

1.2

Arquitetura moderna: adaptações brasileiras

No Brasil, os movimentos ligados ao modernismo foram desencadeados tardiamente, na década de 1920, tendo como seu momento marcante a Semana de Arte Moderna de 1922, na qual foram apresentadas e discutidas as novas formas de arte e a sua identidade nacional. A arquitetura brasileira demorou um pouco mais para incorporar os princípios modernistas e, embora a primeira casa modernista brasileira tenha sido construída entre 1927 e 1928 em São Paulo, sob projeto do arquiteto Gregori Warchavchik, somente nas décadas de 1930 e 1940 essa arquitetura ganhou força no Brasil, tendo o seu ápice na década de 1950 com a construção de Brasília.

Os dois primeiros textos publicados no Brasil sobre arquitetura moderna datam de 1925. O primeiro deles, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 15 de outubro, era uma carta assinada por Rino Levi (1901-1965), enviada de Roma, onde o jovem brasileiro cursava Arquitetura. Com o título “A arquitetura e a estética das cidades” o texto fazia uma apologia à realidade moderna destacando os novos materiais, os progressos das técnicas de construção e, principalmente, o novo espírito que reinava em contraposição ao neoclassicismo. O discurso de Levi clamava por economia e praticidade, defendendo uma arquitetura de linhas e volumes simples com poucos elementos decorativos, além de sustentar a idéia de que era preciso observar as experiências desenvolvidas no exterior e ao mesmo tempo, desenvolver uma arquitetura genuinamente brasileira que explorasse as potencialidades do país (SEGAWA, 1998, p. 43-44):

É preciso estudar o que se fez e o que está se fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente do da Europa. (...) Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo (LEVI, 1987, pp. 21-22 apud SEGAWA, 1998, p. 44).

O segundo texto foi publicado em 1º de novembro no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, de autoria do arquiteto imigrante russo George Warchavchik (1896-1972). O artigo intitulado "Acerca da arquitetura moderna" era um elogio à era da máquina, uma apologia à indústria. Warchavchik defendia a economia e a comodidade e condenava o uso dos estilos do passado, a não ser que esses contribuíssem para o desenvolvimento de um sentimento estético.

Os princípios da grande indústria e estandardização terão que achar a sua aplicação na mais larga escala, na construção de edifícios modernos. A estandardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderá ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, busca de proporções, etc. (...) Construir uma casa a mais cômoda possível e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo onde a questão de economia predomina todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que pé sua alma (FERRAZ, 1965, p. 39 Apud SEGAWA, 1998, p. 44).

Na época, ambos os textos não tiveram grande repercussão. Somente mais tarde eles foram resgatados pela historiografia do modernismo e foram reconhecidos como um prenúncio da atividade que seria desenvolvida pelos seus autores e que materializaram suas idéias em suas obras construídas (SEGAWA, 1998, p. 44).

Figura 8: Casa da Rua Santa Cruz – 1928 – projeto de George Warchavchik.



Fonte: <http://bhpbrasil.spaces.live.com/Blog/cns!CBF475499EC82673!13778.entry>.

A residência projetada em 1927 por Warchavchik na Rua Santa Cruz, bairro de Vila Mariana, em São Paulo, é considerada uma obra moderna, embora alguns críticos, entre eles, Carlos Lemos, questionem a legitimidade desse feito, principalmente por ela ter sido construída com técnicas construtivas tradicionais (CAMARGO, 2000, p.49). Nesta casa foram pioneiramente introduzidos conceitos do novo repertório arquitetônico: formas puras, ausência de elementos decorativos, superfícies brancas, aberturas de maneira a sugerir a estrutura independente e laje plana, além da planta organizada funcionalmente. Essa obra adquiriu um significado especial, pois se tornou um marco referencial de uma nova época e consagrou o arquiteto como um expoente da Arquitetura Moderna Brasileira. O ativismo de Warchavchik, com suas obras posteriores e seus artigos publicados em jornais, lhe rendeu reconhecimento internacional e, por consequência, o convite de Le Corbusier para ser representante da América do Sul do CIAM. Além disso, Warchavchik também foi contratado como professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA), contribuindo com a reforma do ensino acadêmico e o desenvolvimento da “escola carioca de arquitetura” (CAMARGO, 2000, p.49).

