicio – Molins; Achalay (1956) Arq. C. Viola; Regulus (1964) Arq. L. García Pardo – A. Nebel Fabini; Guayaquí (1958) Arqs. N. Grandal – J. Scheps.

- Punta Carretas: Chiloé (1961) Arqs. L. García Pardo – A. Sommer Smith; Vistagolf (1960) Arq. W. Pintos Risso; Residencial Santa Mónica (1957) L. Patrone; Augustus (1961) Arq. R. Clerc – H. Guerra – Falkeinstein; Residencial Leyenda Patria (1963) Arqs. Ariasi – Saldías.

A casa em altura: a escala edilícia

Os edifícios residenciais listados reconheciam no bairro de Pocitos um terreno fértil para um projeto da cidade e claramente renovando a vida. A qualidade ambiental e geográfica da área são valorizadas como condições favoráveis para o aproveitamento da costal, mesmo fora da temporada de verão, como expressão de um estilo de vida moderno (REY, 2012). O projeto de arquitetura é sensível a essas características, desenvolvendo novas propostas de for-

mas de habitar o interior da habitação (flexibilidade e fluidez espacial), como em seu contato com o exterior (transparências de piso a teto, terraços, brises).

Os edifícios de Pocitos são desenvolvidos em terrenos generosos, substituindo as antigas mansões, elevando-se no térreo de sete a oito andares, ocupando, em geral, toda a fachada edificável. A conformação da arquitetura mostra a coerência entre sua condição material e construtiva e sua condição de uso, com um critério de inteligibilidade visual da forma que apela à abstração do Movimento Moderno (PIÑÓN, 2002).

A referência formal persistente é da arquitetura moderna brasileira e, particularmente, da escola carioca e da orla de Copacabana, crescente nessas décadas, como se vê claramente em casos como o Guayaquí e edifícios Martí Sichero (ver Figura 2). Apesar disso, uma base urbana pode ser descrito com maior continuidade com a cidade existente, como discutido abaixo, com simples e eficazes detalhes de construção (HITCHCOCK, 1955, p. 49, p. 150).

Edifícios surgem separados do solo, proporcionando no piso térreo acesso, com jardins e corredores transparentes, tentando adaptar a cidade tradicional na máxima “corbusiana” suportado em “pilótis”. O horizonte, onipresente nessa área costeira é acompanhado pela direcionalidade horizontal predominante de lajes de concreto armado no resto dos pisos, como pendendo varandas que se expandem dentro do alojamento limitada fora com grandes janelas. Estes planos horizontais são, por sua vez, contidos pelas paredes divisórias ou planos laterais opacos que sugerem que o edifício está contido por um volume prismático. A horizontalidade é reforçada pela disposição de grades de aço transparentes, as hastes de aço vertical, parapeitos opacos e revestidos por monolíticos ou mármore, os painéis de parasóis de madeira ou de alumínio, que fornecem proteção no interior da habitação e construído de plástico variedade à imagem da fachada (ver figuras 1 e 2). Mesmo em alguns exemplos usando “falsas” cortina de paredes de fachada, como a construção de Positano ou Pilar García Pardo, a direção horizontal é acentuada pela presença das bordas do revestimento horizontal sobre a fachada.

Exceto para exceções específicas, os edifícios de Pocitos tem dois apartamentos por andar, de dimensões amplas com respeito aos parâmetros atuais, em termos de desenvolvimento de fachada e metros quadrados. Estes dois apartamentos são servidos por uma circulação vertical incorporada no volume principal do edifício, geralmente dispostas em direção à face traseira. Esta localização também incentiva a prestação de unidades de serviço em seu ambiente, banheiros e cozinhas como um quarto de serviço, proporcionando uma clara divisão espacial frente-fundo, onde os espaços de vida diária são



orientados para a rua e os quartos para o fundo. Também é frequente, dependendo das possibilidades do terreno, a circulação vertical e os quartos de serviço tomando a forma de um volume adicional anexo.

No interior, as residências em altura de Pocitos re-interpretam algumas características das casas de spas unifamiliares, mostrando um estilo de vida com maior flexibilidade e prazer. A extrovertida transparência das salas de estar, como vimos, para o desfrute da paisagem costeira e das vistas panorâmicas, torna-se mais intensa com o arranjo de grandes varandas, ou mesmo de um pátio, como no prédio do Panamá, e a possibilidade de ventilação cruzado desses ambientes. O caso da sala de estar do edifício Panamericano é exemplar, cruzando a baía do edifício leste-oeste, com duas frentes de vidro emoldurando a costa da praia de Pocitos e o porto de Buceo. Por outro lado, estes quartos são os maiores espaços do apartamento, com uma posição hierárquica na organização do piso do apartamento, organizados com tanta eficiência, segregando os espaços servidos dos servidores, regularidade dimensional, independência das partições secundárias dos suportes verticais e o uso de móveis para separar ambientes, o que permitiria a modificação de sua distribuição com partições móveis ou pequenas reformas.

No entanto, podemos ver nessas casas alguns elementos mais conservadores, além das virtudes dos espaços de relacionamento. Precisamente, esses ambientes estão ligados ao resto da casa por meio de corredores-fechaduras, que governam a sequência público-privada e mantêm os protocolos sociais da vida familiar patriarcal. Também podemos ver isso na segregação recorrente das cozinhas e na provisão de dormitórios de serviço. Assim, poderíamos dizer que o “estilo de vida” dessas casas tem dois lados: o dos espaços de relacionamento da família, que é apresentado à vida pública; e a dos espaços e serviços privados, escondidos na parte de trás da casa.

As contribuições descritas acima são acompanhadas por uma abordagem técnica inovadora, mas que faz seus detalhes de maneira simples e sintética (HITCHCOCK, 1955). As “peles” de vidro são fabricadas artesanalmente com perfis de aço e vidro importado, ou, no caso do pan-americano, experimentando carpintaria de alumínio.

O desenvolvimento de estruturas de concreto armado em tal volume também pode ser visto como um experimento no ambiente local, pelo menos nos primeiros edifícios. O arranjo de vãos largos entre suportes é característico, o que suporta a flexibilidade do espaço, como vimos, com lajes ocas ou de paredes duplas. Mas são os edifícios de García Pardo, o Positano e o Pilar que se destacam

com projetos arriscados de estruturas de poucos suportes e penduradas respectivamente, projetadas em conjunto com os engenheiros Viera e Dieste, respectivamente.

Qualidade urbana: a escala da cidade

Pode-se afirmar que há uma tendência para manter uma relação dialética dos edifícios de Pocitos com a formação da cidade tradicional. Longe das propostas radicais do Movimento Moderno, esta arquitetura moderna local, constrói uma contribuição significativa para a qualidade urbana (BORONAT, BALDOIRA, 2008; GAETA, 2009; FRONTINI, 2014), introduzindo os seus volumes em continuidade com os alinhamentos existentes, integrando a maça e o enredo da cidade tradicional. Apenas raramente vemos casos de edifícios isentos, devido à sua posição particular no quadro, como o edifício El Malecon ou o Panamericano, que formam uma torre ou um bloco, como remates de diversos fragmentos da frente costeira Montevideu (ver Figura 2), “La Rambla” de Pocitos, que se tornou uma referência na cidade e no Uruguai (GAETA, 2009; KING, 2012), provavelmente graças à continuidade e homogeneidade de um alto número de intervenções com alta qualidade de projeto, realizadas por um número relativamente pequeno de arquitetos. As várias intervenções manter uma consistência comum (por exemplo, continuidade horizontal marcado de suas varandas) que transcende a responsabilidade particular de cada edifício como se fosse um projeto urbano compartilhado implicitamente e construiu instalações para as instalações, sem plano (FRONTINI, 2014). Além disso, é através dessas construções únicas que as regulamentações municipais para essa área são estabelecidas na época. Qualidade urbana é estabelecida tratando a interface com os edifícios da cidade, tanto físicas e visuais, com seus contratempos, varandas, janelas, grades, etc. (FRONTINI, 2014; PIÑÓN, 2002).

Também se deve destacar o cuidado com que os projetos se conformam em relação ao tecido urbano e edifícios existentes, aproveitando essas condições para moldar seu volume e os seus espaços. Por exemplo, o Hyde Park edifício Pintos Risso (ver Figura 3), implantado no cruzamento não ortogonal duas avenidas, gera um canto volumetria articulada com janelas em dois lados planos e opacas, que proporciona uma transição suave entre os dois quadros oblíquos. Também poderiam ser citados, a construção Gilpe onde um grande terraço faz a transição entre o volume construído como uma geometria ortogonal estrita e a frontal oblíqua da fira.

Por outro lado, eles podem ser vistos a expressão contida em um moderno blocos de apartamentos da cidade descansando em “pilotis” em um parque verde contínua, através de tratamento, principalmente, recebe os pisos térreos dos edifícios, no entanto,





Figura 2 | Edifícios Guayaquí (1951) y Martí (1954) Arq. Raúl Sichero. Implantados sobre el frente costero de Pocitos, es posible ver la continuidad entre ambas intervenciones y el estado de conservación que presentan actualmente, con el edificio Martí muy alterado

Fonte: Fotografia de Marcos Guiponi

o diálogo com a cidade existente, proporcionando um interesse visual e adequada escala de pedestres para a rua. A principal função de entrar no edifício, este nível é projetado a partir de uma única altura geralmente eu recesso no que diz respeito ao volume principal, em que o interior é apenas uma caixa de vidro transparente, e exterior, paisagismo (ver Figura 3). Muitas vezes, as paredes divisórias e salas são murais, calçadas, lavagem monolítico, desenhos orgânicos e jardins esculturas de artistas contemporâneos como focos visuais onde concentrar seus olhos e desaparecer (ou estender) os limites impostos pela enredo.

Esta sugestão de uma nova cidade se torna explícita em poucas intervenções que se interpõem no set, como são exemplos isentos, que estão localizados em lugares excepcionais da cidade. Eles também podem ser de outro modo, estas expressões através radical de dentro para fora de dissolução, limite visual, com uma frente de vidro e uma estrutura invulgar e arriscada, como se viu, em edifícios ou Positano pilar. O paralelismo com o bairro de Higienópolis, em São Paulo, é claro. Ambos os casos compartilhar resultado

tipológica da substituição de antigas casas residenciais quinto edifícios altos em um setor específico da cidade, configurado de acordo com o cânone modernista, proporcionando uma alta qualidade urbana. Para Higienópolis é alguns anos mais cedo com suas primeiras intervenções durante a década de 1940, a de Pocitos que começa com a década de 1950 Por outro lado, este último tem lugar em uma área costeira da cidade, enquanto o primeiro é o Mediterrâneo.

Mas uma das diferenças mais notáveis é observada na escala e nos modos de implementação urbana dos edifícios. Em São Paulo, ao contrário de Pocitos, os edifícios não se dão necessariamente em continuidade com a cidade existente, mas tendem a uma implantação mais radical e ortodoxa com os princípios modernos, conservando a integralidade do bloco isolado na propriedade. Em geral, a construção comum e contínua de frentes de maçã, muito presente em Montevideu, não é encontrada. Também é verdade que a escala de intervenção em São Paulo é maior, com edifícios de maior densidade e altura que os de Pocitos, que permitem espaços de acesso generosos tratados com exuberante vegetação tropical.



Figura 3 | Edifício Hyde Park (1958). Arq. W. Pintos Risso. Vista de la Planta Baja
Fonte: Fotografia de Marcos Guiponi

Considerações finais

O desenvolvimento do catálogo de modernos edifícios residenciais na área de Pocitos permite observar a extensão e qualidade urbana e de construção destas intervenções; Registrada sistematicamente por meios gráficos, desenhos e fotografias, esta pesquisa é uma plataforma para futuras pesquisas que visam aprofundar a análise desta arquitetura. O catálogo destaca possíveis linhas de pesquisa, incluindo o desenvolvimento dos aspectos urbanos delineados e em particular a conformação da interface com o solo e com a rua dos edifícios, os aspectos construtivos e materiais, ou o aprofundamento em cada caso em particular. Por outro lado, o catálogo poderia ser entendido como o registro ou um manual de boas práticas de projeto arquitetônico. Permite destacar a dimensão didática destes edifícios residenciais, tanto na sua configuração formal e visual, como na sua implementação urbana.

Desenvolvidos a partir do cânone do Movimento Moderno, esses edifícios oferecem uma interpretação local dos princípios internacionais, adaptando-os às condições específicas de produção no Uruguai e na cidade de Montevideu. Há uma construção coletiva do urbano através da contribuição individual de cada intervenção, desde a definição particular de cada edifício, uma concepção comum e coesa da arquitetura e da cidade de alta qualidade do projeto, sem renunciar a estabelecer um diálogo, uma continuidade com a cidade existente.

Referências Bibliográficas

- AA.VV. *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay*. Biennale di Venezia. Mostra Internazionale di Architettura. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Ministerio de Educación y Cultura, 2014.
- ÁBALOS, I. *La buena vida*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2000.
- ALEMÁN, L. *Bajo Clave. Notas sobre el espacio doméstico*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.
- BERDOLL, B.; COMAS, C. E.; LIERNUR, J. F.; DEL REAL, P. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. New York: Museum of Modern Art, 2015.
- BIGGS, M.; BÜCHLER, D. Oito critérios para a pesquisa acadêmica em áreas de prática projetual. In: *Revista Pós* v.17 N.27, São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Jun. 2010.
- BORONAT, Y.; BALDOIRA, C. *El edificio de apartamentos en altura. Su producción en las décadas del 50 y 60*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República. 2008.
- EISENMAN, P. *Diez Edificios Canónicos 1950-2000*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2011.

FOQUÉ, R. *Building Knowledge in Architecture*. Antwerp: University Press Antwerp, 2010.

FRONTINI, P. *Arquitectura moderna y calidad urbana. La obra de Raúl Sicheo en torno al edificio Ciudadela (1958-1962)*. Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Catalunya. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/134598> Acceso Nov. 2014.

_____; LOPEZ DE HARO, D. Breve encuentro con Raúl Sicheo Bouret (2001) In:

GAETA, J. *Rafael Lorente Escudero*. Monografías Elarqa, Montevideo: Ed. DosPuntos, 1993.

_____. *Luis García Pardo*. Monografías Elarqa, Montevideo: Ed. DosPuntos, 2000.

_____. *Walter Pintos Risso*. Monografías Elarqa, Montevideo: Ed. DosPuntos, 2000.

_____. *Arquitetura e cidade : o caso da Rambla de Pocitos em Montevideu*. Tesis de doctorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009. Disponible en <http://hdl.handle.net/10183/17724> Acceso Nov. 2014.

_____; FOLLE, E. *Guía Pocitos, Punta Carretas*. Montevideo: Ed. DosPuntos, 1997.

GAGETTI, L. F. *Caraterização de tipologias arquitetônicas de edifícios residenciais no Bairro de Higienópolis*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Curso de Pósgraduação em Arquitetura e Urbanismo, Mackenzie, 2000.

HITCHCOCK, H.-R. *Latin American Architecture since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA, *Modernos*. Montevideo, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, 2015. Disponible en <https://issuu.com/iha.fadu/docs/modernos-set-2015> Acceso Nov. 2015.

KOOLHAAS, R. *Fundamentals*. Curaduría Biennale di Venezia. Mostra Internazionale di Architettura. Consultado 11/2014 en <http://www.labiennale.org/en/architecture/>

MARQUES, S. M. *Fayet, Araújo & Moojen: arquitetura moderna brasileira no sul - 1950/1970*. Tesis de doctorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012. Disponible en <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/65665> Acceso Feb. 2018.

MEDEROS, S. *Luis García Pardo*. Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2012.

PIÑÓN, H. *Raúl Sicheo*. Barcelona: Ed. Universidad Politécnica de Catalunya, 2002.

_____. *Teoría del Proyecto*. Barcelona: Ed. Universidad Politécnica de Catalunya, 2006.

REY, W. *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, 2012.

ROBINSOHN, G; TORRADO, M. Arquis. *Patrimonio moderno 40-50-60*. Documentos Arquis de Arquitectura y Urbanismo. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Universidad de Palermo, 2012.

SERAPIÃO, F. *Modernos nas alturas* In: *Monolito N.19 Higienópolis*. São Paulo: Ed. Monolito. 2015.

PRO_JE.TO

Entre o contraste e a analogia, o regional e o internacional: Diálogos entre ossatura independente e muro estrutural em intervenções sobre o construído, do Museu das Missões ao Museu do Pão

BAHIMA, Carlos Fernando Silva; WINTER, Jordana Cristine. Entre o contraste e a analogia, o regional e o internacional: Diálogos entre ossatura independente e muro estrutural em intervenções sobre o construído, do Museu das Missões ao Museu do Pão. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 94-104, dez. 2019

data de submissão: 24/11/2019

data de aceite: 10/01/2020

Between the contrast and the analogy, the regional and the international: Dialogues between independent structure and load-bearing wall in interventions of the building, from the Museum of Missões to the Museum of Bread

Carlos Fernando Silva BAHIMA

Doutor em Arquitetura PROPAR/UFRGS;
cfbahima@hotmail.com

Jordana Cristine WINTER

Mestranda em Arquitetura PROPAR/UFRGS;
jordanawinter.arq@gmail.com

Resumo

Nas palavras de Francisco de Gracia, “intervir é modificar”, e essa ação modificadora vem carregada de concepções sobre a intervenção arquitetônica, baseadas em critérios relacionais estabelecidos entre a arquitetura existente, com suas significações historicamente atribuídas, e nova intervenção, com suas interpretações do material histórico. Na arquitetura brasileira, desde o primordial Museu das Missões de Lucio Costa (1937), passando pela Fábrica SESC (1977) de Lina Bo Bardi, até o Museu do Pão (2005) de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (Brasil Arquitetura), tais intervenções são tratadas de maneira interpretativa, ultrapassando a postura exclusivamente preservacionista das cartas de conservação, focando-se nos problemas de arquitetura, ou seja, no conhecimento da lógica formal e física do edifício. A pesquisa evidencia esse modo peculiar de abordar a intervenção arquitetônica que se relaciona diretamente com os fundamentos explícitos da arquitetura moderna brasileira de base carioca: total abstração dos elementos de arquitetura e assimilação da estrutura independente. O grupo Brasil Arquitetura é tributário dessa herança, iniciada por Lucio Costa e seguida por Lina Bo Bardi. Três projetos são emblemáticos com relação ao manejo de esqueleto independente e muro estrutural face às teorias de intervenção: o Conjunto KKKK em Registro (1996), o Centro Cultural Tacaruna em Recife (2002) e o Museu do Pão em Ilópolis (2005). Nestes conjuntos, a pré-existência e as intervenções combinam

contrastes e analogias entre a ossatura independente e muro estrutural através da ênfase na diversidade de estrutural dos elementos de composição.

Palavras-chave: Concepção de intervenção arquitetônica, fundamentos da arquitetura moderna brasileira, herança de Lucio Costa, Brasil Arquitetura.