Do Rio de Janeiro chegaram outras contribuições para o desenvolvimento da Arquitetura Moderna Brasileira. Em 1930 a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de

Janeiro passou por uma reestruturação de ensino com a contratação de Lúcio Costa como diretor. O jovem arquiteto era um dedicado pesquisador e recém-convertido à causa moderna. Sua idéia era promover a aproximação da arquitetura com a construção, introduzindo o ensino técnico-científico paralelamente com o ensino artístico. Para isso, contratou novos professores que assumiram o ensino de arquitetura moderna, como Alexandre Buddeus, Afonso Eduardo Reidy, além do já citado Gregori Warchavchik. A atuação de Lúcio Costa à frente da direção da ENBA foi, apesar de curta (1930-1931), decisiva para o processo de implantação da arquitetura moderna, pois promoveu uma abertura para a introdução da nova arte e mobilizou os alunos para a sua causa. Após deixar o cargo, Lúcio continuou estudando o tema e tornou-se um dos maiores teóricos brasileiros, criando fundamentos para a legitimação da arquitetura moderna no conceito brasileiro (CAMARGO, 2000, p.50).

Outro fator de contribuição para o fortalecimento da arquitetura moderna no Brasil foi a construção da sede do MES – Ministério da Educação e Saúde – no Rio de Janeiro a partir de 1936. Após a realização de concurso público de anteprojetos, o então Ministro Gustavo Capanema, com uma postura arbitrária, desprezou a decisão do júri que havia premiado o projeto de ornamentação marajoara dos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet, e entregou a construção ao arquiteto Lúcio Costa, alegando defesa da arquitetura moderna. Lúcio não tomou o cargo apenas para si e convocou outros arquitetos que tinham apresentado projetos modernos no concurso para formarem sua equipe, entre eles Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer (SEGAWA, 1998, p. 89). O projeto teve como consultor técnico o ilustre Le Corbusier, fato que representou uma vitória para o grupo de jovens arquitetos e que atribuiu grande prestígio à construção, atraindo atenções de dentro e fora do país.

Figura 9: MES – Ministério da Educação e Saúde – Rio de Janeiro.



Fonte: <http://culturanosanos50.blogspot.com/>

Uma das principais lições que os arquitetos cariocas assimilaram da experiência de trabalho com Le Corbusier foi o seu método de projetar. O processo consistia na discussão e seleção dos diferentes fatores funcionais e estéticos, procurando fazer corresponder a cada concepção um desenho, até alcançar uma solução sintética que satisfizesse todas as variáveis (FICHER e ACAYABA,1982, p.10).

Com base nos princípios corbusianos os cariocas souberam desenvolver o discurso moderno, segundo uma linguagem local baseada na leveza, sinuosidade e vinculação ao clima, conseguindo se impor no panorama internacional com a recriação da linguagem moderna no ambiente tropical (CAMARGO, 2000, p.55).

De acordo com Ficher e Acayaba (1982, p.10), os arquitetos brasileiros, nessa primeira etapa, davam preferência às formas geométricas claramente definidas, à separação entre estrutura e vedação (que possibilitava maior liberdade no agenciamento interno), ao uso sistemático dos pilotis, aos panos de vidros contínuos e à integração da arquitetura com as outras artes plásticas, como o emprego de murais, painéis de azulejo decorado e esculturas.

Reis Filho (2002, p. 88) considera que a partir da experiência do MES a arquitetura brasileira passou por uma ampla revisão que procurava encontrar uma

sintonia entre as possibilidades crescentes da estrutura industrial e as exigências cada vez mais complexas do meio. Ainda segundo ele, o sucesso dos arquitetos brasileiros se deve ao elevado grau de consciência com que reconheciam suas responsabilidades e enfrentavam corajosamente os problemas da implantação da arquitetura urbana.