Abstract

In the words of Francisco de Gracia, “intervening is modifying”, and this modifying action is loaded with conceptions about architectural intervention, based on relational criteria established between the existing architecture, with its historically attributed meanings, and new intervention, with its interpretations of historical material. In Brazilian architecture, from the primitive Museum of Missões (Museu das Missões) of Lucio Costa (1937), through the SESC Factory (1977) by Lina Bo Bardi, to the Museum of Bread (Museu do Pão, 2005) by Marcelo Ferraz and Francisco Fanucci (Brasil Arquitetura), such interventions are treated in an interpretive way, surpassing the exclusively preservationist position of conservation laws, focusing on the problems of architecture, that is, the knowledge of the formal and physical logic of the building. The research provides evidence of this peculiar way of approaching the architectural intervention that is directly related to the explicit foundations of modern Brazilian architecture of based on The Carioca School: total abstraction of the elements of architecture and assimilation of the independent structure. The Brasil Arquitetura group follows this heritage, initiated by Lucio Costa and carried on by Lina Bo Bardi. Three projects are emblematic in relation to the management of the independent skeleton and load-bearing wall in the face of intervention theories: the KKKK Complex in Registro (1996), the Tacaruna Cultural Center in Recife (2002), and the Museum of Bread in Ilópolis (2005). In these buildings the pre-existence and the interventions combine contrasts and analogies between the independent skeleton and structural wall through the emphasis on the structural diversity of the elements of composition.

Keywords: Conception of architectural intervention, foundations of modern Brazilian architecture, the heritage of Lucio Costa, Brasil Arquitetura.

Nas palavras de Francisco de Gracia, “intervir é modificar”¹, e essa ação modificadora vem carregada de concepções sobre a intervenção arquitetônica, baseadas em critérios relacionais estabelecidos entre a arquitetura existente, com suas significações historicamente atribuídas, e nova intervenção, com suas interpretações do material histórico. Na arquitetura brasileira, desde o primordial Museu das Missões de Lucio Costa (1937), passando pela Fábrica SESC (1977) de Lina Bo Bardi, até o Museu do Pão (2005) de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (Brasil Arquitetura), tais intervenções são tratadas de maneira interpretativa, ultrapassando a postura exclusivamente preservacionista das cartas de con-

servação, focando-se nos problemas de arquitetura, ou seja, no conhecimento da lógica formal e física do edifício. Este artigo busca evidenciar esse modo peculiar de abordar a intervenção arquitetônica que se relaciona diretamente com os fundamentos explícitos da arquitetura moderna brasileira de base carioca entre 1936 e 1945, conforme observou primeiro Carlos Eduardo Comas²: total abstração dos elementos de arquitetura e emprego da estrutura independente tipo Dom-ino - um esqueleto específico preconizado por Le Corbusier nas casas Dom-ino de 1915 e os cinco pontos sistematizados em 1926. Em ambos, o aporte teórico de Lucio Costa e a atuação de Oscar Niemeyer são cruciais.

Em relação ao primeiro fundamento, basta lembrar endosso de Costa à arquitetura moderna em sua vertente corbusiana. Le Corbusier em seu entender era o “Brunelleschi do século XX”, o arquiteto que cristaliza de maneira clara e definitiva em suas obras “as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura”³. Adotar as ideias de Le Corbusier via *Vers une Architecture* (1923) e *Précisions* (1930) significava para Costa reconhecer a inexistência de antagonismo entre modernidade e tradição. Via *Eléments et Théorie de l'Architecture* (1904) de Julien Guadet, Lucio Costa acolhe a noção de beleza própria de cada época, reconhecendo porém uma raiz comum que transcende o tempo⁴. A abstração total dos elementos representa essa transcendência das formas. Em relação ao segundo fundamento, Lucio Costa vai ao núcleo da questão: a substituição da lógica monolítica da construção em parede portante, que promove a coincidência de celularização estrutural e compartimentação espacial, pela lógica decomponível da nova arquitetura, que possibilita, dentre outras coisas, a separação entre estrutura e a compartimentação do espaço, decorrente dos avanços técnicos promovidos pelo uso do esqueleto estrutural de aço ou concreto armado.

O grupo Brasil Arquitetura é tributário dessa herança informada por Lucio Costa. Três projetos são emblemáticos com relação ao manejo de esqueleto independente e muro estrutural face às teorias de intervenção sobre conjuntos previamente construídos: o Conjunto KKKK em Registro (1996), o Centro Cultural Tacaruna em Recife (2002) e o Museu do Pão em Ilópolis (2005).

Entre o regional e o internacional

É evidente que este arcabouço teórico-prático está lastreado nas ideias de modernidade assentes na tradição acadêmica e numa nacionalidade que esteve sempre distinta do cenário internacional. Conforme assinala Carlos Eduardo Comas⁵, no final da década de 1930, Lucio Costa e Oscar Niemeyer a transformam “em uma expressão nativa altamente sensual, que ecoa em sua exuberância plástica o barroco brasileiro do século XVIII, e é confessamente

tributária da obra corbusiana. Cabe ressaltar que a ideia de combinação entre a estrutura independente tipo Dom-ino e outros sistemas completos ou parciais, como tetos não-planos e paredes estruturais é proposta ainda por Le Corbusier na década de trinta, numa clara demonstração da capacidade do então novo estilo em abarcar um universo tão rico e variado quanto à tradição clássica, ou nas palavras de Comas:

Para que seu internacionalismo possa tornar-se realidade e não só representação, a arquitetura moderna tem de mostrar-se capaz de lidar com a caracterização duma diversidade de programas duma diversidade de lugares, de atender às pressões de expressão do sentimento sem ceder ao sentimentalismo. Quaisquer que tenham sido suas motivações originais, importa agora provar que constitui linguagem e pode emular a linguagem clássica em todos os sentidos. (COMAS, 2002, p. 89)

Em termos mais específicos, o esquema estrutural tipo Dom-ino inicialmente proposto por Le Corbusier expande seus limites ao incrementar continuamente novas formas e/ou novos arranjos - rivalizando aos processos evolutivos do repertório clássico, observados por John Summerson⁶. Por outro lado, tal equiparação ao classicismo se observa também via inclusão da estrutura independente *qualificada* na arquitetura moderna: um crucial equacionamento de um novo sistema - igualmente articulado e hierárquico em relação a outras estruturas e componentes complementares à estrutura preferencial.

Na experimentação prática em terras brasileiras, através do desenvolvimento, consolidação, expansão e transformação desta arquitetura moderna brasileira, o potencial de adaptação local do esquema estrutural se confirma através das diversas possibilidades de compor com a elevação. Em sua dimensão vertical, o potencial de tripartição da elevação é recurso de gradação entre programas, mecanismo de adaptação ao sítio e às condições locais⁷. Sítio e programa são ingredientes que promovem a noção de expressão local que se internacionaliza via o esquema de ossatura. Em bases cariocas ou em solo paulista, se confirma a teoria de Costa que reconhece nos valores de sítio e programa aspectos locais de um sistema construtivo que não reconhece fronteiras. É oportuno endossar a rejeição proposta por Lucio Costa em *Razões da Nova Arquitetura* diante do *International Style*, ou seja, um estilo internacional que se nacionaliza.

Em outras palavras, pode-se inferir que a ideia de arquitetura moderna nacional nesses moldes escapa das oposições entre tradição e modernidade, regional e internacional, através da compreensão plena de um sistema arquitetônico baseado na estrutura independente tipo Dom-ino, e a noção de arquitetura moderna como uma proposição inclusiva em relação ao passado. Se de um lado, a ossatura (Costa diz ossatura) independente é ca-

balmente entendida em *Razões da nova arquitetura* (1934), por outro, em *Memória da Cidade Universitária do Brasil* (1936), Lucio Costa contribui para a consolidação de uma arquitetura capaz de rivalizar com a tradição clássica na sua diversidade sem recorrer ao historicismo.

Entre ossatura independente e muro estrutural

Em termos estritamente acadêmicos os dois textos substanciam os fundamentos explícitos da arquitetura moderna brasileira, observados por Comas. Para Costa, assimilar a ossatura independente implicava tanto adotar tanto atributos formais precisos, em termos de Julien Guadet - ligados à noção de elementos de composição abstratos, sejam estes primários ou secundários em comparação aos estilos anteriores, como o princípio substantivo de composição - baseado na expressão de independência entre apoio pontual e parede.

Nas palavras de Comas, esse princípio comporta também inclusividade, dialética e ambivalência tanto de suporte como de vedação⁸. A noção de independência da ossatura permite acolher interdependências⁹ mútuas entre seus elementos verticais e as paredes, bem como a *inclusão* de outros tipos de estruturas, parcial ou totalmente, bem como a *coexistência* na mesma arquitetura de “duas concepções formais opostas que sempre haviam sido utilizadas separadamente no tempo e no espaço”¹⁰. Em texto posterior, *Considerações sobre a arte contemporânea* (1952), Lucio Costa desenvolve a ideia de maneira mais sintética:

No primeiro caso a beleza desabrocha, como numa flor, e o seu modelo histórico mais significativo é a arquitetura dita “gótica”, ao passo que no segundo ela se domina e contém, como num cristal lapidado, e a arquitetura chamada “clássica” ainda é, no caso, a manifestação mais credenciada. (COSTA, 1995, p.247)

Dentro de uma perspectiva histórica, a metáfora envolvendo flor e cristal pode ser vista como uma síntese entre dois modos de composição que se digladiaram intensivamente durante o século XIX, através de intensos debates em torno de nomes importantes tanto da *École des Beaux-Arts* como da *École Polytechnique*. No conceito envolvendo a flor, o modo de compor está baseado na noção orgânica de forma aberta. Jaques Lucan¹¹ denomina “*assemblage of parts*”, em que a simetria não é obrigação absoluta, apropriada a somente certos programas e, de outro que envolve o cristal, o modo de compor reside na “*homogeneous ensemble*”, na forma fechada, em que unidade e simetria são parâmetros fundamentais.

Neste sentido, a deliberada adesão de Lucio Costa à arquitetura moderna defendida por Le Corbusier é a chave interpretativa que permite acessar as in-

tervenções brasileiras sobre o contexto pré-existente. Se no plano teórico de *Razões*, “parede e suporte representam hoje, portanto, coisas diversas”, a prática revela¹² que muro e esqueleto independente também se completam mutuamente na mesma função estrutural, corroborando a própria noção de arquitetura como proposição inclusiva substanciada nos escritos de Lucio Costa em termos de tipologias estruturais que se vinculam à diversidade de programas e sítios, sem recorrer à fusão sintética entre esses dois conceitos opostos.

Uma proposição inclusiva nas intervenções sobre o construído

A noção de arquitetura como proposição inclusiva permite se desdobrar também em termos de caracterização dos elementos de composição via diversidade de tipologias estruturais. O Museu das Missões (1939) é inaugural desse procedimento nas intervenções sobre o construído: os dois volumes que o compõe são tratados distintivamente: o pavilhão que abriga o museu propriamente é cela transparente circundada por colunas, enquanto a casa do zelador, volume de apoio, é uma caixa de muros portantes (Figura 1).

Oscar Niemeyer no Grande Hotel em Ouro Preto (1939) atua com igual foco, a estrutura independente do bloco do hotel tem colunas de seção quadrada, que conforme Comas¹³ sublinha essa estratégia consciente:

Para Lúcio, preocupado em expressar uma modernidade assente na tradição e afirmar a identidade do país no âmbito da civilização ocidental, parte do apelo corbusiano vinha da prescrição de elementos de arquitetura que se podiam inscrever numa tradição construtiva racional e nacional. O pilotis se podia assimilar à palafita das casas mineiras, o pano de vidro às janelas corridas fechando os seus alpendres, os brise-soleil aos muxarabis. (COMAS, 2002, p.11)

O manejo dos elementos estruturais é deliberadamente intencional. Se por um lado, o emprego do telhado de barro tem propósito conciliador com o entorno, a solução em água única é plano abstrato do prisma alongado que convém aos fundamentos dessa arquitetura moderna em fase de afirmação. Por outro, a exibição dos pilotis junto ao encontro com o solo evita um possível arremedo confuso com o contexto pré-existente do casario e da Casa dos Contos, um pano de fundo construído por muros contínuos que se assenta nas ladeiras (Figura 1). Niemeyer sabe que o casario de grão miúdo se implanta mais facilmente com a taipa caiada, mas observa o imenso esforço das construções públicas de porão elevado para se acomodar às encostas íngremes de Ouro Preto. O próprio estudo prévio para o mesmo encargo sinaliza a armadilha envolvida no pastiche neocolonial, envolvendo técnica construtiva e topografia tão peculiar. Conforme Carlos Eduardo Comas tão bem descreve em análise comparativa entre o estudo neocolonial de Carlos Leão (1938) e

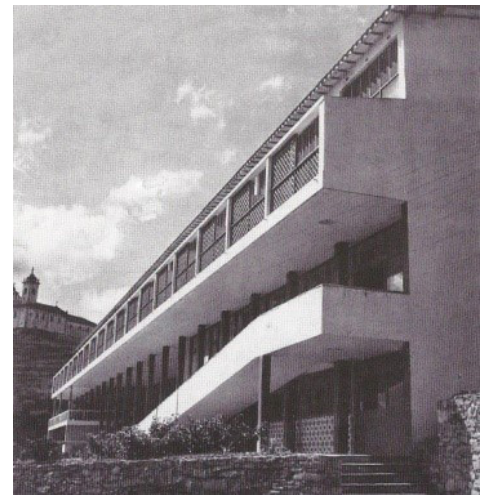
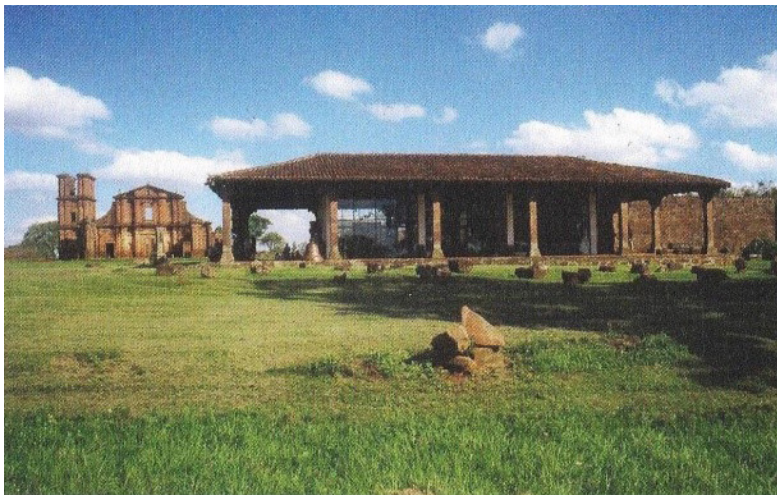


Figura 1 | Museu das Missões (alto, esquerda), Grande Hotel de Ouro Preto (alto, direita), interior da Fábrica SESC, mostrando a estrutura Hennebique pré-existente (abaixo, esquerda) e interior da Fábrica SESC, mostrando os novos elementos do teatro (abaixo, direita)
Fonte: Lúcio Costa e as Missões: um museu em São Miguel, 2007, p.33, CAVALCANTI, 2001, p.256 e Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia, 2016, p.95 e p. 102

a barra de Niemeyer (1939-1940), inicialmente com cobertura plana, seguida de variante com telhado de barro em duas águas, e projeto definitivo com cobertura de uma água, a interferência de Lucio Costa é decisiva no episódio - tanto no abandono do pastiche, quanto nas transformações do projeto moderno. Independente de todas as importantes considerações estilísticas, o pilotis feito palafita é solução de conhecimento da lógica formal para um edifício severamente linear, e física, considerando sítio com alicive tão pronunciado.

Diálogos entre ossatura e muro: caracterização dos elementos de composição

A mesma estratégia firmada nessas duas intervenções modernas em contextos barrocos, jesuítico e mineiro, é levada para os encargos em novos contextos urbanos, especialmente em sítios nos quais o edifício atua como monumento em parque ou é peça urbana excepcional no quarteirão edificado. O conjunto da Pampulha (1940) é incumbência em que Niemeyer atua com igual propósito, dessa vez na distinção entre os edifícios laicos, tratados com estrutura tipo Dom-ino e edifício religioso da Capela de São Francisco, peça excepcional, que se

distingue pelas estruturas em abóbodas. Uma sutil justaposição de ossatura independente em seu interior, pela laje do coro que se descola das paredes da nave principal, rememora as capelas barrocas, assim como sistema estrutural dos demais edifícios. Conforme sublinha Comas, a escolha do sistema estrutural não é aleatória:

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. (COMAS, 2000)

Anos depois, Affonso Reidy emprega diferentes tipos estruturais para diferenciar elementos secundários - as partes da composição em termos de Julien Guadet, tanto no projeto do Museu de Artes Visuais de São Paulo (1952), na Avenida Paulista em terreno onde posteriormente foi construído o edifício

do Museu de Artes de São Paulo (MASP), como no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953) - MAM-RJ. No projeto do Museu de Artes Visuais de São Paulo (1952), a estratégia adotada mescla duas lógicas espaciais e estruturais em um único edifício: museu, em espaço reticular apoiado em estrutura de pórticos rígidos, empregados em perímetro, e interior de sala de espetáculos, como mecanismo de transição entre diferentes retículas estruturais.

Se no conjunto da Pampulha, Niemeyer estabelece diferença entre o caráter religioso e laico, pela combinação híbrida do esqueleto independente com a abóbada, no MAM-RJ, Reidy emprega outro mecanismo de caracterização por combinação entre esquema de ossatura e estrutura especial, mais especificamente por suspensão de um esqueleto reticulado a outro sistema de estrutura composto por pórticos rígidos. Neste sentido, o museu carioca é oposto ao paulistano: o bloco do espaço de exposições é totalmente livre de apoios com mezanino suspenso por pontuação de tirantes metálicos em nítida diferenciação estrutural do Bloco Escola.

Entre subtração no muro e adição na coluna: palácios de Brasília

Subtração e adição são operações arquitetônicas que se efetuam sobre o muro e coluna, respectivamente, conforme assinala Jesus Aparicio¹⁴: subtrair significa manter o valor da matéria da arquitetura, do maciço, do muro sólido, acentuando a presença corpórea da arquitetura. A concepção de Leon Batista Alberti¹⁵ para arcada romana e colunata grega pode ser ilustrativa destes dois conceitos. Na arcada, os pilares e arcos formam um plano único, um muro perfurado, enquanto na colunata, as colunas são elementos escultóricos em relação ao plano horizontal formado pelo entablamento com dinteis, resultando em sequência de trilitos. Hubert Damisch¹⁶ ao discutir o pensamento de Alberti, também ressalta a noção de oposição entre uma estrutura contínua do muro-arcada perfurada, e coluna apresentada como uma unidade formal independente e diametralmente oposta ao muro.

Quando Niemeyer atua nos projetos de Brasília, a fim de graduar a importância dos palácios da Praça dos Três Poderes e da residência presidencial em relação aos palácios ministeriais de programa especial, quais sejam Itamaraty e Justiça, Niemeyer opta justapor periféricamente à estrutura apoios em sequência de arcos. Diferente da característica coluna adicionada aos palácios principais, a opção pela arcada é uma escolha que convém à planeza *albertiana* dos muros, diferente das colunas soltas que suportam entablamentos planos de um sistema arquivado - fiéis à concepção grega e que se relacionam com os palácios principais. A grande diversidade de programas e situações dos encargos relacionados com o tema palaciano é oportunidade

de prosseguimento da estratégia de caracterização firmada no projeto do conjunto da Pampulha. A partir da experiência dos palácios de Brasília, é acrescido ao repertório de Niemeyer o trato com novas materialidades, que se juntam às raízes geométricas e compositivas anteriores em favor da caracterização de cada edifício¹⁷.

Primazia da caixa de muros nas intervenções

Em se tratando de intervenções sobre o construído, conforme assinala Francisco de Gracia¹⁸, todos os indícios indicam que a noção teórica de modificação aparece no *Quattrocento* italiano, coincidente com a consciência histórica da arte. Leon Batista Alberti e Andrea Palladio encarnam os valores do humanismo renascentista em sua atuação teórica e prática. O primeiro, quando intervém em Rimini na Igreja de São Francisco, para convertê-la em templo comemorativo da família Malatesta (1450-1466), manifesta a consciência crítica de afirmar a regularidade da perfeição clássica sobre a imperfeição do edifício inacabado medieval. O mesmo pode-se afirmar quando Palladio intervém na basílica de Vicenza, a partir de 1546, de maneira similar a Alberti: a operação visa a unificar a totalidade do espaço a partir de uma nova envoltória que introduz o tema do arco triunfal romano e o sistema de proporções. Nas palavras de Francisco de Gracia, ambas as operações de envoltura evidenciam que a validação arquitetônica se encontrava nos muros¹⁹.

Entre a analogia e o contraste

De Gracia sustenta que as diversas intervenções no século XX, representadas nas operações de conservação da caixa murada mediante a escavação interior do edifício para a realização de uma inserção formalmente autônoma em relação à envoltória²⁰, afirmam igualmente o prestígio da caixa de muros ainda que no sentido inverso daquelas realizadas por Alberti e Palladio. Entretanto, o projeto que Erik Gunnar Asplund (Figura 2) elabora para o edifício anexo ao tribunal de Gotemburgo (1913-1937) parece escapar da simples noção de nova envoltória contrastante com a fábrica murada pré-existente. Conforme assinala Ignasi de Solà-Morales, o projeto de Asplund, não pode ser explicado "sobre a base de uma simples noção de contraste"²¹.

Ao contrário, segundo Solà-Morales, há uma interpretação das características dominantes do edifício antigo com a finalidade de ecoar tais características na parte adicionada. A organização em planta, que se estende através das relações entre os pátios existentes e os novos, se reflete nas fachadas - uma controlada dose de relações entre semelhanças e diversidades próprias de uma operação analógica. Muro envoltório e estrutura independente interna se complementam mutuamente (Figura 2).

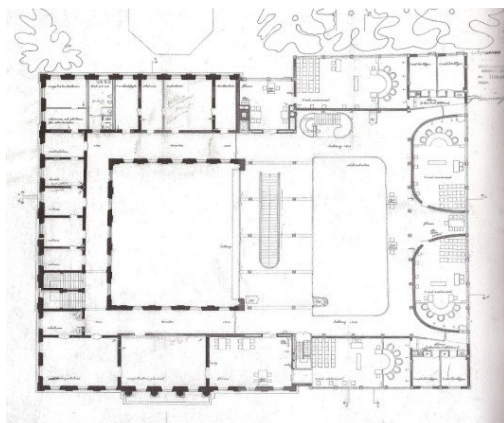


Figura 2 | Anexo ao tribunal de Gotemburgo, planta baixa (esquerda) e fachada frontal (direita)
Fonte: SOLÁ-MORALES, 2006, p.34 e p. 43

Do Museu das Missões à Fábrica SESC

Em terras brasileiras, o Museu das Missões de Lucio Costa também não pode ser entendido exclusivamente sobre a operação de contraste entre antigo e novo. É certo que os dois elementos básicos de composição – pavilhão e casa do zelador se contrastam mutuamente; um é transparente tal qual a cela do templo com peristilo, circundada de colunas; outro é opaco, feito caixa murada, casa-pátio. Entretanto, a intervenção é cheia de operações analógicas: o pavilhão é fragmento temático da casa dos índios, elemento ordinário de tecido face ao templo que se implanta deslocado do eixo principal. A casa do zelador tem muros que demarcam o vértice da praça maior da Redução Jesuítica, com telhado e peristilo que se ocultam. Nas palavras de Comas, “o clima de gruta e a afirmação de uma tradição mediterrânea”²². Lina Bo Bardi na Fábrica SESC no bairro Pompéia em São Paulo (1977) segue esse jogo entre contraste e analogia iniciado por Lucio Costa envolvendo estrutura independente e parede portante. O conjunto de pavilhões com barro revestindo concreto tem como característica principal fachadas em tijolos aparentes que encobrem estruturas moduladas em concreto armado - não apenas do tipo Hennebique, mas como diz Marcelo Ferraz²³, “Lina com olhar arguto e culto” descobre que a ossatura é moldada pelo próprio engenheiro francês, François Hennebique, pioneiro do esqueleto em concreto armado (Figura 1). O bloco esportivo acrescentado é muro estrutural moderno, livre de esqueleto interno, perfurado por formas ameboides. Estruturalmente opõe-se ao interior fabril, mas faz pandã em concreto à vista com a envolvente de barro da antiga fábrica. Contrastes e analogias se repartem mutuamente em equilíbrio.

O arcabouço teórico-prático envolvido na proposição inclusiva de Lucio Costa e nas realizações desta arquitetura moderna brasileira que se inicia em bases cariocas e posteriormente se transforma em terras paulistas é, portanto, chave interpretativa que permite acessar as intervenções brasileiras sobre o

contexto pré-existente. A influência de Lina Bo Bardi na obra do grupo Brasil Arquitetura é evidente e conhecida. É sabida a vivência de Marcelo Ferraz como colaborador de Lina ao longo do projeto e execução da Fábrica SESC. A obra é referência ao posterior trabalho do escritório de Ferraz e Fanucci. Entretanto, o tributo dessa herança deve ser acrescido, no mínimo, do aporte de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Três projetos realizados pelo grupo Brasil Arquitetura confirmam esta absorção do ideário de Costa e da experiência em bases cariocas e paulistas com relação ao manejo de esqueleto independente e muro estrutural face às teorias de intervenção.

Conjunto KKKK, Centro Cultural Tacaruna e Museu do Pão

Trata-se de três conjuntos edificados em que a pré-existência é edifício agrícola-industrial. Nos dois primeiros, a operação de restauro, a exemplo da Fábrica SESC, ocorre em paredes de alvenaria portante de tijolos que apoiam, juntamente com uma estrutura independente composta de pilares metálicos, coberturas de telhas de barro. No conjunto KKKK as tesouras de madeira são aparentes; no Centro Cultural se ocultam sobre lajes. No terceiro conjunto, o moinho a ser restaurado tem materialidade distinta na estrutura e vedos em madeira. No primeiro exemplo, o conjunto de edifícios agrícola-industrial, inaugurados em 1924 pela Companhia Ultramarina de Desenvolvimento KKKK²⁴ (Kaigai, Kogyo, Kabushiki, Kaisha), se implanta ao longo de um eixo formado por quatro galpões, antigos armazéns de produtos agrícolas, e um edifício de três pavimentos que anteriormente abrigava o maquinário de beneficiamento do arroz, localizado às margens do rio Ribeira de Iguape na localidade de Registro, no sul do estado de São Paulo. Na intervenção do escritório Brasil Arquitetura em 1996, os quatro pavilhões recebem os espaços de exposições e convivência e o Centro de Formação Continuada de Gestores; o edifício vertical abriga o Memorial da Imigração Japonesa do vale do Ribeira.

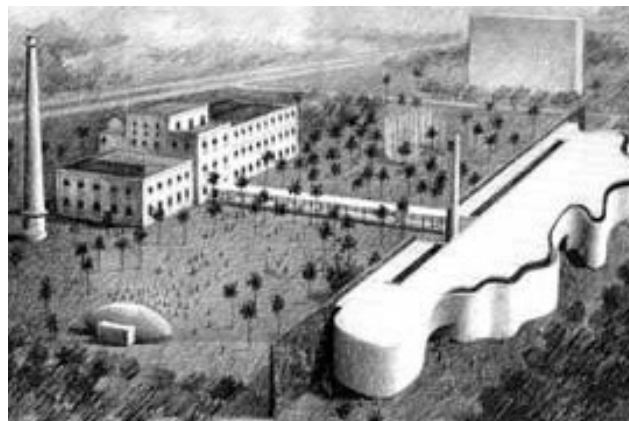


Figura 3 | Conjunto KKKK, vista da passarela de ligação (alto, esquerda), conjunto KKKK, inserção de infra-estrutura no interior dos pavilhões (alto, direita), Centro Cultural Tacaruna, foto aérea de 1920, mostrando os anexos construídos desordenadamente (centro, esquerda), Centro Cultural Tacaruna, visão geral da proposta do Brasil Arquitetura para o concurso (centro, direita) e Museu do Pão, mostrando o contraste entre o edifício do museu e o moinho em segundo plano (abaixo, esquerda), Museu do Pão, mostrando os dois novos acréscimos (abaixo, direita)
Fonte: FANUCCI, 2005, p.49, FANUCCI, 2005, p.51, FANUCCI, 2005, p.96, FANUCCI, 2005, p.95 e brasilarquitetura.com

A estrutura tipo Dom-ino, uma delgada laje apoiada em retícula de esbeltos pilares de seção circular com pronunciados balanços nas duas direções, é inserida transversalmente ao eixo principal da composição (Figura 3). Essa “costura contemporânea”²⁵ funciona como importante elemento de interligação entre os quatro pavilhões e o bloco mais vertical próximo à chaminé. É elemento de acesso e distribuição entre o café, memorial, espaço de exposição/convivência. Registro é local de frequentes chuvas, que impõem a necessidade de nova marquise, através de atiranta-

mento nos paramentos de tijolo à vista, em substituição à circulação originalmente em avarandado de telhas junto à face oposta ao rio.

Toda a infra-estrutura necessária às novas funções, principalmente administrativas e pedagógicas, foi acomodada em blocos de dois pavimentos, inseridos soltos, e pintados no interior dos galpões. Esses volumes se conectam por passarelas de concreto à vista na sua materialidade brutalista, sem revestimentos, que conversam com a ossatura tipo Dom-

-ino externa e rememoram as passarelas internas do teatro da Fábrica SESC (Figura 3). Externamente, nas palavras de Cecília Rodrigues dos Santos²⁶, “o teatro saiu de dentro dos galpões”, ou seja, a inserção de novo edifício se caracteriza pela presença de um prisma de alvenaria caiado de branco. Pode-se afirmar que a nova caixa murada do teatro, ainda que apresente uma materialidade em contraste com os pavilhões de tijolos à vista, estabelece analogia com estes, devido a alinhamento e à escala com a estrutura compositiva do conjunto, e, sobretudo, com os volumes de infra-estrutura inseridos no interior dos quatro pavilhões.

No Centro Cultural Tacaruna (2002), localizado no caminho entre Recife e Olinda no estado de Pernambuco, o edifício industrial, inaugurado em 1896, primeiro foi usina de açúcar, depois fábrica de tecidos. Seus muros rebocados não apresentam o padrão de edifício industrial de origem inglesa como a Fábrica SESC. No seu interior, uma estrutura em retícula lembra, em ferro fundido, Hennebique. Trata-se de um bloco único, subdividido por três corpos. O mais curto próximo à grande chaminé tem dois pavimentos; o volume central se avança em relação ao plano das fachadas longitudinais, e se constitui o elemento mais vertical, com cerca de seis pisos, apenas dois últimos plenos, deslocado do eixo de simetria do conjunto. O corpo de maior comprimento apresenta três pavimentos plenos. Conforme foto aérea de 1920, uma série pavilhões anexos, perpendiculares ao eixo longitudinal do edifício principal, desfiguraram a instalação original (Figura 3). O programa do concurso para o novo Centro Cultural contempla equipamentos de uso público voltados ao lazer e à cultura, centro de convenções e centro comercial.

Na proposta do grupo Brasil Arquitetura, a operação de restauro se concentra em valorizar o prédio principal de alvenaria de tijolos e estrutura interna em ferro fundido, eliminando todos os acréscimos que se constituíram em remendos à configuração inicial. O resultado final combina a operação de subtração de pavilhões, considerados enxertos, e o acréscimo de novo edifício-muro em paralelo com o bloco remanescente, formando uma imensa praça com dois lados edificadas e dois lados abertos. Nos lados abertos, completam o conjunto uma concha acústica na face norte e um edifício-placa que abriga o hotel no lado sul (Figura 3). O edifício-muro tem face voltada à praça em concreto ciclópico com vegetação embutida nas suas reentrâncias. Impressiona pela escala da inserção: 13 m de altura e 200 m de extensão, interrompido apenas quando encontra a outra chaminé que baliza o outro lado da praça. Atrás desse verdadeiro muro-jardim, uma parede curva de concreto branco, em paralelo, percorre um traçado sinuoso. Entre o muro-jardim e a parede curva, forma-se o espaço do edifício propriamente. Sob cobertura composta de estrutura metálica de treliças apoiadas transversalmente nos muros peri-

féricos, uma estrutura independente de entrepiso em grelha de 7 m por 7 m define áreas de trabalho, formando um imenso mezanino que se debruça sobre áreas de exposição, replicando a estratégia de Niemeyer para a Oca do Ibirapuera.

Idêntico ao exemplo do conjunto KKKK, uma passarela *dominoica*²⁷, que nas palavras de Cecília dos Santos faz *costura contemporânea*, é elemento de ligação com o muro-jardim, posicionada transversal à face maior do edifício pré-existente, dessa vez com 70 m de extensão. Envolvente murada antiga e muro novo flanqueiam praça que se cria. Muros estruturais se equilibram em um conjunto que se completa pelo contraste e analogia entre a ossatura interna de ferro fundido tipo Hennebique e a sua correspondente moderna e abstrata no exterior e no interior do novo edifício.

Por fim, no Museu do Pão (2005) em Ilópolis no Rio Grande do Sul, a operação é abrigar o Museu do Pão e Escola de Confeiteiros, através de reforma, adaptação e ampliação de moinho construído, por uma família de imigrantes italianos, inteiramente em madeira de Araucária Angustifolia no começo do século passado. O moinho, portanto, é o elemento primordial do conjunto. O restauro se concentra nos seus elementos e funções originais, através de uma manobra de arqueologia industrial, que recupera sua arquitetura, seus materiais, sua maquinaria, a produção e a transformação. Os dois volumes novos, contendo o Museu do Pão e a Escola de Confeiteiros, formam um conjunto que se interliga por passarelas e caminhos. O concreto em seu estado bruto empregado nas adições, produzido com formas de tábuas de madeira faz referência sutil ao antigo moinho de paredes com tábuas e telhado de zinco.

A Escola de Confeiteiros é típica caixa de muros estruturais com gárgulas que se projetam, inspiradas na Capela Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier em Ronchamp (Figura 3). Peter Eisenman diria se tratar volume que se decompõe em volume-massa²⁸, pois há predomínio dos cheios sobre os vazados, tal qual o antigo moinho com pequenas janelas tratadas como perfurações. Por seu turno, o edifício do Museu do Pão é puro contraste com o moinho: se este é vertical de planta quase quadrada, aquele é horizontal, configuração linear, volume possível de decomposição planar em espaço sanduíche limitado horizontalmente por duas placas de concreto armado, piso e teto (Figura 3). Este se apoia em três pilares formados por fuste de concreto e capitel de madeira e aço. A solução é híbrida entre ossatura e muro: a transparência das fachadas livres se interrompe somente pela presença de duas paredes estruturais, associadas à estabilidade lateral, que flanqueiam o pequeno auditório, na extremidade da barra.

Além das cartas de preservação

Desde o Museu das Missões até o Museu do Pão, a diferenciação material e compositiva das intervenções sobre o construído é demonstração contundente - porque territorialmente circunscrita a terras brasileiras - da variedade de um número limitado de elementos e princípios formais contidos na apropriação brasileira ao esquema de estrutura inicialmente proposto por Le Corbusier. Contraste e analogia se equilibram entre materialidades e estratégias compositivas. Estas podem ser subtrativas, tal qual cristal, como o Grande Hotel de Ouro Preto, bem como aditivas, tal qual flor, como o próprio museu missioneiro, ou mesmo a Fábrica SESC. Nesses conjuntos, a pré-existência e as intervenções combinam contrastes e analogias entre a ossatura independente e muro estrutural através da ênfase na diversidade estrutural dos elementos de composição. Permite-se afirmar que essas relações mútuas entre o esqueleto e o muro portante estão presentes nessa linhagem de obras que se encadeiam pelo ato de construir *interpretativamente* sobre o construído.

A variedade da manifestação singular não é antitética à unidade estilística. Encargos que promovem a reciclagem do edifício agrícola-industrial, estes novos museus e centros culturais, assim como palácios construídos novos, se validam pela sua correspondência com a excepcionalidade programática. As características de situação têm efeito menor nesses encargos se comparados com aqueles de natureza corriqueira. Exceção, o Museu das Missões, forma uma progressão entre casa-pátio murada, pavilhão-museu e catedral. A singularidade da igreja se acentua pela sua situação central no conjunto em relação ao par museu-casa que deslocado sugere presença do vértice da praça maior da redução, como em Ferrara, onde o arquiteto renascentista Biagio Rossetti definia as esquinas de quarteirões ainda não edificadas.

Não se pode falar que a intervenção emblemática de Lina Bo Bardi na Fábrica SESC não esteja de acordo com as leis de preservação, em especial a Carta de Veneza. Lina valida o procedimento de contraste entre a velha fábrica com o esqueleto Hennebi-que em seu interior envolvido por muros de tijolos. Os acréscimos tanto internos como externos se fazem por elementos em planos contrastantes ao esqueleto pré-existente, ou seja, zelam por informar o antigo e o novo (Figura 1). Entretanto, o entendimento da estrutura física e formal da velha fábrica permite o estabelecimento de analogias com o brutalismo do concreto à vista pré-existente, através do das novas inserções sem operações de pós-produção²⁹.

O escritório Brasil Arquitetura herda tanto esse caminho de contraste sugerido pela normativa de Veneza, quanto sua superação, ou seja, atua tam-

bém por analogia a partir do conhecimento da lógica formal e física do conjunto pré-existente, através do manejo hábil das relações muro-ossatura. É sabido que o procedimento analógico não é exclusivo da apropriação brasileira à arquitetura moderna. Solà-Morales evidencia a superação da categoria do contraste como fundamento de efeito estético frente aos problemas da intervenção, desde o projeto de Asplund em Gotemburgo. Entretanto, a assimilação brasileira ao esquema corbusiano, via aporte teórico-prático de Lucio Costa e tudo que se segue, introduz um ingrediente peculiar. Os três conjuntos edificados reciclados pelo Brasil Arquitetura são reveladores dessa absorção específica territorialmente circunscrita. Nos dois primeiros, a ossatura é como diz Cecília Rodrigues dos Santos, "costura contemporânea", elemento estruturador da intervenção. No Museu do Pão, a mudança de materialidade e a diminuta escala da pré-existência sugerem a migração do elemento de ligação em esqueleto para o interior do museu. A operação de "costura contemporânea" se internaliza. Restauro e acréscimos se fundem em um único edifício-síntese.