A ascensão de Oscar Niemeyer também foi fator preponderante para o fortalecimento da arquitetura moderna no Brasil. Depois de ter participado do projeto do edifício do MES, Niemeyer teve grande sucesso ao desenvolver junto com Lúcio Costa (que percebera a força criativa de seu jovem auxiliar) o projeto do pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova Iorque em 1939. No ano seguinte, já trabalhando sozinho, projetou o Grande Hotel de Ouro Preto inaugurando uma série de obras governamentais em Minas Gerais, da qual fez parte o conjunto de Pampulha. Niemeyer conquistou a admiração e o respeito de Juscelino Kubitschek quando este ainda era prefeito de Belo Horizonte, tanto que foi contratado para projetar também sua residência particular. Mais tarde, na década de 1950, quando Juscelino se tornou presidente da República, ele o elegeu como o arquiteto responsável pelos principais edifícios da nova capital, Brasília. Niemeyer seguiu sua carreira de forma brilhante, sendo considerado o maior expoente da arquitetura moderna brasileira, reconhecido e reverenciado internacionalmente.

Afonso Eduardo Reidy, além de um dos pioneiros, foi um dos mais respeitáveis representantes da Arquitetura Moderna Brasileira. Autor de obras importantes como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sua obra é caracterizada por uma grande preocupação social e também por uma vocação educadora. Esta vocação pode ser claramente percebida no projeto do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como Pedregulho (1946-1947), em que foi proposta uma nova maneira de moradia e convivência social, tanto entre os membros da mesma “célula” quanto entre os habitantes da comunidade. O complexo foi construído no Morro do Pedregulho em São Cristóvão, pelo Departamento de Habitação Popular do Distrito Federal e destinava-se a atender à demanda habitacional de funcionários públicos do Estado. O projeto paisagístico é de Roberto Burle Marx e os painéis artísticos são de autoria de Candido Portinari, Burle Marx e Anísio Medeiros. O projeto como um todo reúne várias áreas e edifícios distintos num mesmo espaço. Sua idéia era atender às necessidades tanto de moradia, quanto de saúde, educação e lazer (SEGAWA, 2002, p. 121).

Figura 10: Conjunto Residencial de Pedregulho.



Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc238/mc238.asp>

Segundo Bruand (1999, p. 225), as preocupações funcionais de Pedregulho ficam evidentes no controle da luz, na ventilação contínua e na fácil circulação. Ainda segundo ele, o programa foi cuidadosamente elaborado e os problemas solucionados seguindo os princípios e a estética de Le Corbusier. No projeto percebe-se nitidamente a preocupação de Reidy com o homem e o cuidado com os espaços abertos e as áreas, além da unidade habitacional. O projeto é composto por quatro blocos residenciais. O bloco A tem 260 metros de extensão e possui 272 apartamentos de diferentes tipos. Está situado na parte mais elevada do terreno e segue a forma sinuosa do morro localizado atrás dele. Duas pontes fazem o acesso a um pavimento intermediário que é parcialmente coberto. Nesta mesma área estão instalados os serviços de Administração e Serviço Social, a escola infantil e as escadas coletivas que dão acesso aos demais pavimentos. Nestes pavimentos residenciais, de 50 em 50 metros estão localizadas as escadas. Os dois pavimentos inferiores possuem apartamentos de apenas um andar. Os demais apartamentos são duplex de um a quatro dormitórios.

Enquanto Pedregulho tornou-se importante exemplo de habitação popular nos moldes da Arquitetura Moderna Brasileira em sua vertente carioca, o Conjunto Residencial do Parque Guinle (1948-1954) pode ser considerado uma referência para a arquitetura moderna residencial de alto padrão. O projeto de Lucio Costa previa a construção de seis edifícios. No entanto, somente três deles foram construídos. O conjunto foi implantado dentro do Parque Guinle, extensa área verde em aclive (cerca

de 25.000 m²), no bairro das Laranjeiras, Rio de Janeiro. O parque era, inicialmente, o jardim da residência de Eduardo Guinle, mansão que se tornou o atual Palácio das Laranjeiras, residência oficial do Governador do Estado.

Na arquitetura dos edifícios do Parque Guinle destaca-se aspectos como a racionalização construtiva, com ênfase na estrutura independente, na pré-fabricação e na modulação, bem como o uso de pilotis, janelas corridas e planta livre, elementos consagrados da arquitetura moderna internacional. A valorização do sítio é demonstrada na preocupação em não interferir na topografia do terreno em aclave, o que foi possibilitado pelo uso dos pilotis.

Todas as unidades habitacionais foram concebidas com plantas semelhantes, mas os apartamentos variam entre simples e duplex com áreas entre 225 e 515 m², além de possuírem escadas como volumes independentes nas fachadas. As fachadas compostas por *brises-soleil*, cobogós, elementos vazados e treliças de madeira, além de causarem grande efeito plástico, dão um toque de brasilidade respeitando a tradição arquitetônica luso-brasileira. Esta obra foi premiada como melhor projeto para prédios residenciais na I Bienal de Arquitetura de São Paulo em 1951 (BRUAND, 1999, p. 137-138).

Figura 11: Conjunto Residencial do Parque Guinle (1948-1954), projeto de Lúcio Costa.



Fonte: www.nelsonkon.com.br.

Figura 12: Conjunto Residencial do Parque Guinle (1948-1954), projeto de Lúcio Costa.



Fonte: www.nelsonkon.com.br.

Outro exemplo carioca que merece destaque é o Edifício Antonio Ceppas (1946-1952), de Jorge Moreira, concebido sob orientação fortemente racionalista e corbusiana. Situado na borda da floresta carioca, no Jardim Botânico, com paisagismo e painéis de Burle Marx, o edifício possui pilotis e seis andares com quatro apartamentos cada. Na fachada destacam-se as cores e o emprego de uma variedade de materiais, como madeira, pedra, cerâmica, azulejos, vidro e aço que o aproximam de uma expressão regionalista. Este edifício foi premiado com menção honrosa, em 1953, na 2ª Bienal de São Paulo pelo júri composto por Walter Gropius, Alvar Aalto, Ernest Rogers, entre outros (BRUAND, 1999, pp. 246-248).

Figura 13: Edifício Antonio Ceppas.



Fonte: <http://www.vivercidades.org.br>.

Arquitetura Moderna em São Paulo

Em São Paulo as idéias de renovação cultural, especialmente a partir da década de 1930, estavam vinculadas às propostas de renovação política da “Era Vargas”, conferindo ao modernismo uma aura política, um sentido militante que extrapolava os parâmetros estéticos e culturais.

Depois de Warchavchik, Rino Levi foi o primeiro notável arquiteto moderno de São Paulo que trouxe de outro país, no caso a Itália, sua sólida formação e experiência. Seus cuidados na elaboração dos aspectos técnicos e artísticos de projetos bem como sua análise dos condicionamentos funcionais de programas arquitetônicos fizeram com que ele se tornasse uma referência para os jovens arquitetos e demais colegas de profissão (SEGAWA, 2002, p. 139).

Rino Levi foi um dos primeiros a perceber que a aplicação dos princípios da arquitetura racional seria um passo decisivo para conferir qualidade estética e espacial às construções verticais. Era preciso, porém, repensar o desenho dos edifícios em bases estruturais e funcionais, superando definitivamente os “vícios” acadêmicos (MACHADO, 1992, p. 206).

O Edifício Columbus (1929-1932), projetado por Rino Levi, é considerado um marco da arquitetura paulistana. Situado no início da Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, área central da cidade, este edifício residencial inovou não só pela ausência de elementos decorativos, mas também pela simplificação do desenho externo das fachadas e pelo fato de ter o mesmo tratamento conferido a todas elas, numa época em que os prédios paulistanos eram marcados pela diferença entre a fachada frontal "nobre" e as fachadas "secundárias" ou de serviços. A maior preocupação de Rino foi solucionar racionalmente o problema de abrigar famílias, dando-lhes o maior conforto possível. Dentro desse conceito, seguiu a orientação modernista de tirar partido estético de elementos utilitários (GALESI e CAMPOS, 2001, p. 50).