Assim como nas palavras de Comas sobre o conjunto da Pampulha "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"³⁰, o inverso também se valida: o reconhecimento da regularidade da estrutura normal é declaração de zelo por um patrimônio de meios técnicos e formais que se desenvolve, se expande e se transforma constantemente não apenas frente às intervenções com o passado, mas, sobretudo, frente às circunstâncias múltiplas do ofício da arquitetura.

Notas

¹ DE GRACIA, FRANCISCO. Construir em lo Construido la arquitectura como modificación. Guipúzcoa: Nerea, 1992.

² COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. Arquitetura moderna estilo Corbu, Pavilhão brasileiro. In: AU, São Paulo, nº 26, 1989.

³ COSTA, LUCIO. Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 111.

⁴ COMAS, CARLOS EDUARDO. *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes d'après les projets de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira et cie., 1936-45*. Tese de Doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002. Tradução Precisoões Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2002, p.92.

- ⁵ COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação. In: *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, Ana Luiza Nobre et. al. (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.21.
- ⁶ SUMMERSON, JOHN. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ⁷ BAHIMA, CARLOS FERNANDO SILVA. *De placa e grelha: transformações dominoicas em terra brasileira*. Tese de Doutorado, PROPARG/UFRGS, 2015, p.263.
- ⁸ COMAS, 1989, p.98.
- ⁹ COSTA, LUCIO. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Imprensa Universitária, 1962, p. 77.
- ¹⁰ COSTA, 1995, p. 247.
- ¹¹ LUCAN, JACQUES. *Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Lausanne: EPFL Press, 2012, pp. 299 - 315.
- ¹² BAHIMA, 2015. A tese se estrutura em torno de dois componentes essenciais do esquema Dom-ino - placa e grelha, discutindo a relação teórica e empírica entre os apoios pontuais e a parede, considerada pura vedação por leituras correntes, mas que ao longo da experiência moderna se revela parcialmente estrutural, à maneira de apoio contínuo frente ao efetivo comportamento global da estrutura face à necessidade às cargas laterais.
- ¹³ COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40. In: *ARQTEXTO* 2, 2002, p.11.
- ¹⁴ APARICIO, JESÚS MARIA. *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*. Madrid: Cp67, 2000, p. 5. Nas palavras de Aparicio, "através do espaço subtraído ao muro, a paisagem enquadrada se converte na nova matéria do mesmo".
- ¹⁵ WITTKOWER, RUDOLF. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: Norton & Company, 1971.
- ¹⁶ DAMISCH, HUBERT. The Column, the Wall. In: *Noah's Ark Essays on Architecture*, Anthony Vidler (org.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016, p.48.
- ¹⁷ BAHIMA, 2015, p. 173.
- ¹⁸ DE GRACIA, 1992, p.181.
- ¹⁹ DE GRACIA, 1992, p.181.
- ²⁰ DE GRACIA, 1992, p.181.
- ²¹ SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 42.
- ²² Lúcio Costa e as Missões: um museu em São Miguel, Carlos Eduardo Comas (org.). Porto Alegre: PROPARG/UFRGS; IPHAN/12º SR, 2007, p. 70.
- ²³ FERRAZ, MARCELO. Numa velha fábrica de tambores... In: *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*, André Vainer e Marcelo Ferraz (orgs.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p.122.
- ²⁴ SANTOS, CECÍLIA RODRIGUES DOS. Conjunto KKKK. In: *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p.42. Segundo Santos, a companhia foi responsável pelo desenvolvimento da cidade a partir de 1920, quando vendeu lotes a 450 famílias nipônicas na colônia de Registro. A intervenção tem iniciativa do escritório Brasil Arquitetura com o apoio da prefeitura e governo do estado de São Paulo.
- ²⁵ SANTOS, CECÍLIA RODRIGUES DOS. Centro Cultural Tacaruna. In: *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p.43.
- ²⁶ SANTOS, 2005, p.43.
- ²⁷ BAHIMA, 2015, p. 254. *Dominoica* ou *dominoico* é termo cunhado na tese *De placa e grelha: transformações dominoicas em terra brasileira*, tudo aquilo que se refere ao esquema de estrutura normal em suas características essenciais. Por extensão, denomina-se *dominoico* o exemplar que possui todos os elementos de ossatura e paredes em seus atributos originais sem transformações na forma de seus componentes.
- ²⁸ EISENMAN, PETER. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2006, p. 75.
- ²⁹ COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools in BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco. REAL, Patricio del. *Latin America in construction: architecture 1955 - 1980*. New York: The Museum of Modern Art, 2015, p.51.
- ³⁰ COMAS, 2000.

Referências Bibliográficas

APARICIO, JESÚS MARIA. *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*. Madrid, Cp67, 2000.

BAHIMA, CARLOS FERNANDO SILVA. *De placa e grelha: transformações dominoicas em terra brasileira*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, 2015.

brasilarquitectura.com. Disponível em: <<http://brasilarquitectura.com/#>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

CAVALCANTI, LAURO. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928 – 1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia, André Vainer e Marcelo Ferraz (orgs.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. *Arquitetura moderna estilo Corbu, Pavilhão brasileiro*. In: *AU*, São Paulo, nº 26, 1989.

_____. O encanto da contradição Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. In: *ARQTEXTOS*, São Paulo, 004.06 ano 01, set., 2000.

_____. *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes d'après les projets de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira et cie., 1936-45*. Tese de Doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002. Tradução Precisoões Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2002.

_____. O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40. In: *ARQTEXTO* 2, 2002/1.

_____. A arquitetura de Lucio costa: uma questão de interpretação. In: *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*, Ana Luiza Nobre et. al. (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools in BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco. REAL, Patricio del. *Latin America in construction: architecture 1955 - 1980*. New York: The Museum of Modern Art, 2015.

COSTA, LUCIO. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Imprensa Universitária, 1962.

_____. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DAMISCH, HUBERT. The Column, the Wall. In: *Noah's Ark Essays on Architecture*, Anthony Vidler (org.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016.

DE GRACIA, FRANCISCO. *Construir em lo Construido la arquitectura como modificación*. Guipúzcoa: Nerea, 1992.

EISENMAN, PETER. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

FANUCCI, FRANCISCO. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

LUCAN, JACQUES. *Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Lausanne: EPFL Press, 2012.

Lúcio Costa e as Missões: um museu em São Miguel, Carlos Eduardo Comas (org.). Porto Alegre: PROPAR/UFRGS; IPHAN/12ºSR, 2007.

SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

SUMMERSON, JOHN. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WITTKOWER, RUDOLF. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: Norton & Company, 1971.

Intervir e preservar: Ampliação de edifícios modernos como experiência no ensino de projeto

BRAGA, Bruno Melo; CAVALCANTE, Emanuel Alves; SOUZA, Gabriel Guedes Ferreira de; PRAXEDES, Natalia Dias. Intervir e preservar: Ampliação de edifícios modernos como experiência no ensino de projeto. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 105-113, dez. 2019

data de submissão: 08/12/2019

data de aceite: 10/01/2020

Intervene and preserve: Expansion of modern buildings as an experience in project teaching

Bruno Melo BRAGA

Mestre pelo PPGAU+D-UFC; Professor Assistente CAU-UFC; brunobragaarq@gmail.com

Emanuel Alves CAVALCANTE

Graduando CAU-UFC;
emmanuel.cavalcante0605@gmail.com

Gabriel Guedes Ferreira de SOUZA

Graduando CAU-UFC; gabrielguedes@arquitetura.ufc.br

Natalia Dias PRAXEDES

Graduanda CAU-UFC; nataliadpraxedes@gmail.com

Resumo

A preservação do patrimônio arquitetônico moderno no Brasil já é alvo de discussão há algum tempo. Ainda são incipientes, no entanto, medidas práticas que lidem diretamente com a preservação deste acervo sob a perspectiva da intervenção, ou seja, em sua dimensão projetual. Assim, a fim de enfrentar a dimensão prática acerca da preservação da arquitetura moderna, foi proposta uma experiência na disciplina de Projeto Arquitetônico 6, na Universidade Federal do Ceará, cujo tema trata de projetos de ampliações em significativos exemplares modernos em Fortaleza. O objetivo desse artigo é, portanto, discorrer acerca da importância do debate prático e projetual das discussões acerca da preservação do patrimônio arquitetônico moderno no Brasil, em especial no âmbito do ensino de projeto, utilizando como estudo de caso a experiência de aplicação em uma disciplina de projeto arquitetônico. A estrutura do trabalho parte, inicialmente, desta questão central para, em seguida, problematizar esse tema no caso específico das ampliações dos edifícios modernos. Posteriormente, será apresentada a metodologia específica de atuação utilizada. Por último, a título de considerações finais, serão apresentados e analisados os resultados preliminares da experiência da disciplina, não como encerramento da discussão ou comprovação de um caminho ideal a ser seguido, mas como forma de ampliar a discussão sobre o tema e colocar, a partir das discussões propostas e da metodologia analí-

co-propositiva utilizada, possibilidades de atuação nesse sentido que visem a maior preservação das obras modernas.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna, Intervenção, Ensino de Projeto Arquitetônico.

Abstract

The preservation of modern architectural heritage in Brazil has been under discussion for some time. Practical measures that deal directly with the preservation of this collection from the perspective of the intervention, that is, in its design dimension, are still incipient. Thus, in order to face the practical dimension regarding the preservation of modern architecture, an experiment was proposed in the discipline of Architectural Design 6, at the Federal University of Ceará, whose subject deals with projects of extensions in significant modern examples in Fortaleza. The objective of this article is to discuss the importance of the practical and design repercussions of the discussions about the preservation of the modern architectural heritage in Brazil, especially in the scope of architectural design teaching, using as a case study the experience of applying a discipline of architectural design. The structure of the work starts, initially, from this central question to then problematize this theme in the specific case of the expansions of modern buildings. Subsequently, the specific methodology used will be presented. Finally, as final considerations, the preliminary results of the discipline's experience will be presented and analyzed, not as closing the discussion or proving an ideal path to be followed, but as a way to broaden the discussion about the topic and, from the proposed discussions and the analytical-propositional methodology used, possibilities of acting in this direction that aim at the greater preservation of modern architectural works.

Keywords: Modern Architecture, Intervention, Architectural Design Teaching.

Introdução

A preservação do patrimônio arquitetônico moderno no Brasil já é alvo de discussão há algum tempo. Apesar de muito já se ter produzido teoricamente sobre esse tema, em especial no âmbito acadêmico, o que se percebe é a necessidade, cada vez mais urgente, de se converter tal discussão em debates práticos. Se muito já se produziu de documentação, registros, publicações e análises acerca das obras modernas do país, ainda são incipientes medidas práticas que lidem diretamente com a preservação deste acervo a partir da intervenção, ou seja, em sua dimensão projetual. A grande quantidade de obras relevantes demolidas ou descaracterizadas que marcam qualquer discussão acerca da preservação da arquitetura moderna mostra que esse debate tem que passar, necessariamente, também pela questão da intervenção nestes edifícios, o que reforça a necessidade de se trazer a dimensão prática para o debate. As mudanças pelas quais es-

sas edificações precisam passar, relativas a obsolescências de uso ou tecnologias, ou seja, à capacidade das edificações se mudarem de uso ao longo do tempo ou de explorarem e avançarem em aspectos tecnológicos (SCHNEIDER, TILL, 2005), tornam vital se pensar de que forma é possível atuar nesses edifícios sem descaracterizá-los.

Seja por necessárias atualizações funcionais ou técnicas, ou mesmo por abandono ou inviabilidade econômica, tais alterações têm sido cada vez mais frequentes e, em muitos casos, têm resultado em descaracterização ou demolição destes edifícios. (BRAGA; PERDIGÃO; CATTONY, 2018, p.3)

Assim, a fim de enfrentar a dimensão prática acerca da preservação da arquitetura moderna no Brasil, e entendendo que um dos principais lugares para se promover mudanças na prática projetual é na formação acadêmica, foi proposta uma experiência na disciplina de Projeto Arquitetônico 6, na Universidade Federal do Ceará, cujo tema trata de projetos de ampliações em significativos exemplares da arquitetura moderna em Fortaleza. Foram levantados alguns dos principais exemplares modernos da cidade e avaliada a situação do material disponível, bem como da suas possibilidades de ampliação – previstas ou não nos projetos originais, e variando entre crescimentos horizontais ou verticais –, resultando em uma lista de sete edifícios para serem trabalhados: a Residência Universitária da UFC (1966), do arquiteto Ivan Brito; o Terminal Rodoviário Engenheiro João Tomé (1969), do arquiteto Marrocos Aragão; o Palácio da Abolição (1970), do arquiteto Sérgio Bernardes; a antiga Sede do Banco do Estado do Ceará (1970), atual Agência Bradesco, do arquiteto Neudson Braga; a Sede da Diretoria Geral do DNOCS (1973), do arquiteto Marcílio Luna; a antiga Sede do Banco do Nordeste do Brasil (1978), atual Justiça Federal do Ceará, dos arquitetos Nelson Serra, José Alberto de Almeida, Antônio Carlos Campelo e Carlos Alberto Costa; e a Secretaria de Educação do Estado do Ceará (1982), dos arquitetos Neudson Braga e Joaquim Aristides. Estes edifícios foram distribuídos entre os alunos, a fim de serem analisados tanto em suas características projetuais, como a partir dos contextos urbanos e sociais em que foram construídos e seus estados atuais, de forma a gerar uma diversidade de propostas e enfrentamentos.

O objetivo desse artigo é, portanto, discorrer acerca da importância do debate prático e projetual das discussões acerca da preservação do patrimônio arquitetônico moderno no Brasil como forma a se obter resultados efetivos nos exemplares construídos, em especial no âmbito do ensino de projeto, objetivo este a ser implementado tendo como estudo de caso a experiência de aplicação em uma disciplina na Universidade Federal do Ceará. A estrutura do trabalho parte, inicialmente, desta questão central para, em seguida, problematizar

esse tema no caso específico das ampliações dos edifícios modernos, tanto no que se refere à melhor apreensão destes através do estudo de suas características como ponto de partida para as novas proposições, como no que se refere à relação entre antigo e novo no caso da arquitetura moderna e sua proximidade temporal. Posteriormente, será apresentada a metodologia específica de atuação utilizada, a partir dos conceitos de Leupen (2006) acerca dos tipos de alterações pelas quais passa um edifício e da sua proposta de análise arquitetônica a partir de cinco camadas da edificação e da diferenciação entre o fixo e o espaço genérico como estratégia para se obter projetos mais flexíveis. Por último, a título de considerações finais, serão apresentados e analisados os resultados preliminares da experiência da disciplina, não como encerramento da discussão ou comprovação de um caminho ideal a ser seguido, mas como forma de ampliar a discussão sobre o tema e colocar, a partir das discussões propostas e da metodologia analítico-propositiva utilizada, possibilidades de atuação nesse sentido, que visem a maior preservação das obras modernas, mesmo após passarem por intervenções, seja em seus aspectos materiais ou imateriais.

Intervenção e preservação na arquitetura moderna

Especificidades da intervenção na arquitetura moderna

Considerando-se que uma das características mais comuns às edificações elevadas ao status de patrimônio é um certo distanciamento entre o momento atual e o período de sua construção, ou seja, considerando-se que é preciso que a obra adquira certa 'idade' para ganhar o valor patrimonial¹, e que este tempo é, justamente, o que leva à necessidade de intervenções nos edifícios pelo seu envelhecimento, a discussão acerca da preservação do patrimônio arquitetônico na atualidade não pode deixar de tocar no que se refere ao tema da intervenção.

A passagem do tempo pode ocasionar uma série de obsolescências no edifício, sejam de ordem técnica ou de uso. Tais obsolescências podem, inclusive, servir de mote para as intervenções, uma vez que possibilita evidenciar de forma mais clara a diferença entre o original e o construído.

No caso específico da arquitetura moderna brasileira, o distanciamento entre a construção das primeiras obras e o momento atual já é suficiente para que uma série de atualizações e mudanças se tornem necessárias, mas, por outro lado, um conjunto de fatores tornam-se mais difíceis de serem evidenciados enquanto diferença do original e do novo.

Não acreditamos que a conservação da arquitetura moderna deva ser diferente da conservação de obras de um passado mais distante, nem que devamos criar toda uma nova teoria da conservação para lidar com ela. No entanto, não podemos deixar de reconhecer que sua conservação apresenta novos desafios que merecem uma reflexão mais cuidadosa. (MOREIRA, 2011, p. 159)

Essa proximidade temporal gera uma série de tensões que podem tornar mais complexo esse esforço de diferenciação, das quais, aqui, se destacam três: a semelhança de técnicas e materiais construtivos na atualidade em relação à época da construção, fazendo com que, mesmo quando não for possível utilizar a mesma técnica ou material do projeto original, estratégias similares podem ser incorporadas; o entendimento do valor patrimonial das obras não apenas do edifício em si, mas também nas estratégias projetuais adotadas, a partir da percepção da arquitetura moderna como um projeto concebido simultaneamente na teoria e na prática; e o fato de ser possível contar com vários dos autores dos projetos originais ainda vivos, possibilitando, em muitos casos, o acesso à informações, não só através de entrevistas com os mesmos, mas, também, através de desenhos técnicos e fotografias da época da construção (BRAGA; PERDIGÃO; CATTONY, 2018).

No tocante à questão material, esse aspecto pode facilitar o processo de conservação e reforma desses edifícios, uma vez que muitos dos materiais e das técnicas utilizados durante o século XX ainda estão disponíveis e continuam sendo amplamente aplicados. No entanto, em alguns casos, materiais específicos utilizados na época da construção das obras não são mais encontrados, como certos tipos de pastilhas e azulejos para revestimento. Muitos desses materiais eram produzidos industrialmente e tiveram sua produção interrompida anos, ou até meses, após sua utilização (MOREIRA, 2011). Quando isso acontece, esses materiais precisam ser substituídos por outros presentes no mercado, o que pode acarretar em algum nível de descaracterização da obra. Além disso, algumas soluções construtivas tornam-se de difícil replicabilidade, não só pela solução em si, muitas vezes experimental, mas pela própria diferença de contexto social, político e econômico entre a época da construção e o momento atual.

Porém, o fato de, muitas vezes, não ser possível repor os materiais originais ou replicar as técnicas construtivas destes edifícios abre a possibilidade de uma discussão mais ampla sobre o entendimento do valor patrimonial dessas obras para além da materialidade do edifício, considerando a ideia por trás do projeto, o que leva ao segundo aspecto levantado. Por mais que a autenticidade material do edifício seja importante, o valor das soluções está não apenas no material em si, mas, também, na forma com que eles foram empregados pelo arquiteto

e a espacialidade produzida por meio de seu uso. É importante destacar que, com isso, não se busca justificar a substituição descuidada e indevida de materiais ou técnicas construtivas, mas, sim, perceber que o conceito de autenticidade e valor patrimonial no momento da intervenção pode ser ampliado para incluir os princípios e as intenções projetuais dos autores dos projetos, além de aspectos espaciais criados em determinada obra, como transparência e escala, temas tão trabalhados pelos arquitetos do período.