Figura 14: Edifício Columbus de Rino Levi à Av. Brigadeiro Luis Antônio (demolido em 1971).



Fonte: PINHEIRO, 2008.

Em 1932, Paulo Nogueira, um empreendedor paulista, proprietário de uma usina de açúcar do interior do estado (Usina Ester), decidiu encomendar a construção de um edifício na capital paulista. Para isso, promoveu a realização de um “concurso fechado” de anteprojetos a fim de aprovar aquele que melhor atendesse suas expectativas. O programa pedia um edifício de uso misto, comercial e residencial, no centro da capital paulista que, além de abrigar os escritórios da Usina Ester, deveria contar com lojas comerciais, escritórios, consultórios e residências variadas, cujos aluguéis garantissem a renda necessária à sustentabilidade do investimento. Mais do que isso, o edifício deveria ser um “cartão de visitas” do Grupo Nogueira, capaz de marcar solidamente sua presença na economia estadual. Os Nogueira almejavam representatividade social e buscavam um símbolo que pudesse render-lhes admiração (ATIQUE, 2004, p. 139).

O projeto escolhido foi o do arquiteto carioca Álvaro Vital Brazil, que teve como colaborador o arquiteto Adhemar Marinho. Além de entender e contemplar as demandas do empreendedor, Vital Brazil soube gerenciar seus ideais arquitetônicos, de modo a ter seu projeto edificado sem muitas interferências do cliente, conseguindo implantar na construção os cinco pontos da nova arquitetura preconizados pelo “mestre” Le Corbusier: pilotis, planta livre, janela corrida, fachada livre e terraço-jardim. E mais: adoção do uso racional dos materiais, métodos econômicos de construção, linguagem formal sem ornamentos e diálogo sistemático com a tecnologia industrial. Com sua estética racionalista, localizado na esquina da Avenida Ipiranga com a Rua Sete de Abril, o Edifício Esther, inaugurado em 1938, tornou-se um marco da arquitetura moderna brasileira⁵. A adoção de plantas livres possibilitou diferentes arranjos em cada pavimento, abrigando lojas, escritórios e residências de alto padrão (algumas duplex) (SEGAWA, 1998, p. 86).

⁵ Embora Vital Brazil fosse um militante da arquitetura modernista, alguns autores vinculam esse edifício com o movimento “Art Déco”, por ostentar em seu interior elementos figurativos como a logomarca da Usina Ester estampada em portas, corrimãos e luminárias.

Figura 15: Edifício Esther.



Fonte: <http://vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha095.asp>.

O Edifício Esther também se destaca pela sua ocupação, pois foi inicialmente adotado por uma elite cultural formadora de opinião que ajudou a divulgar o hábito de residir em apartamentos na cidade. Além de ser um local de trabalho e moradia, o prédio tornou-se um ponto vital da cultura paulistana, abrigando debates intelectuais, artísticos e políticos, além de ser também um ponto de lazer noturno, fato que fez do Edifício Esther um endereço da modernidade em São Paulo dos anos 1930 aos 1960 (ATIQUE, 2004, p. 210).

Embora tenham ocorrido algumas manifestações importantes nas décadas de 1920, 1930 e início dos anos 1940, a Arquitetura Moderna paulistana firmou-se definitivamente na cidade somente depois da Segunda Guerra Mundial, encerrada em 1945. Segundo Carlos Lemos⁶, alguns acontecimentos foram determinantes para tal fato, como a inauguração da siderúrgica de Volta Redonda; a conversão ao modernismo de arquitetos oriundos dos cursos conservadores anexos às escolas de engenharia; a chegada a São Paulo de talentosos profissionais estrangeiros; e, finalmente, a presença de arquitetos cariocas inspirados por Lucio Costa. Lemos ainda cita a fundação das primeiras faculdades autônomas de arquitetura da cidade, a do Mackenzie e a da Universidade de São Paulo, como fatores preponderantes.