Nesse sentido, um dos pontos mais importantes é o reconhecimento do fato de que o valor patrimonial está não apenas na obra em si, mas também na ideia por trás do projeto, uma vez que a arquitetura moderna foi um projeto concebido simultaneamente na prática e na teoria. (BRAGA; PERDIGÃO; CATTONY, 2018, p.7)

Nesse sentido, investigando os princípios projetuais modernos e debatendo-os frente ao problema do envelhecimento dos edifícios, um aspecto da arquitetura moderna que pode abrir uma série de possibilidades no momento da intervenção é o fato de que a flexibilidade dos espaços passou a ser um tema importante e consciente para os arquitetos. Em parte devido ao contexto de mudanças sociais e políticas da época, a questão da adaptabilidade do edifício às mudanças ao longo do tempo passou a fazer parte do projeto desde a sua concepção, o que permitiu a abertura da discussão sobre o assunto.

A flexibilidade de espaços foi adotada em projetos arquitetônicos modernos, pois espaços genéricos vinham ao encontro da crença da época em espaços universais como potencializadores de um comportamento universal. A aparente generalidade proposta, de espaços e de comportamentos, sempre fora questionada pela questão da especificidade cultural e histórica, que acarretaria em transformar usos, de sorte que o espaço de uma sala assume a função de dormitório, dividindo ambientes com mobiliários. As questões da racionalização, padronização e novas técnicas eram envolvidas no processo projetual e produtivo no início do século XX, tal qual a flexibilidade (...). (MACHADO, 2012, p. 57)

A flexibilidade foi um dos temas mais explorados pelos arquitetos modernos e está presente – de diferentes maneiras – em muitos dos projetos desse período. Assim, no momento da intervenção nos edifícios, esse princípio pode ser de grande valor, pois em vários casos os projetos originais já previam alterações ou ampliações, permitindo solucionar uma série de problemas ligados à necessidade de intervenção e abrindo diversas possibilidades de atuação. Vale destacar, no entanto, que isso se dá menos em sua dimensão material e mais no que se refere às soluções espaciais.

Por fim, é importante e de grande valor para esta discussão como característica específica das obras modernas em relação aos demais períodos o fato de muitos dos arquitetos que projetaram os edifícios modernos se encontrarem vivos e poderem contri-

buir para a conservação dessas obras no momento que intervenções se façam necessárias, pois “uma característica dos edifícios da Arquitetura Moderna é a existência de significativa documentação e de memoriais descritivos elaborados até mesmo pelos próprios autores” (SAINT, 1996, *apud* Silva, 2012). Se não diretamente através de participação no projeto de intervenção, indiretamente, uma vez que conhecem profundamente o projeto e suas premissas, as especificidades técnicas e as mudanças que ocorreram ao longo da construção dessas obras. Além disso, em muitos casos, mesmo o arquiteto não estando mais vivo, seus escritórios se mantêm ativos, e é possível encontrar um acervo de desenhos técnicos, documentos e registros da época do projeto e da construção, o que facilita a investigação desses edifícios não só no sentido material, mas também no seu aspecto conceitual.

Assim, entendendo as especificidades envolvidas na intervenção no patrimônio moderno e a relevância do tema, bem como considerando a predominância de estudos teóricos e históricos neste âmbito, torna-se bastante relevante trazer essa discussão para o âmbito da prática projetual, a fim de buscar repercussões mais diretas. Uma vez que é difícil pensar em mudanças práticas indo diretamente ao meio profissional, o ambiente acadêmico, em especial no ensino de projeto, coloca-se como um lugar adequado e propício para se inserir tal discussão e buscar uma mudança de postura. É nesse contexto que foi proposto como tema para a disciplina de Projeto Arquitetônico 6 da Universidade Federal do Ceará no semestre 2019.1 a intervenção em edifícios modernos significativos de Fortaleza.

Tipos de intervenção

Uma vez entendidas as questões que envolvem as especificidades da intervenção no patrimônio moderno, fez-se necessário entender quais tipos de intervenção podem ocorrer para definir um foco específico para o tema da disciplina. Assim, para chegar na decisão de se trabalhar com ampliação, e não apenas com intervenção direta na edificação original sem acréscimos de área construída, buscou-se, inicialmente, listar os tipos de alterações que estas obras costumam enfrentar.

Ao falar dos tipos de mudanças pelas quais um edifício passa em sua vida útil, Leupen (2006) define três formas em que isso pode ocorrer: através de alterações, ampliações ou polivalência². O primeiro se refere às alterações internas, desde uma mudança de porta à uma inteira reformulação de layout; o segundo é relativo aos aumentos na área original, seja com acréscimos horizontais ou verticais; e o terceiro diz respeito a mudanças de uso sem a necessidade de mudanças arquitetônicas ou estruturais (LEUPEN, 2006). A partir dessa classificação, optou-se por trabalhar na disciplina com a ampliação,

ou seja, com a criação de uma nova construção conectada ao edifício existente, sem que, necessariamente, haja intervenções internas neste.

A definição deste tipo de intervenção mostrou-se interessante por lidar não apenas com a preservação e manutenção de aspectos materiais do edifício original, mas, também, com a identificação, a partir deste, das razões para se propor a ampliação e estabelecer o diálogo entre o novo e o antigo. Isto acabou de direcionar, ainda, o foco em uma das especificidades colocadas, uma vez que o surgimento de uma nova edificação levanta questões fundamentais acerca da especificidade da intervenção na obra moderna principalmente no que se refere aos princípios projetuais utilizados. Assim, dos três pontos levantados anteriormente como especificidades da intervenção na arquitetura moderna, este, que se refere mais diretamente aos aspectos intangíveis e conceituais da obra, talvez seja o mais relevante e de maior exploração neste caso. Isto não significa que os outros aspectos, relativos às questões materiais e técnicas e às possibilidades a partir da proximidade de alguns dos autores e das informações dos projetos originais, não sejam significativos e não tenham sido abordados nos trabalhos. Apenas foi considerado que, didaticamente, para o tipo de intervenção escolhido, focar nos princípios e decisões projetuais seria o que teria mais repercussões tanto no entendimento das obras como na aplicação nas novas edificações geradas a partir dos acréscimos construídos.

Os valores da arquitetura moderna, entretanto, residem não apenas em sua materialidade, mas sobretudo na forma como esses materiais são articulados na criação do espaço. Articulações mais dinâmicas entre cômodos e espaços, por meio de estratégias como transparência, *promenade architecturale* e multiplicidade de pontos de vistas, a interpenetração entre interior e exterior e relações mais sutis com a paisagem, entre outros, são intenções projetuais consideradas como valores centrais para a arquitetura moderna. (MOREIRA, 2011, p. 183)

O reconhecimento de tais especificidades se faz necessário para se compreender o próprio caráter de intervenção bem como quais aspectos inerentes àquele exemplar da arquitetura moderna devem ser preservados e quais estratégias podem ser usadas para que não haja ameaças ao valor patrimonial do edifício através de descaracterizações. Apesar de haver princípios comuns entre os edifícios modernos, dada a diferença entre eles, é necessário ressaltar que cada projeto deve, contudo, apresentar suas próprias questões. Tendo isto em mente, é fundamental recorrer não apenas à materialidade do edifício, mas também às suas intenções projetuais e nuances de concepção que decorrem do trabalho dos arquitetos e da situação social, política e econômica em que foram edificados.

A preservação da arquitetura moderna, portanto, requer uma mudança de foco para expressões menos tangíveis.

Enquanto significância, historicamente, fundamentou-se da realidade física do edifício, a significância da arquitetura moderna gravita em torno do conceito: a intenção do projeto do arquiteto. A preservação de edifícios, estruturas ou sítios do período recente é muito mais do que, simplesmente, a preservação do material existente. Há, também, importância fundamental as ideias e a filosofia dos arquitetos, dos seus clientes e seus ocupante. (PRUDON, 2008 *apud* SILVA, 2012, p. 35)

Assim, a partir do entendimento das especificidades de se intervir no patrimônio moderno e caracterizados os tipos de intervenção possíveis, foi definido um tipo de intervenção – a ampliação – e um aspecto específico da intervenção em obras modernas como abordagem – a preservação de questões projetuais e não apenas materiais – para criar as bases sobre as quais montou-se a disciplina. A seguir será explicitada a abordagem metodológica proposta, tanto no que se refere ao arcabouço teórico quanto à escolha dos edifícios, seus critérios e diversidade de ampliações.

Metodologia de atuação

Tão importante quanto o tema em si dos projetos a serem desenvolvidos na disciplina foi o estabelecimento de uma metodologia clara de atuação, a fim de não limitar a experiência a este caso específico como possibilidade de se trabalhar o tema, abrindo margem para outras aplicações similares. Assim, foi preciso recorrer a uma abordagem que pudesse ser tanto analítica como propositiva, ou seja, que servisse tanto para a análise dos edifícios como para

pecíficos e fundamentais dos projetos, mas sem perder a noção do todo – uma vez que, como se constatou no decorrer dos trabalhos, muitas das camadas misturam-se nas soluções –, quanto por abordar a questão das diferenças entre elementos mais permanentes e mais mutáveis. Voltando aos espaços flexíveis citados anteriormente como característicos de grande parte da produção arquitetônica moderna, e considerando-se que o projeto em questão trata-se de uma intervenção, uma abordagem que já propõe esta leitura de hierarquização das permanências de um edifício mostra-se bastante útil na leitura do que se deve manter.

Definida esta abordagem metodológica, partiu-se para uma definição mais precisa dos objetos de estudo. Para elaboração dos projetos de ampliação, foram escolhidas sete edificações significativas da arquitetura moderna em Fortaleza. Foi decisivo como critério de escolha, além da relevância da obra na historiografia da arquitetura moderna local, que esta fosse institucional, tornando mais fácil a possibilidade de eventuais visitas de reconhecimento, e que fizesse parte do conjunto de obras modernas do acervo do LoCAU⁵, o que permitiria o acesso a mais informações para o desenvolvimento dos trabalhos, como dados gerais e modelagem digital dos edifícios. Estas obras, construídas entre o fim a década de 1960 e o início dos anos 1980, são de autoria de diversos arquitetos – nascidos ou não em Fortaleza e com formações em diferentes universidades brasileiras – e possuem diversas escalas e possibilidades de

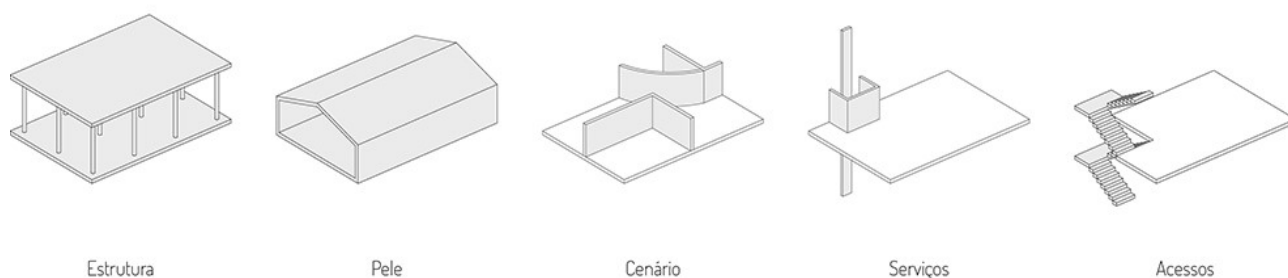


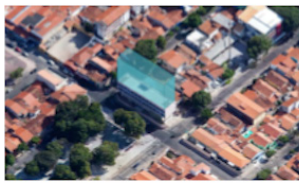
Figura 1 | Esquema da metodologia das camadas de Leupen (2006)
Fonte: BRAGA, 2017

o desenvolvimento dos projetos. Voltando a Leupen (2006), utilizou-se sua proposta de se trabalhar a edificação a partir de cinco camadas: estrutura, pele, cenário, acessos e serviços³ (Figura 1). Além dessa proposta de entendimento da edificação, o autor também sugere que a flexibilidade de um edifício surge, justamente, a partir do que ele tem de permanente e imutável. Assim, propõe a diferença entre o que é fixo, e, portanto, deve permanecer, e o que é espaço genérico⁴, relativos às partes que podem ser mudadas.

Esta metodologia mostrou-se adequada tanto pela sua capacidade de servir aos fins de análise e de proposta, dando uma visão parcial de aspectos es-

ampliação, ora vertical, ora horizontalmente, com distintos níveis de previsão de ampliação nos projetos originais. Tal diversidade possibilita uma grande variedade de resultados e, ainda, suscita diferentes questões e enfrentamentos. Isto faz com que as possibilidades de intervenção sejam mais amplas, pois, se as justificativas dos projetos de ampliação devem surgir dos originais, são muitas as variáveis de onde se pode buscar tais definições.

A seguir, a fim de explicitar melhor os desafios do exercício da disciplina, os edifícios escolhidos serão apresentados brevemente, em ordem cronológica, considerando o autor, ano, uso e tipo de ampliação proposto (Figura 2).



Residência Universitária, 1966



Terminal Rodoviário Eng. João Tomé, 1969



Sede da Diretoria Geral do DNOCS, 1973



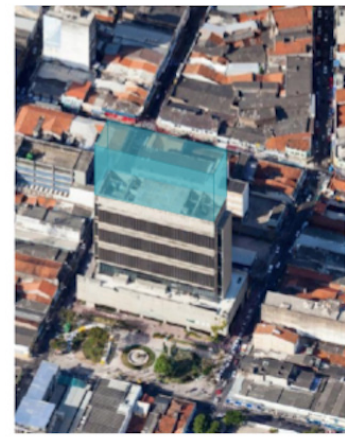
Palácio da Abolição, 1970



Antiga Sede do Banco do Estado do Ceará, 1970



Secretária da Educação do Estado do Ceará, 1982



Antiga Sede do Banco do Nordeste do Brasil, 1978

Figura 2 | Identificação dos edifícios e suas sugestões de ampliações
Fonte: Elaborado pelos autores a partir de imagens do Google Earth, 2019

A Residência Universitária da UFC (1966), do arquiteto Ivan Brito, é o mais antigo dos edifícios abordados, e faz parte do conjunto de primeiros edifícios modernos da Universidade. O edifício conta com térreo mais três pavimentos – térreo em pilotis, um primeiro pavimento de serviços e convivência e outros dois andares de habitações –, mas o projeto original contemplava mais dois pavimentos habitacionais, que nunca foram construídos. A edificação não mudou seu uso desde a construção, o que talvez justifique que ela não tenha sofrido tantas alterações. A ampliação proposta para este edifício é de, até, dois pavimentos acima do existente.

O Terminal Rodoviário Engenheiro João Tomé (1969), do arquiteto Marrocos Aragão, é um edifício que, apesar de não possuir possibilidades de ampliação explícitas no projeto original, possui uma lógica de módulos muito clara do ponto de vista da possibilidades de crescimento, uma vez que é conformado por um conjunto de lajes cogumelo cujos módulos estão interligados por berços de acrílico translúcido, os quais permitem a penetração filtrada da luz solar durante o dia. Esse módulos compõem um amplo espaço coberto distribuído em dois níveis, um na cota mais alta, onde ficam os ambientes de menor porte – como serviços e venda de bilhetes –, distribuído em dois pavimentos, e um na cota mais baixa, onde fica o embarque e desembarque, e que possui um único pavimento. A ampliação foi sugerida para ser inserida horizontalmente nas porções nordeste e sudoeste do terreno.

O Palácio da Abolição (1970), do arquiteto Sérgio Bernardes, é uma obra que passou por algumas interferências ao longo do tempo, tendo sido tombada pelo governo estadual em 2004. O complexo é composto por quatro edifícios, sendo eles: o Palácio da Abolição, edifício original do conjunto, que fica implantado de forma transversal à longitude do ter-

reno e possui subsolo, térreo e primeiro pavimento; o edifício anexo, distribuído em três pavimentos e que fica perpendicular ao Palácio e conectado a ele através de uma passarela; a capela, edifício de um único nível localizado na esquina nordeste do terreno; e o Mausoléu do Presidente Castelo Branco, também de um único nível e disposto em balanço sobre uma praça escavada que ocupa quase um quarto do terreno. Há espaço para uma ampliação disposta horizontalmente a partir do edifício anexo – o que havia sido previsto originalmente –, de forma a complementar sua ocupação no terreno.

A antiga Sede do Banco do Estado do Ceará (1970), atual Agência Bradesco, do arquiteto Neudson Braga, é projeto vencedor de um concurso da década anterior à sua construção e é popularmente conhecido como o “BEC dos Peixinhos” por ter um espelho d’água com peixes em um de seus acessos principais. O projeto original era composto por dois volumes bem demarcados, um horizontal composto por subsolo, térreo, mezanino, dois pavimentos de planta livre e um terraço, e uma torre vertical de dezesseis pavimentos-tipo que surgia sobre a base. Em sua construção, apenas o volume horizontal foi construído, juntamente com um dos pavimentos da torre idealizada. Assim, a ampliação prevista seria para dar continuidade a esse elemento vertical não construído.

A Sede da Diretoria Geral do DNOCS (1973), do arquiteto Marcílio Luna, é um edifício composto por uma lâmina longitudinal de térreo mais nove pavimentos, que conta com a forte presença de duas torres de acessos verticais e banheiros, além de dois volumes anexos nas porções norte e sul. Passou por algumas reformas ao longo dos anos, tendo sido as principais alterações a substituição de suas esquadrias originais e a modificação do desenho de uma das torres de circulação, ambos em decorrência de

exigências técnicas. O terreno permite uma ampliação horizontal que se aproprie da porção norte do terreno, que atualmente é ocupada por uma área de estacionamento.

A antiga Sede do Banco do Nordeste do Brasil (1978), atual Justiça Federal do Ceará, dos arquitetos Nelson Serra, José Alberto de Almeida, Antônio Carlos Campelo e Carlos Alberto Costa é uma obra que, assim como o antigo BEC, também foi resultado de concurso de projeto e que também não teve a obra construída completamente em sua verticalidade. Também possui um sistema formal de base e torre, com a parte mais horizontal composta por dois subsolos, térreo, três pavimentos e um terraço. Já a torre possui dois pavimentos sobre o terraço e então começa a ser composta por conjuntos de três pavimentos intercalados por entrepisos livres que servem de pavimento técnico, livrando um pouco da massa construída para a passagem de ventilação natural, conferindo leveza aos volumes e definindo uma transição entre os volumes de leitura vertical e horizontal. O projeto original possuía sete conjuntos destes, mas foram construídos apenas três. Sua proposta de ampliação se configura acima do edifício existente.

Por fim, a Secretaria de Educação do Estado do Ceará (1982), dos arquitetos Neudson Braga e Joaquim Aristides, também conta no projeto original com previsão de ampliação. Dividido internamente em três blocos denominados A, B e C, intercalados por vazios internos de distintas escalas, apenas o bloco A conta com os dois pavimentos acima do nível térreo que a estrutura comporta, sendo possível crescer um pavimento nos blocos B e C a partir da estrutura existente. Além disso, a própria estruturação em blocos permite vislumbrar facilmente o crescimento horizontal do edifício no sentido leste, através de novas lâminas seguindo a distribuição atual das existentes, intercaladas pelos pátios propostos.

A partir, então, da análise dos edifícios segundo a metodologia proposta e verificando a situação atual dos mesmos, cada trabalho deveria propor uma ampliação – seguindo ou não a proposta inicial da área destinada à nova edificação – e definir seu uso. Assim, fez-se necessário pensar em diálogos não apenas concretos e materiais, mas também de conexões, fluxos e usos entre o edifício original e suas ampliações. Encorajou-se no exercício, ainda, a identificação e possível retirada de elementos inseridos posteriormente à construção das obras que fossem considerados prejudiciais à apreensão do edifício original.

Como é possível vislumbrar por essa breve descrição, a variedade de escalas e tipos de intervenções possíveis, bem como as próprias características projetuais específicas de cada edifício, abrem um grande leque que serve não apenas para diferenciar as

propostas entre si, mas para ampliar o acervo projetual do estudantes, que passam a ter estes edifícios exemplares como referências. A inserção no processo de projeto de decisões significativas, como a definição exata da área ampliada e seu uso, dão autonomia aos alunos e conferem um grau propositivo e crítico a estas definições tão cruciais ao resultado final, levando, por exemplo, a projetos bem distintos no que se refere às áreas de ampliação previstas e aos programas a partir de um mesmo edifício. Estas e outras percepções já se tornam evidentes em alguns resultados preliminares, como será apresentado brevemente a seguir, a título de considerações finais do artigo.

Considerações finais

A partir das discussões levantadas neste artigo e dos resultados preliminares dos trabalhos desenvolvidos pelos alunos, dois aspectos são importantes de se destacar nesta experiência. O primeiro é relativo à escolha por se trabalhar com ampliação e não apenas com intervenção sem acréscimos de área construída, e o segundo refere-se à metodologia adotada.

Sobre o primeiro aspecto, a necessidade de se propor uma nova edificação a partir do estudo da obra original tornou as análises mais cuidadosas e aprofundadas, principalmente no que se refere às estratégias projetuais utilizadas e a possibilidade destas serem interpretadas de outra forma. A variedade de propostas em termos de abordagem, ora apostando num maior contraste de forma a evidenciar a nova edificação, ora relacionando materialmente ou espacialmente, gerou interessantes resultados. Ao inserir no processo de projeto a análise de um edifício existente, entendendo o contexto em que este está inserido, para, a partir da desta leitura, chegar uma proposição, gera um processo rico de análise crítica e postura propositiva, reforçada pela necessidade de definir a área de ampliação e o programa a ser incorporado.

No caso da Residência Universitária, por exemplo, houve trabalhos que seguiram a sugestão da ampliação vertical, mas também, um trabalho que identificou outro terreno vizinho possível de servir para a nova edificação, evitando, assim, a interferência direta do anexo (Figura 3). No caso do antigo BEC, atual Bradesco, um trabalho propôs para a torre o uso residencial, completamente distinto do atual, mas que se justifica por ser um programa bastante válido para a sua localidade central, e outro trabalho intensificou o caráter atual propondo o Centro Cultural Bradesco, nos moldes de equipamentos culturais vinculados a instituições bancárias bastante emblemáticas presentes em várias cidades brasileiras, como o Centro Cultural BNB ou Centro Cultural Banco do Brasil. No caso do edifício do DNOCS, por outro lado, por ser constatado por to-



Residência Universitária, estado atual



Proposta 01



Proposta 02

Figura 3 | Comparação de duas propostas de ampliação da Residência Universitária

Fonte: Elaborado pelos autores a partir de imagens realizadas pelos alunos da disciplina, 2019

dos os trabalhos a necessidade bem clara de um programa específico – um centro de documentação e acervo – os trabalhos partiram desta mesma premissa programática, apesar de concretizações bem distintas do ponto de vista espacial e material.

Percepções e resultados tão distintos talvez não tivessem sido possíveis se o projeto se restringisse aos limites atuais dos edifícios. Isto não significa, no entanto, que, caso esta fosse a proposta, os resultados seriam menos interessantes, apenas os desafios e possibilidades seriam distintos. Como já foi dito, a inserção no processo de projeto de definições primordiais leva a um “um ensino de projeto que contemple a competência para construir problemas e não apenas resolvê-los.” (LASSANCE, 2015, p. 21).

A metodologia adotada também trouxe repercussões interessantes para os resultados até o momento, pois permitiu criar uma linguagem comum de análise e proposta. Ou seja, mesmo que os resultados e conclusões sejam bastante distintos entre si, o fato de todos os trabalhos partirem de uma mesma base teórica permite diálogo entre as soluções e cria parâmetros bem mais claros de análise e de discussão a partir destes resultados, para além da mera opinião baseada em gosto pessoal. Esta postura, que alia teoria, crítica e prática, e aplica a um recorte específico de tema e até de formato de representação, se aproxima da ideia de agenda defendida por Lassance (2015), que, ao relatar uma experiência de ensino de projeto afirma:

A agenda assim estabelecida (...) nos permitia articular teoria, referências projetuais e modos de representação – assuntos hoje ainda insistentemente tratados em disciplinas diferentes que pouco ou nada dialogam entre si. (...) A agenda assim construída e praticada inculcava aos poucos um certo modo de pensar, recortando e restringindo o espaço de concepção e de possíveis no qual apenas certos aspectos, e não todos, passavam a ser estrategicamente considerados e privilegiados. (...) Dominando o ‘idioma’, os estudantes ganhavam uma surpreendente autonomia para tomarem decisões ali-

nhadas com a agenda do ateliê e desenvolverem assim seus trabalhos sem dependerem tanto do contrato com os professores e de suas tradicionais ‘instruções’. (LASSANCE, 2015, p. 23)

Nesse sentido, vale destacar, ainda, a importância de se trazer visões críticas a certas posturas da prática profissional atual para o ensino de projeto. Ao invés da variação de temas projetuais se restringir à tradicional alternância entre programas de variadas escalas, vale a reflexão de como estes podem tornar-se mais relevantes se partirem da discussão de temas importantes para as nossas cidades e nossa cultura arquitetônica, que passam a servir de mote para o ensino de projeto, como aconteceu, neste caso com o tema da preservação e intervenção da arquitetura moderna, que, sob o ponto de vista da mudança de postura futura, pode ser bastante efetivo ao aliar crítica e proposição.

Por fim, é importante perceber que a experiência já apresenta um significativo retorno positivo no que se refere à aproximação dos estudantes destas obras, muitas das quais eram desconhecidas para eles. Ter a oportunidade de conhecer melhor o panorama da arquitetura moderna em Fortaleza, visitar os edifícios e estudá-los a fundo para o desenvolvimento do projeto de ampliação, mostrou-se aprendizado de projeto tão significativo, enriquecedor e importante quanto o ato do desenvolvimento da proposta em si. Mais do que concentrar os esforços iniciais em especulações formais ou programáticas, os alunos debateram-se sobre as valiosas lições deixadas pelas obras e arquitetos estudados. Teoria, história e crítica postas a serviço de uma prática de projeto mais consciente e respeitosa com o patrimônio moderno.

Notas

¹ Há exceções emblemáticas a esta regra na arquitetura moderna, como a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, Belo Horizonte, de Oscar Niemeyer, construída em 1943 e tombada pelo IPHAN em 1947.

² No original: *alterability*, *extendability* e *polyvalence* (Leupen, 2006).

³ No original: *structure*, *skin*, *scenery*, *access* e *services* (Leupen, 2006).

⁴ No original: *frame* e *generic space* (Leupen, 2006).

⁵ LoCAU: Laboratório de Crítica em Arquitetura, Urbanismo e Urbanização da UFC, laboratório coordenado pelo Prof. Dr. Ricardo Alexandre Paiva (<http://www.arquitetura.ufc.br/locau/>)

SCHNEIDER, T.; TILL, J. Flexible housing: opportunities and limits. *Architectural Research Quarterly*, Cambridge, v.9, n. 2, jun. 2005 a, p.157-166. Disponível em: <https://www.academia.edu/751324/Flexible_housing_opportunities_and_limits>. Acesso em: 02 set. 2016.

SILVA, P.M. *Conservar, uma questão de decisão: o julgamento na conservação da arquitetura moderna*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

Referências Bibliográficas

BRAGA, B. M. *Flexibilidade e permanência: os edifícios públicos modernos de Fortaleza*. 2017. 153 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2017.

BRAGA, B. M.; OLIVEIRA, B. P.; CATTONY, L. M. Critérios de Intervenção no Patrimônio Moderno: preservação e flexibilidade. In: 7º Docomomo Brasil Norte/Nordeste, 2018, Manaus. *Anais eletrônicos...* Manaus, 1996. Disponível em: <https://7docomomo-manaus.weebly.com/uploads/7/0/0/2/70024539/crit%C3%89rios_de_interven%C3%87%C3%83o_no_patrim%C3%94nio_moderno.pdf>. Acesso em: 14 março. 2019.

LASSANCE, G. Um possível ensino de projeto. In: LASSANCE, Guilherme. *Rio Metropolitano: Uma experiência pedagógica*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

LEUPEN, B. *Frame and generic space: a study into the changeable dwelling proceeding from the permanent*. Rotterdam: 010 Publishers, 2006.

MACHADO, A. T. *Flexibilidade espacial: um princípio revisitado em empreendimentos imobiliários paulistanos*. 2012. 195 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012

MOREIRA, F. D. Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. In: *Revista CPC*, n. 11, Nov. 2010/Abr. 2011. São Paulo, 2011, p. 152-187.

Paisagem do abandono: Grandes edificações modernas inativas¹

CABRAL, Maria Cristina Nascentes; NEVES, Carolina Quintanilha. Paisagem do abandono: Grandes edificações modernas inativas. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 4, p. 114-124, dez. 2019

data de submissão: 24/11/2019

data de aceite: 10/01/2020

Landscape of abandonment: Inactive big modern constructions

Maria Cristina Nascentes CABRAL

PhD, Docente do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Universidade Federal do Rio de Janeiro; mariacristinacabral3@gmail.com

Carolina Quintanilha NEVES

Arquiteta e Urbanista, Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); carol_cqn@hotmail.com

Resumo

No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, capital federal até 1960, edifícios de grandes dimensões foram associados à iniciativas de caráter simbólico político. Na era Vargas, destacam-se os edifícios ministeriais: da Educação e Saúde Pública, do Trabalho, da Fazenda, e da Guerra. Durante o período de governo federal de Juscelino Kubitschek, construiu-se uma cidade inteira para a nova capital, e no governo militar foram implementadas obras de infraestrutura, para além do Distrito Federal. O sucesso da arquitetura moderna no Brasil não está circunscrito apenas à sua relação com o poder público, mas com o próprio desenvolvimento econômico e industrial, o processo de urbanização e o crescimento populacional, além de uma nova cultura arquitetônica e urbanística que é parte deste próprio processo social. Neste sentido, problematizaremos outras grandes edificações que também sintetizaram a ideia do país novo, moderno, mas que se encontram abandonadas. Este trabalho investigará quatro edificações modernas, não concluídas ou desativadas, que estão abandonadas na paisagem urbana contemporânea, tentando compreender as causas e impactos posteriores destes abandonos. Elas serão divididas em dois grupos: o institucional, compreendendo o Hospital Universitário Clementino Fraga Filho da UFRJ e a Escola Superior de Guerra; e o comercial, especificando o Gávea Tourist Hotel e, mais profundamente, o Panorama Balneário Hotel. A análise tem como base as críticas de Anatole Kopp, sobre a produção arquitetônica moderna durante a década de 1950, e de Arturo Escobar, sobre produção da cidade a partir da mesma década, considerando o ideal desenvolvimentista que a regia.

Palavras-chave: Modernidade, Arquitetura moderna, Desenvolvimentismo.

Abstract

In Brazil, more specifically in Rio de Janeiro, the federal capital until 1960, large buildings were associated with political symbolic initiatives. In the Vargas era, the ministerial buildings stand out (Education and Public Health, Labor, Finance, and War). During the federal government of Juscelino Kubitschek, an entire city was built for the new capital, and in the military government infrastructure works were implemented in addition to the federal District. The success of modern architecture in Brazil is not limited only to its relationship with the government, but with its own economic and industrial development, the process of urbanization and population growth, as well as a new architectural and urbanistic culture that is part of this own social process. In this sense, we will discuss other major buildings that also synthesized the country of the "future", but which are abandoned to their own destiny. This article will investigate modern buildings, unfinished or deactivated, that are abandoned in the contemporary urban landscape, trying to understand the causes and subsequent impacts of these abandonments. They will be divided into two groups: the institutional, comprising the Hospital Universitário Clementino Fraga Filho of UFRJ and the Escola Superior de Guerra; and the commercial, specifying the Gávea Tourist Hotel and, more deeply, the Panorama Balneário Hotel. The analysis will be based on the critics of Anatole Kopp, about the modern architectural production during the 1950s, and Arturo Escobar, about the production of the city from this decade, considering the developmental ideal that governed it.

Keywords: Modernity, Modern Architecture, Developmentalism.

Introdução

No livro *Teoria e projeto na primeira era da máquina* (1975, [1960]), Reyner Banham (1922-1988) reviu a arquitetura moderna, distinguindo-a na Primeira e na Segunda Idade da Máquina, a partir da distribuição dos meios de produção em massa pelas camadas da sociedade. Segundo Banham (1975, [1960]), a Primeira Idade da Máquina, compreendida entre as décadas de 1910 e 1920, teve o automóvel como máquina simbólica e foi caracterizada como a "idade do poder dos meios e da redução das máquinas à escala humana" (p.13). Essa estética da máquina foi moldada a fim de criar formas que simbolizassem o mundo idealizado por esta era. A Segunda Idade da Máquina teve início na década de 1950, e foi considerada como a "idade dos aparelhos eletrodomésticos e da química sintética" (p. 13). Para ele, a máquina simbólica desta era foi a televisão, meio de comunicação de massa, criada para fornecer entretenimento em escala popular.



Em *A concrete Atlantis* (1986), Reyner Banham sustenta a tese da relação explícita, e não apenas indicativa, de obras primas do movimento moderno europeu, como a *Cité de Refuge* e a *Ville Savoye* de Le Corbusier, com as estruturas industriais americanas de determinado período. Em 1980, ao visitar a estrutura industrial de processamento da pesca abandonada Cannery Row em Monterey Bay na Califórnia, Banham a descreveu como o “mais simples diagrama de estrutura idealizada de concreto armado”(p.2)² relacionando-o com os princípios fundamentais da arquitetura moderna tal como apareciam nos livros de sua divulgação. Como parte da pesquisa para *A concrete Atlantis*, o autor visitou uma série de estruturas industriais do início do século passado, muitas delas desativadas. A falta de ocupação permitiu-o perceber a realidade estrutural e morfológica daqueles sistemas de uma maneira mais reveladora do que se estivessem ocupadas.

Os arquitetos europeus modernos das primeiras gerações foram impactados pelas fotografias das instalações industriais norte-americanas, divulgadas inicialmente por Walter Gropius, que se reproduziram em diversas publicações e conformaram o imaginário europeu sobre um tipo de arquitetura que até então aqueles profissionais não conheciam *in loco*. Volumetrias simples e em dimensões até então não conhecidas tornavam-se possíveis pela nova tecnologia, também industrial. A América aparecia aos olhos europeus e nas palavras de Walter Gropius como “obras do Antigo Egito” em sua esmagadora monumentalidade (BANHAM, 1986, p. 6).

Este trabalho parte de uma premissa semelhante, instiga-nos analisar grandes estruturas modernas desativadas, no entanto, com objetivos e premissas diferentes das de Banham. Investigamos grandes edificações modernas, não concluídas ou desativadas, tentando compreender as causas e impactos posteriores destes abandonos. Ao invés de “diagramas”, estas estruturas abandonadas são compreendidas como parte constitutiva da paisagem urbana, revelando em seus vazios suas características estruturais e morfológicas, mas não as circunstâncias que as geraram.

Enquanto Banham acreditava que a Segunda Idade da Máquina remetia a um período onde a produção em massa era mais democrática para as diversas camadas da sociedade, Anatole Kopp (1915-1990) apresentou uma análise do período em questão sob outra perspectiva. Em *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa* (1990, [1986]), Kopp circunscreveu a arquitetura moderna à produção feita nos anos 1920, pós-Primeira Guerra Mundial. Após esse período, toda nova arquitetura passou a ser chamada de “moderna” erroneamente, pois se tratava de um estilo, uma vez que carregava em si um sentido originário deturpado daquele empregado dos anos 1920.

No pós-Primeira Guerra Mundial, período em que as cidades europeias estavam destruídas, vastas campanhas foram desenvolvidas reivindicando uma vida melhor, baseada em transformações sociais e políticas fundamentais. De acordo com Kopp, o desejo de mudança pairava no ar e, nesse sentido, os arquitetos modernos pioneiros uniram-se em prol desta causa, a fim de ocasionar uma revolução arquitetônica, revestida de uma ideologia progressista, ligada à coletividade.

Nesta revolução arquitetônica da década de 1920, havia a intenção de mudar o modo de vida coletivo, começando por melhorar a condição do homem em sociedade, resolvendo os problemas da habitação, dos transportes e do lazer. Os arquitetos europeus acreditavam que, seguindo essa causa, o mundo mudaria radicalmente, pois a sociedade surgiria “das ruínas da antiga”, sendo “mais justa, mais fraterna e mais igualitária”(KOPP, 1990 [1986], p. 18).

Sobre o pós-Segunda Guerra Mundial, Kopp concluiu que os aspectos ideológicos em prol da causa coletiva foram revertidos. Ele observou que, a partir de 1950, a arquitetura moderna passou a ser encarada como um estilo, no qual foram colocados em prática somente os ideais “funcionalistas” dos modernos pioneiros, sem que a causa deles fosse levada em consideração.

Segundo Kopp, essa arquitetura de estilo “moderno” partiu de um idealismo que correspondia ao lucro, o que representou uma “sabotagem” do modo de vida pensado coletivamente pelos modernos pioneiros. Edifícios em escala monumental passaram a ser projetados seguindo “os apetites financeiros dos especuladores imobiliários”, sob aspectos plásticos sem nenhuma referência a qualquer programa funcional moderno (KOPP, 1990 [1986], p. 15).

Estes projetos foram considerados, por Kopp, como parte de uma política “repressiva, segregacionista e reacionária” (KOPP, 1990 [1986], p.249), cujos valores favoreciam e fortaleciam a perpetuação do poder da classe dominante, através da arquitetura “moderna”. Como consequências deste estilo arquitetônico que ensinava ser “moderno”, mas guiado por interesses de lucro e ostentação, Kopp demonstrou que estavam sendo ocasionados: problemas na urbanização, monotonia da arquitetura, desadaptação das residências às necessidades de seus moradores, proliferação de uma rede viária para uso exclusivo do automóvel, desaparecimento da paisagem natural, dentre outras consequências.