⁶ LEMOS, Carlos em palestra proferida durante a abertura do III Seminário Docomomo Estado de São Paulo em 2005.

A fundação de uma siderúrgica nacional em Volta Redonda (RJ) fez com que baixassem consideravelmente os custos dos perfis de aço (que antes eram importados), possibilitando o desenvolvimento do concreto armado e, conseqüentemente, da verticalização da cidade, que estava ávida de moradias e de edifícios comerciais.

Os arquitetos oriundos das escolas de engenharia recebiam, em seus cursos de especialização, uma formação voltada à prática da arquitetura eclética, adepta do Neocolonial, do estilo Hispano-americano ou “Missões”, do *Art Déco*, etc. Com o passar do tempo alguns deles (os mais esclarecidos e interessados em atualização profissional) se converteram ao modernismo. Entre eles: Rubens Carneiro Viana, Jayme Fonseca Rodrigues, Roberto Cerqueira César, Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Arthur Bratke e João Batista Vilanova Artigas.⁷

Um dos destaques residenciais é o Edifício Japurá, projetado por Eduardo Kneese de Mello em 1947, em local antes ocupado pelo maior conjunto de cortiços da região central de São Paulo. Nele foram empregados de forma pioneira no Brasil os princípios da “*unité d’habitation*” de Le Corbusier, como modelo para a habitação vertical de interesse social. O projeto foi promovido pelo IAPI (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários) e contou com o apoio da Prefeitura, interessada em promover a renovação daquela área da cidade. Kneese de Mello naquele momento já estava engajado no movimento de articulação profissional e social dos arquitetos modernos paulistas e acreditava que o uso da linguagem modernista e dos ensinamentos corbusianos, adaptados à cultura brasileira, seria uma solução não apenas adequada, mas quase inevitável para as necessidades locais. O principal edifício do conjunto foi composto por 288 unidades habitacionais distribuídas em 14 andares. Visando redução de custos, foram projetados apartamentos do tipo duplex (GALESI, 2002, p. 183).