A partir da crítica de Kopp à arquitetura pós-Segunda Guerra, inserimos a inatividade ou o abandono como possível consequência deste “estilo” arquitetônico moderno, que não trazia consigo a causa originária do modo de vida do bem estar social, especificamente no nosso estudo de caso, o Panorama



Balneário Hotel, em Niterói. Examinamos também grandes estruturas modernas inativas e inacabadas, abrangendo iniciativas institucionais e com interesses comerciais, que se encontram em estado de abandono. Por *abandono*, entendemos a presença dessas grandes edificações modernas inacabadas pela paisagem urbana que perduram por mais de cinco décadas, deteriorando-se cada vez mais com as intempéries.

No estado do Rio de Janeiro, destacamos a presença de quatro grandes construções modernas não concluídas e/ou abandonadas na paisagem urbana. Estas construções apresentam características diferenciadas, seja nos seus processos de idealização e viabilização quanto em suas formas arquitetônicas de grandes dimensões. Este trabalho identifica as características gerais de abandono das seguintes obras: Hospital Universitário Clementino Fraga Filho da UFRJ (1949); Gávea Tourist Hotel (1953); Escola Superior de Guerra (1970), que não se situa no Rio de Janeiro, mas em Brasília; e apresenta como estudo de caso, o Panorama Balneário Hotel (1957) em Niterói.

No entanto, o sucesso da arquitetura moderna no Brasil não está circunscrito apenas à sua relação com o poder público, mas com o próprio desenvolvimento econômico e industrial, o processo de urbanização e o crescimento populacional, além de, pelo óbvio, uma nova cultura arquitetônica e urbanística que é parte deste próprio processo social. Neste sentido, problematizamos grandes edificações que também sintetizaram o ideal de grande país do “futuro”.

O ideal desenvolvimentista e a arquitetura moderna

O antropólogo colombiano Arturo Escobar (1952-) analisou as formas de atuação e interação entre as práticas da modernidade, do Estado nacional, do capitalismo e da globalização. Sua crítica é elaborada a partir da constatação de que objetivos fictícios para atingir o desenvolvimento incorporam certa dinâmica homogeneizante do capital na construção dos lugares, das identidades e das redes.

Segundo Escobar (2005), o capital vem assumindo um papel crucial na sociedade, que reflete diretamente na produção arquitetônica do lugar, por ele ser o operador da modernidade, o vetor de desenvolvimento, o promotor do progresso e o modificador sociocultural das regiões. A partir da década de 1950, uma lógica de projetos desenvolvimentistas se consolidou, e a economia moderna liberal passou a ser baseada exclusivamente no mercado.

Sua crítica faz parte do pós-colonialismo ocidental que considera que o desenvolvimentismo, em suas teorias, políticas, programas e objetivos, substituiu o evolucionismo e a ideia de progresso, agregando

em si as principais aspirações destes. Além disso, o emprego da palavra desenvolvimento tornou-se um mecanismo de controle tão significativo que, para Escobar, é semelhante ao colonialismo.

A lógica desenvolvimentista está associada a complexos processos históricos ligados tanto ao capitalismo quanto à modernidade. Escobar defende que esta associação se configura como um dispositivo enraizado no eurocentrismo, no qual há uma objetivação da natureza descolada do homem-indivíduo e seu tratamento como mercadoria. Dentro desta mesma lógica, compreende a formação da paisagem urbana.

De acordo com Escobar, a relação entre desenvolvimento, capitalismo e modernidade está intrinsecamente associada à colonização da América Latina, principalmente na construção da teoria social. Ele aponta que a consequência do colonialismo ocidental é a “persistente marginalização do lugar” (2005, p. 70), seguindo a lógica desenvolvimentista, na qual a produção do lugar acontece a partir dos interesses que giram em torno do capital.

O artigo *O conceito de desenvolvimento no pensamento de Arturo Escobar* (2016) de Flávio José Rocha da Silva examina a teoria de Escobar e promove novas reflexões que ressaltam esta crítica. Nele, Silva afirmou que “a palavra desenvolvimento tornou-se um mantra utilizado por diferentes grupos políticos e empresariais para justificar megaprojetos sem levar em conta os impactos negativos nas comunidades locais” (SILVA, 2016, p. 170).

A palavra desenvolvimento, que está ligada ao ideal de modernidade, tem caráter polissêmico e, segundo Silva, ela é utilizada e entendida como sinônimo de crescimento econômico e de benefício para a população. O autor considera que “desenvolvimento” se tornou discurso oficial, a partir da década de 1950, dos representantes governamentais, identificados por ele como “arautos do desenvolvimento”, que estão vinculados com o mercado e a imprensa.

Durante a década de 1950, projetos em grande escala foram então impulsionados monologicamente, com um discurso fictício que prometia e pregava a necessidade da melhoria da condição de vida da população. Dentro desse discurso, a população acreditou que tais projetos trariam de fato benefícios para ela, no entanto, isso não ocorreu, pois esse sistema desenvolvimentista estava inserido no modelo capitalista de ostentação de lucro.

De acordo com Silva, dentro deste modelo, só havia o interesse no aumento da produção em larga escala, bem como do crescimento econômico e do consumo, ambos voltados à elite. A partir desse processo, houve uma adequação a um padrão de

produção e consumo, refletido nas grandes formas arquitetônicas pós-1950, que ocasionou uma maior segregação espacial e ideológica entre as diferentes classes sociais.

Esses projetos, criados na lógica desenvolvimentista e seguindo as necessidades e apelos mercadológicos, desconsideraram as especificidades do lugar. Em seu artigo, Silva demonstrou que o desenvolvimento é um processo de tirar o envolvimento, é “des-envolver-se”. Ele assegurou que para um projeto levar o desenvolvimento a um lugar, os promotores desse empreendimento praticam o “não envolvimento” com a sociedade, pois isso permite a imposição de suas práticas e interesses.

O não envolvimento com o lugar é praticado como uma estratégia política e econômica das esferas de poder para manter a dominação. Elas desfiguram tanto as preexistências do lugar, através dos seus projetos em grande escala, que ocasionam muitos danos e impactos socioambientais, assim como a perda da consciência do lugar, do seu significado e da sua concepção.

Essa lógica desenvolvimentista gerou algumas consequências, que Silva determinou como “armadilhas das promessas de desenvolvimento”, que são a formação de desigualdades socioeconômicas e de danos socioambientais. A população local não herdou nenhum benefício com esses projetos, que idealizavam o desenvolvimento e ostentavam o lucro, e nem tão pouco as esferas de poder que os impulsionaram, pois eles não foram sequer concluídos. Silva conclui que “sem levar em conta a cultura do lugar, projetos faraônicos de desenvolvimento estão condenados ao fracasso, senão no curto, com certeza em longo prazo” (2016, p. 175).

Os exemplos a seguir apresentam edificações modernas inativas, marcantes na paisagem urbana pelas suas grandes escalas, que surgiram nesse propósito desenvolvimentista, mas que atualmente estão abandonadas. Por apresentarem distintos modos de idealização e objetivos, elas serão analisadas a partir de dois grupos diferentes de casos: os institucionais, sem vínculo com a lógica comercial; e os de interesse comercial, cujos objetivos relacionam-se diretamente aos lucros financeiros.

Edificações Institucionais em abandono

No Brasil, e mais especificamente no Rio de Janeiro, capital federal até 1960, alguns edifícios de grandes dimensões, que foram impulsionados a partir da ideia de desenvolvimento estavam associados à iniciativas de caráter simbólico político. Na era Vargas, destacam-se os edifícios ministeriais (da Educação e Saúde Pública, do Trabalho, da Fazenda, e da Guerra). Durante o período de governo federal de Juscelino Kubitschek, construiu-se uma cidade intei-

ra para a nova capital, e no governo militar foram implementadas obras monumentais de infraestrutura em todo o país.

Nesse grupo, destacamos a presença de duas grandes construções modernas não concluídas e abandonadas na paisagem urbana, que surgiram a partir de viés institucional. A primeira obra a ser analisada será o Hospital Universitário Clementino Fraga Filho da UFRJ (1949), representando um exemplo institucional de saúde. A segunda será a Escola Superior de Guerra (1970), exemplo de instituição sociocultural/ educacional, que se situa em Brasília.

Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (HUCFF)

O Hospital Universitário Clementino Fraga Filho da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Figura 1), idealizado durante o segundo governo de Getúlio Vargas (1949), foi um projeto coordenado pelo arquiteto Jorge Machado Moreira para o hospital público da Universidade do Brasil.



Figura 1 | Perspectiva aérea da construção do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, sem data
Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação, UFRJ³

O projeto foi concebido para abrigar 2.200 leitos distribuídos em 220.000 m² de área construída, no principal centro universitário do país. Constituído como um modelo de excelência para a medicina, abrigava além de pacientes, médicos e estudantes dos outros estados brasileiros e também da América Latina.

Os problemas do superdimensionamento para a época começaram a aparecer já na fase de construção do Hospital, uma vez que ela começou em 1950 e durou mais de duas décadas para ser parcialmente concluída. Em 1978, metade do edifício, correspondente a Ala norte, foi inaugurada. A outra metade, Ala sul, teve apenas a estrutura e o fechamento concluídos e tornou-se conhecida como “Perna-Seca”, que foi abandonada até sua implosão em 2010 (Figura 2).



Figura 2 | Implosão da "Perna-seca" do HUCFF, 2010

Fonte: Blog Coisas da Arquitetura⁴

A decisão da implosão, segundo Silvio Colin (2011), está associada aos mesmos princípios que gerara a edificação, "segundo conceitos tecnicistas, funcionalistas e produtivistas (...) que não sabem preservar, restaurar, revitalizar." À justificativa da megalomania moreirana da monumentalidade, Colin contrapõe com a igual arrogância dos governantes à época e com a construção de edifícios atuais igualmente monumentais, e finaliza criticando a implosão porque "nosso pensamento arquitetônico que, já na segunda década do século XXI, não consegue incluir nada que não seja aquela desgastada reflexão racionalista e produtivista de meados do século XX".

O que aconteceu foi o seguinte. Primeiro, a questão do tamanho do Hospital. Estava-se em uma época de gigantismo. Governo ditatorial. Governo Getúlio. Tudo tinha que ser grandioso. Tudo tinha que ser muito importante, né? (Dr. Clementino Fraga Filho, fundador e primeiro diretor do HUCFF, em entrevista para o Documentário "HU", 2011.)

Durante a gravação do documentário "HU", de 2011, o diretor-geral do Hospital Dr. Alexandre Cardoso, refletindo sobre a problemática envolvida nesse abandono, afirmou que quando "você faz uma projeção imensa, que depois não consegue se materializar, fica aquele negócio inacabado". Ele acredita que essa situação tem que servir como parâmetro, para que não se repita e, por fim, questiona "por que somos assim?" (2009).

O abandono desta edificação demonstra a crise do projeto social que estava associado ao Movimento moderno e o descaso com a saúde pública e a pesquisa no Brasil, que foram recorrentes nos diferentes momentos políticos instaurados ao longo dessas décadas de abandono. Os promotores políticos e econômicos que impulsionaram esse projeto atribuíram ao HUCFF uma demanda não contemplada, idealizando o desenvolvimento de um sistema "moderno" de educação e saúde, intentando uma abrangência pública tanto em escala nacional quanto internacional.

Escola Superior de Guerra (ESG)

A Escola Superior de Guerra (ESG), localizada em Brasília, foi idealizada durante o "milagre econômico

do brasileiro", em 1970, para abrigar um sistema de ensino militar. Logo, ela foi promovida a partir de um financiamento público-militar, através de vias institucionais. O projeto do arquiteto Sergio Bernardes ocupa uma grande área de 30.000m². A paralisação das obras ocorreu em 1974, quando as fundações e o subsolo tinham sido executados (Figura 3).

O abandono dessa edificação está ligado à relação e às diferenças entre os militares e Bernardes. O governo militar encarregou Bernardes para dar continuidade a algumas construções de Brasília, na tentativa de reordenar o idealismo da arquitetura moderna no Brasil, referenciando a monumentalidade e o caráter de modernidade vinculado ao desenvolvimento e, consequentemente, ao progresso.

O projeto da ESG pretendia-se ser icônico, imponente, mas acaba por ser megalomaniaco. Pode-se entender que a arquitetura moderna foi encarada como um estilo, no sentido conferido por Kopp, em prol de reforçar o poder militar brasileiro. A pretensão se justifica desta forma, pois a Escola corresponderia à formação de oficiais ligados ao desenvolvimento do país.

Todavia, a perspectiva de Bernardes desviava-se da conjuntura política da época, que era marcada por um período de repressão. Bernardes, ao projetar a ESG, apostou no poder de seu projeto para transformar o território e, por conseguinte, a vida do homem-indivíduo que, segundo ele, deveria ser livre e autônomo, como si próprio. Para exemplificar a autonomia com que Bernardes projetava, além da concepção do edifício, ele queria também influir no currículo e na concepção da mentalidade e do conhecimento que seria ministrado aos oficiais. Sua pretensão era restabelecer uma nova organização social, administrativa, econômica e curricular da Escola.

A construção ficou então paralisada quando ocorreu o atrito entre essas diferentes aspirações. Ao pregar



Figura 3 | Estrutura abandonada da Escola Superior de Guerra.

Brasília, sem data

Fonte: Site VejaBrasília⁵

a liberdade do homem-indivíduo, com concepções e idealismos próprios, que estavam em sentido contrário aos ideais do Estado militarizado, Bernardes teve este, que estava em construção, e outros projetos abandonados.

O abandono da ESG representa um passado caracterizado por uma sociedade ambiciosa por um futuro glorioso, guiada por diferentes esferas de poder políticas e econômicas, que almejavam o desenvolvimento, criando demandas para o futuro ao invés de se atentarem para o presente.

Edificações de interesses comerciais em abandono

Os próximos exemplos de grandes edificações inacabadas surgiram seguindo a mesma lógica desenvolvimentista que Arturo Escobar examinou e apresentam um viés diferente dos anteriores. Eles também são projetos da modernidade, que possuem um caráter simbólico evidenciado em suas grandes dimensões e estão abandonados. No entanto, enquanto o grupo anterior surgiu a partir de uma perspectiva mais coletiva e social, este grupo se caracteriza por possuir um forte caráter de especulação imobiliária, que foi idealizado através de uma perspectiva lucrativa.

Esse caráter especulativo corresponde a um período, conforme analisado por Anatole Kopp e Arturo Escobar, no qual a arquitetura moderna passou a ser encarada pelas esferas de poder políticas e econômicas como instrumento de ostentação e lucro, a partir de ideais de progresso e desenvolvimento. Através da megalomania de edificações “modernas”, tais esferas idealizavam fortalecer a perpetuação da classe dominante em detrimento da sociedade.

O grupo é composto pelos seguintes empreendimentos hoteleiros: o Gávea Tourist Hotel (GTH) de 1953 e, apresenta como estudo de caso, o Panorama Balneário Hotel (PBH) de 1957 em Niterói, no estado do Rio de Janeiro.

Gávea Tourist Hotel (GTH)

O Gávea Tourist Hotel (Figura 4), localizado em São Conrado no Rio de Janeiro, começou a ser construído em 1954 para ser um grande complexo hoteleiro de referência nacional e internacional. Ele foi um lançamento econômico da Companhia Califórnia de Investimentos, que contou com uma grande participação pública para promover tal empreendimento. O projeto foi do arquiteto pouco conhecido Décio da Silva Pacheco.

Esse empreendimento hoteleiro possui grandes dimensões, ocupando um terreno de 22.000m² na encosta de uma montanha que enquadra um dos panoramas litorâneos mais deslumbrantes da cidade.

de. Antes dessa inserção, a montanha era coberta por Mata Atlântica nativa e, por ter essa relevância panorâmica, ela se apresenta com destaque na paisagem urbana carioca.

O GTH foi apresentado pela imprensa como um conjunto de “moderníssimas instalações hoteleiras”, que “nas linhas externas, (o Hotel apresentaria) os mais puros princípios da arquitetura moderna, e, nas linhas internas, tudo foi traçado obedecendo as mais avançadas técnicas de funcionalidade”⁷.

O projeto do GTH previa 16 pavimentos compostos por 480 apartamentos, onde cada um abrigaria até quatro pessoas. Além disso, o projeto forneceria uma série de atividades ligadas a diversas atrações de lazer, serviços de beleza, gastronomia, dentre outros. Todo esse programa seria agregado a partir de um complexo autônomo constituído por um sistema



Figura 4 | Perspectiva do projeto do Gávea Tourist Hotel, como foi ilustrado nas propagandas, sem data
Fonte: Site Diário do Rio⁶

próprio de mobilidade, com ônibus e até mesmo teleférico para os hóspedes, que faria a ligação do Hotel à orla da praia.

Todos esses serviços e atividades seriam proporcionados aos hóspedes mediante o pagamento de diárias ou de um sistema, considerado “moderno”, de cotas. Este sistema de cotas significava que, pagando a cota de Cr\$ 750,00 mensais, o hóspede garantiria 15 dias de hospedagem por ano no GTH. A intenção por trás deste sistema era hospedar pessoas do mesmo círculo social e financeiro, o que garantiria a frequência de um público elitista bem seletivo.

As cotas começaram a ser vendidas em 1952, dois anos antes das obras começarem, para ajudar a custeá-las. Ao todo foram vendidas 11.520 cotas. Em 1956, as obras paralisaram, quando todos os 16 pavimentos tinham sido erguidos, possuindo somente a estrutura interna do edifício. Atualmente, a estrutura desse edifício inacabado (Figura 5) encon-



Figura 5 | Estrutura abandonada do Gávea Tourist Hotel, 2016
Fonte: Site YouTube⁸



Figura 6 | Vista mais aproximada da estrutura inacabada e abandonada do PBH e, ao fundo, o horizonte deslumbrante do Rio de Janeiro, 2016
Fonte: Site YouTube⁹

tra-se abandonada, ainda sem solução, às intempéries do tempo, da política e da economia.

O GTH é mais um exemplo de edificação moderna inativa de grandes proporções que exhibe hoje a política de erros do passado. Ele foi um empreendimento criado a partir da pretensão dos dirigentes da Companhia de turismo e da ostentação do Estado, que juntos idealizaram que esse projeto seria um novo porto de atração na rota turística internacional. O desejo de conferir ao GTH o status de um dos melhores hotéis do mundo foi maior que a demanda real da época.

Abandonada na paisagem carioca desde a década de 1950, essa edificação representa uma das heranças de uma época de política imobiliária especulativa sem base sólida definida, que queria promover o desenvolvimento para seus promotores através da arquitetura moderna monumental, como um estilo, sem remediar as consequências de sua inserção na paisagem natural. Seu destino é hoje um desafio ecológico para a cidade.

Panorama Balneário Hotel (PBH)

Este trabalho apresenta mais detalhadamente a história da construção e do abandono do Panorama Balneário Hotel (PBH), popularmente conhecido como Hotel Panorama. O projeto foi feito pelo arquiteto Walner Gomes Cruz (?-1978), e começou a ser idealizado em 1957, pela Companhia Brasileira de Turismo (Combratur). As obras do PBH foram paralisadas em 1960, quando a estrutura de um terço do edifício principal tinha sido erguida. Atualmente, esta estrutura inacabada apresenta-se nesse mesmo estado de construção, porém em piores condições (Figura 6).

Localizado no topo de uma proeminente montanha que separa os bairros de São Francisco e de Charitas, na cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro (Figura 7), o edifício do PBH descaracterizou a paisagem natural preexistente. O projeto substituiu grande parte da Mata Atlântica nativa por 100.000 eucaliptos. Isto acarretou inúmeros problemas ambientais,



Figura 7 | Mapa da cidade de Niterói, com os bairros de São Francisco e Charitas destacados. O Hotel Panorama está localizado no ponto vermelho
Fonte: Autoria própria

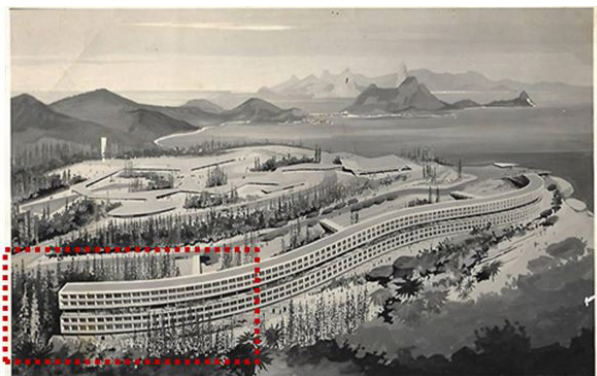


Figura 8 | Perspectiva completa do projeto do Hotel Panorama, com o setor construído demarcado em vermelho, 1959
Fonte: Acervo particular de Juju Huet Wollner¹⁰

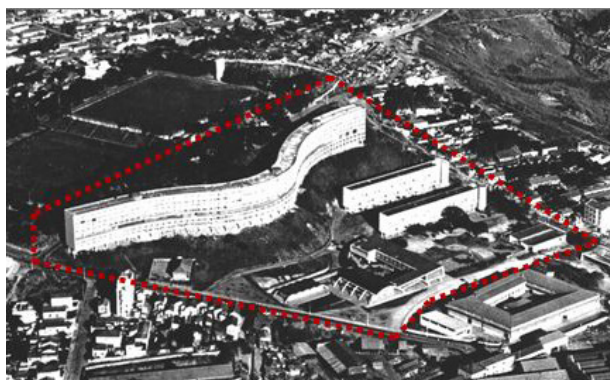


Figura 9 | Estrutura abandonada da terça parte do Panorama Balneário Hotel. Niterói, 2018
Fonte: Site Archdaily¹¹

como ocorrência de incêndios, extinção de grande parte da fauna e flora locais e tornou o solo infértil.

O programa desse empreendimento hoteleiro de escala monumental era constituído por um parque arborizado de 200.000m², com eucaliptos reflorestados e outras espécies não- locais. Além disso, a área edificada corresponderia a 60.000m², que abrigaria 300 apartamentos, todos de frente para o mar, diversas atrações e atividades de lazer, esportivas, de beleza, descanso, dentre outras. O projeto contaria também com um sistema próprio de transporte, composto por gôndolas venezianas, ônibus, barcas marítimas e um teleférico, com dois bondinhos, que interligaria o Hotel à orla da praia.

No entanto, a parte construída desse vasto programa corresponde a uma área de 25.000m², onde somente um setor do edifício principal foi erguido, que abrigaria 100 apartamentos. Este setor construído (Figura 8) corresponde a 110 metros de comprimento, aproximadamente, e a sua estrutura está sobrevivendo às intempéries por seis décadas inteiras, sem nunca ter recebido nenhuma manutenção, uma vez que não há mais interesse em torno desse complexo hoteleiro de grandes dimensões, que pertenceu às aspirações de outra geração.

Ao observar essa volumetria ondulada do edifício principal no topo da montanha, é possível traçar paralelos entre este projeto do PBH com o projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, o premiado Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como Pedregulho (1947 - 1961). Ambos possuem uma grande escala e são conjuntos arquitetônicos funcionais que seguem a mesma estrutura moderna, mas eles foram marcados por objetivos, interesses e qualidades arquitetônicas diferentes.

O Conjunto do Pedregulho (Figura 9) abrange um programa de habitação de interesse social e representa uma nova estrutura urbana da cidade moderna, baseada na renovação social do espaço urbano local e global e na materialização de uma ideia de centro cívico de qualidade. Dentro do Conjunto, há escola, centro de saúde, lavanderia, mercado e centro esportivo para seus moradores. Ele é um sistema habitacional autônomo, isto é, um núcleo urbano independente e, ao mesmo tempo, integrado com a cidade por meio do sistema viário.

Reidy implantou o edifício principal do Pedregulho de forma sinuosa, seguindo o traçado original da curva de nível da montanha, buscando assim reconhecer e enfatizar uma característica natural preexistente, definindo a natureza desencadeadora da arquitetura e não o contrário. Enquanto o Pedregulho promove uma boa interação entre a paisagem e a arquitetura por meio de um dinâmico diálogo entre o construído e o natural, o Hotel Panorama foi instalado de maneira impositiva na paisagem natural, pretendendo ganhar posição de destaque, desconsiderando e descaracterizando as preexistências.

O PBH foi uma cópia sistematizada e mal sucedida do Conjunto do Pedregulho, pois replicou a arquitetura moderna, mas não preservou nenhuma qualidade social, cultural ou estética. O cunho por trás do PBH era exclusivamente econômico, através de um ideário especulativo de esferas de poder, tanto



Figura 10 | Mapa da cidade de Niterói, com os bairros de São Francisco e Charitas destacados. O Hotel Panorama está localizado no ponto vermelho
Fonte: Autoria própria

políticas quanto econômicas, que impulsionaram a criação de demandas fictícias para justificar este complexo hoteleiro de escala monumental, dominante na paisagem urbana (Figura 10).

Houve uma pretensão de demanda nacional e internacional, para qual os impulsionadores do PBH idealizaram um hotel que seria referência para o mundo e que tiraria o título de Niterói como cidade sucursal do Rio de Janeiro, mas que não levou em consideração a demanda real de turistas na cidade de Niterói daquela época. Havia baixos índices de ocupação nos hotéis da cidade, e muitos deles foram descaracterizados, pois perderam suas funções hoteleiras e viraram novos empreendimentos ou foram demolidos.

Para concretizar essa especulação fictícia, o PBH recebeu suporte das autoridades locais e federais, principalmente pelo fato do Governo Federal assumir a necessidade de incentivar o turismo como fonte de renda verdadeiramente ponderável para a grandeza do país. A Combratur, na idealização e construção do Hotel Panorama, teve então o apoio da Prefeitura de Niterói, do estado do Rio de Janeiro, assim como, do Governo Federal. Todas essas esferas (Figura 11) transpareciam parte de suas conexões e interesses através da imprensa, que muitas vezes dissimulou informações, para certificar que o empreendimento seria frutífero para a população local.

Durante a década de 1960, quando as obras do PBH foram paralisadas, houve ampla divulgação de novidades imperdíveis e propagandas publicitárias que exaltavam o empreendimento hoteleiro. Alguns veículos de informação tentaram difundir também

sobre a demanda de turismo em Niterói, de forma equivocada, atestando que a cidade precisava de um hotel de qualidade, como o PBH. Muitas promessas de desenvolvimento e de vantagens para a população foram divulgadas, com o intuito de arrecadar investimentos e retomar as obras, que de fato não foram retomadas.

Esses investimentos seriam arrecadados, em grande parte, através do sistema de cotas, divulgado como “moderno” para a época, que era organizado de forma condomínio-imobiliário. Cada cota seria vendida no esquema de mensalidade e garantiria ao cotista quinze dias de moradia no apartamento do PBH por ano e usufruto das atividades e serviços de lazer. A imprensa divulgou ainda que esse sistema era uma maneira acertada para a formação do “bom turismo”, uma vez que garantiria uma frequente permanência de pessoas do mesmo círculo social.

As cotas começaram a ser vendidas em 1957, por Cr\$ 30.000 cada. A maior parte delas foi vendida para empresários e investidores, que a fim de lucrar com esse sistema, compravam algumas cotas e revendiam pelo valor que quisessem. Acreditando que esse empreendimento iria ressarcir, foi vendida uma grande quantidade de cotas, cujo montante é desconhecido, bem como sua aplicação. No entanto, sabe-se que mais de 600 cotas foram de fato vendidas.

Na década de 1970, a imprensa divulgou haver uma série de problemas para a finalização das obras. Estes problemas foram vinculados à falta de recursos. Segundo os dirigentes da Combratur, essa situação era proveniente da ausência de suporte fi-

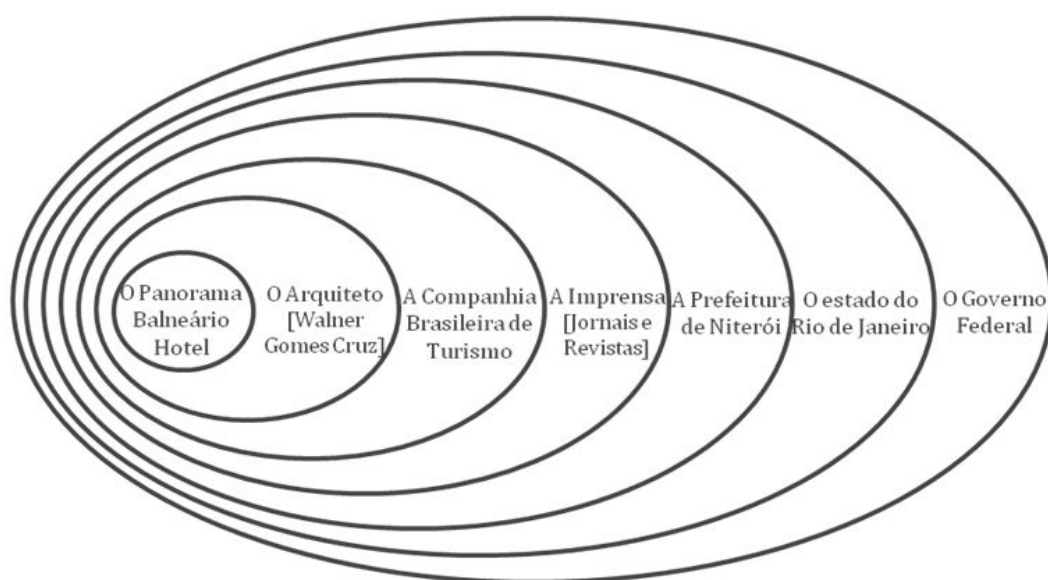


Figura 11 | Diagrama da interação das esferas de poder autoral, políticas e econômicas em torno do Hotel Panorama
Fonte: Autoria própria

nanceiro estatal e federal. A partir desse fato, podemos concluir que o Governo Federal e o estado do Rio de Janeiro já haviam abandonado o Hotel Panorama. Durante a década de 1980, houve um hiato de novas informações sobre o empreendimento e toda a tramitação em torno dele, demonstrando o abandono do PBH também por parte da imprensa.

A partir da década de 1990, novas publicações transpareceram que o PBH passou a ser ignorado inclusive pelos seus proprietários, dirigentes da Combratur. A estrutura abandonada foi a leilão algumas vezes, mas ninguém a adquiriu. Por fim, ela ficou aos cuidados do Banco Central. Nessa época, a imprensa passou a difamar o PBH, desejando que a estrutura fosse implodida, antes que ela causasse algum mal à população pelo seu risco de desabamento.

Contudo, a Prefeitura de Niterói optou por não concretizar essa alternativa, mas sim reaproveitar a estrutura inacabada, primeiro como um centro ecológico ou sede de uma ONG, já que o terreno do PBH está inserido em uma área de proteção ambiental. No entanto, essa intenção foi descartada e decidiu-se pela retomada do empreendimento com uma nova proposta hoteleira. Esta proposta, divulgada em 2016, era transformar a estrutura abandonada em um ecohotel. Porém, como o momento atual ainda não é bom para o turismo em Niterói e com as novas leis ambientais de proteção e preservação, o novo hotel ainda está em tramitação.

A Prefeitura de Niterói parece ter voltado a se interessar pela estrutura inacabada e até então abandonada, acreditando em uma nova oportunidade de obter lucro, reativando o empreendimento hoteleiro. A Combratur já não existe mais e não se sabe ao certo quem é o proprietário do terreno do PBH. O estado e o governo federal já estão desvinculados desse empreendimento desde a década de 1970. Portanto, o futuro da estrutura inacabada do Hotel Panorama, que sempre esteve ligada às intenções dessas esferas de poder, ainda é incerto e apresenta-se como um desafio ecológico, como o GTH.

Conclusão

Os casos de estudo apresentados revelam um passado de valores negativos, atrelado à forma como a arquitetura moderna passou a ser produzida a partir de 1950, com a ascensão da lógica desenvolvimentista, que almejava o progresso com o ensejo de ser moderna. Esta arquitetura “dita” moderna se consolidou como simbolismo de poder e instrumento de estratégia, atrelada à ostentação e especulação do proprietário e do próprio Estado.

Grandes edificações modernas ficaram inacabadas e abandonadas na paisagem urbana das cidades, representando uma face da modernidade no Bra-

sil ainda pouco estudada. Essa face traduz a busca da monumentalidade simbólica através das grandes dimensões, as falhas dos programas arquitetônicos, a ganância do sistema produtivo e a falência de um projeto progressista de modernidade, no qual a busca do bem estar social do princípio foi também abandonada.

Por fim, acreditamos que esses abandonos simbolizam o declínio da ideologia desenvolvimentista, pois eles exibem um panorama de grande investimento perdido, tanto das esferas de poder privadas quanto públicas. Os promotores desses projetos não arrecadaram o lucro idealizado, e nem tão pouco a população, que havia recebido muitas promessas de desenvolvimento. Não obstante, a população herdou os impactos gerados pelos projetos especulativos, como o aumento de desigualdades socioeconômicas e seus passivos ambientais.

Notas

¹ Este trabalho foi desenvolvido com o suporte do CNPq e da CAPES

² Tradução livre – (...) “it was like the merest diagram of an idealized reinforced concret-frame structure”

³ Disponível em: <<http://arqguia.com/obra/cidade-universitaria/?lang=en>> Acesso em: 17 jun 2018

⁴ “Crônica de uma morte anunciada”, de Silvio Collin. Disponível em: <coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/01/18/cronica-de-uma-morte-anunciada/> Acesso em: 27 nov 2017

⁵ “Os segredos dos escombros”. Disponível em: <<http://vejabrasilia.abril.com.br/materia/cidade/os-segredos-dos-escombros/>> Acesso: 28/04/2018.

⁶ “História do esqueleto do Gávea Tourist Hotel”. Disponível em: <<https://diariodorio.com/historia-do-esqueleto-do-gavea-tourist-hotel/>> Acesso em: 02 abr 2019

⁷ Jornal “Diário da Noite”. Rio de Janeiro, 1955. Hemeroteca Digital.

⁸ Canal FLY ART. Vídeo publicado em: 6 de maio de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-IH7UxgW5ZU>> Acesso em: 29/04/2018.

⁹ Canal Ricardo Rizzetto. Vídeo publicado em 16 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E_gxuz33VHI&t=5s> Acesso em: 20/04/2018.

¹⁰ Imagem publicada no grupo do Facebook “HISTÓRIA DE NITERÓI”, no dia 24 de outubro de 2016.

¹¹ “Uma arquitetura para a cidade. A obra de Afonso Eduardo Reidy”. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/776776/uma-arquitetura-para-a-cidade-a-obra-de-afonso-eduardo-reidy/563e7a47e58ecea9eb00003e-uma-arquitetura-para-a-cidade-a-obra-de-afonso-eduardo-reidy-imagem>> Acesso em: 01 dez 2018.

Referências Bibliográficas

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (Orgs.). *Arquitetura moderna brasileira*. Londres: Phaidon Press, 2004.

BANHAM, Reyner. *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture (1900-1925)*. Cambridge/London: The MIT Press, 1986.

_____. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975 (1960).

BRITTO, Alfredo. Pedregulho: O sonho pioneiro da habitação popular no Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. *De volta ao futuro: revendo as megaestruturas*. Março/2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/266>> Acesso em: 27 nov 2017

CAVALCANTI, Lauro; BERNARDES, Kykah (org.) Sergio Bernardes. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.

COHEN, J-L. *Scenes of the world to come. European Architecture and American Challenge (1893-1960)*. Paris/Montreal: Flammarion/Canadian Centre for Architecture, 1995.

COLIN, Silvio. *Crônica de uma morte anunciada*. Disponível em: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/01/18/crônica-de-uma-morte-anunciada/> Acesso em: 27 nov 2018

_____. *Megaestruturas. O futuro do passado*. 19/08/2010. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/08/19/megaestruturas-o-futuro-do-passado/>> Acesso em: 27 nov 2017

Documentário “HU”. Direção e produção de Pedro Urano e Joana Traub Csekö. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6nem1auchOg>> Acesso em: 17 jun 2018.

DUARTE, Rovenir Bertola. *Caminhos, reflexões e o tempo da arquitetura contemporânea*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3573>> Acesso em 27 nov 2017

ESCOBAR, Arturo. *O lugar da natureza e a natureza do lugar: Globalização ou pós-desenvolvimento?* Buenos Aires: CLACSO, 2005.

FALBEL, Anat. Anatole Kopp (1915-1990): *The Engaged Architect and the Concept of Modern Architecture*. In: 10th International Docomomo Conference, 2008, Rotterdam. proceedings of the 10th International Docomomo Conference. Amsterdam: IOS Press BV, 2008. p. 43-48.)

Gávea Tourist Hotel - São Conrado - Rio de Janeiro. *Lugares Esquecidos*, 2012. Disponível em: <<http://www.lugaresesquecidos.com.br/2012/12/gavea-tourist-hotel-sao-conrado-rio-de.html>> Acesso em: 29 abr 2018

GUANAES, Felipe. *Sergio Bernardes [recurso eletrônico]: doutrina de uma civilização tropical*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ, 2016.

História do “esqueleto” do Gávea Tourist Hotel. *Diariodorio.com*, 2016. Disponível em: <<https://diariodorio.com/historia-do-esqueleto-do-gavea-tourist-hotel/>> Acesso em: 02 abr 2018.

Hotel Abandonado em Niterói deve ter licença para obras em 15 dias. *O Globo*, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/hotel-abandonado-em-niteroi-deve-ter-licenca-para-obras-em-15-dias-19349153>> Acesso em: 06 out 2017.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990 (1986).

NEVES, Carolina Q. *Panorama Balneário Hotel: Reflexão crítica acerca do abandono arquitetônico na paisagem urbana*. Monografia de finalização da graduação, FAU-UFRJ, 2018.

SILVA, Flávio José Rocha. *O conceito de desenvolvimento no pensamento de Arturo Escobar*. Revista Pegada - vol. 17 n.2. Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/pegada/article/view/4671/3585>> Acesso em: 08/04/2019

SILVA, Marcelo A.F. *Do milagre à maldição: Sergio Bernardes e as ruínas da Escola Superior de Guerra - Brasília / 1970-74*. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2020/S20-06-SILVA,%20M.pdf> Acesso: 28 nov 2018

_____. *Do milagre à maldição : Sergio Bernardes e Brasília (1968-74)*. Dissertação de Mestrado, PUC-RJ, 2016.

SOARES, Emmanuel; EIGENHEER, Emílio. *Conversas sobre o Saco de São Francisco*. Niterói: In-fólio. Centro Comunitário de São Francisco, 2002.