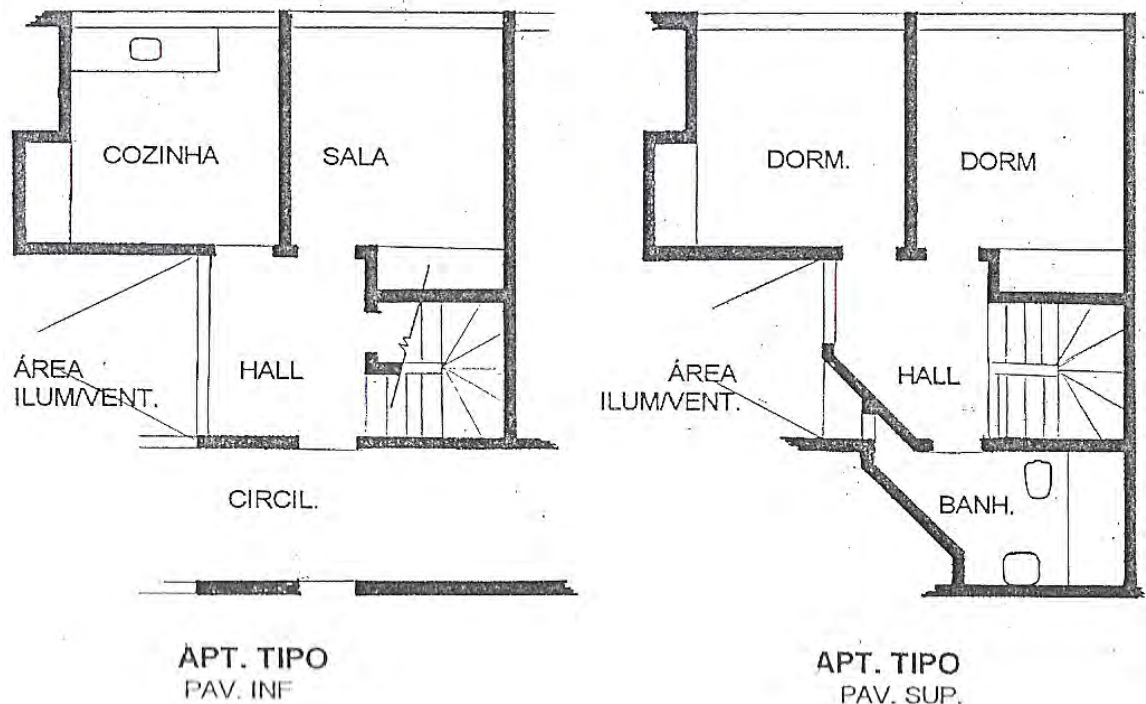
7 idem

Figura 16: Maquete do Edifício Japurá.



Fonte: REGINO, 2005, p.90.

Figura 17: Planta do apartamento tipo do Edifício Japurá.



Fonte: GALES, 2002, p. 187.

Outro fator determinante para o desenvolvimento da arquitetura moderna paulista foi a atuação de arquitetos estrangeiros (europeus) que imigraram para o

Brasil em meados do século XX, trazendo na bagagem experiências realizadas em seus países de origem. Durante o pós-guerra chegaram em São Paulo profissionais gabaritados como Jacques Pilon, Franz Heep, Victor Reif, Lukjan Korngold, Giancarlo Palanti, Bernard Rudofsky, Lina Bo Bardi, entre outros. Alguns desses arquitetos imigrantes tornaram-se professores de arquitetura, exercendo influência na formação de arquitetos brasileiros, como o caso de Franz Heep, professor do Mackenzie, que ensinou como projetar e construir prédios de apartamentos modernos e acessíveis à classe média. Assim como Heep, Jacques Pilon também era um “verticalizador” e trouxe para São Paulo o *know-how* de se construir em altura, adotando inovações nos edifícios do centro da cidade, como a abertura de grandes vãos nas fachadas, a iluminação e ventilação direta e as áreas de circulação vertical e horizontal rigorosamente dimensionadas. “Heep criou uma referência de qualidade para edifícios desenvolvidos para o mercado imobiliário, num período de intensa verticalização da cidade de São Paulo” (SEGAWA, 2002, p. 136).

Figura 18: Edifício Arlinda (1959) de Franz Heep.



Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq065/arq065_01.asp .

A atuação de arquitetos cariocas formados após 1930, depois da passagem de Lucio Costa pela direção da Escola Nacional de Belas Artes, também foi determinante para o desenvolvimento da arquitetura moderna na cidade de São Paulo. Neste grupo destacam-se Álvaro Vital Brazil, autor do já citado Edifício Esther; os irmãos Roberto (Marcelo, Milton e Maurício) que ergueram na Avenida Paulista o Edifício Anchieta, em 1941, considerado um modelo não só pelos seus apartamentos duplex e pilotis como pelas pastilhas coloridas em painéis horizontais ritmados; Abelardo Riedy de Souza, autor dos edifícios residenciais Nações Unidas e Três Marias na Avenida Paulista; e mais Hélio Duarte, José Roberto Tibau e Eduardo Corona, além do ilustre Oscar Niemeyer, que trouxe para cidade todo o seu prestígio e talento.

Figuras 19 e 20: Edifício Anchieta (1941) e Edifício Três Marias (Edifício Lauro Cardozo de Almeida), ambos à Avenida Paulista.



Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/m-roberto-arquitetos> e http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq105/arq105_02.asp.

Em São Paulo, Oscar Niemeyer deixou sua marca ao projetar, principalmente, o Parque do Ibirapuera e o Edifício Copan (ambos projetados em 1951). Embora tenha sido construído diferente da sua concepção original, o Edifício Copan, com sua geometria sinuosa de forma serpenteada, é considerado um marco referencial e um símbolo da modernidade urbana paulistana. Trata-se de um grande conjunto misto, que engloba habitação, comércio e serviço. Os seus números impressionam: 140 metros de altura, 37 andares, 116 mil m² de área construída, 1.160 apartamentos, cerca de 5.000 habitantes, 72 lojas e um cinema (onde atualmente funciona uma igreja

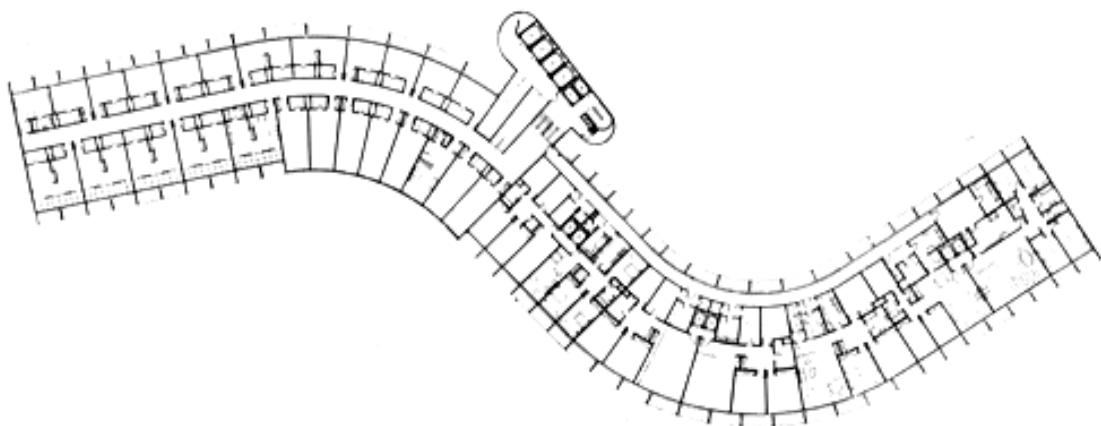
evangélica). Além disso, é uma das maiores estruturas de concreto armado do Brasil. As tipologias residenciais do Copan são variadas, desde quitinetes de 29 m² até apartamentos de três dormitórios com 214 m².

Figura 21: Fachada do Edifício Copan.



Fonte: <http://joaodesouzaferaz.blogspot.com>.

Figura 22: Planta do Edifício Copan.



Fonte: <http://saopaulomultiverso.files.wordpress.com/2007/09/copan-planta.jpg> .

As quitinetes surgiram em São Paulo após uma venda ocasional de apartamentos de um velho hotel. Neste momento, os empreendedores descobriram o

nicho de mercado e lançaram o apartamento mínimo composto de uma sala-quarto, um banheiro e uma mini-cozinha, daí o nome quitinete (*kitchenette*). Para legalizar esses apartamentos as normas do código de obras do município tiveram que sofrer alterações, permitindo que os banheiros pudessem ser desprovidos de janelas, o que melhorou o aproveitamento das fachadas, que não precisavam mais desperdiçar áreas com ventilação de sanitários (LEMOS, 1990. pp. 57-58). Esse tipo de apartamento atendia uma demanda da classe média emergente que detinha um mínimo poder aquisitivo, porém sem possibilidades de adquirir no mercado um bem de maior porte. Eram espaços mínimos de 25 a 40 m² (ROSSETTO in SAMPAIO, 2002, p. 31).

Nesse período foram construídos outros grandes conjuntos de uso misto na capital paulista como o Conjunto Nacional (1955) de David Libeskind e o Nações Unidas (1956), de Abelardo de Souza.

Figura 23: Conjunto Nacional à Avenida Paulista.



Fonte: <http://www.fiamfaam.br/site/graduacao/>.

Apesar de um grande número de arquitetos paulistas adotarem o programa moderno nas suas atividades e, com isso, contribuir com o cenário da transformação, a questão político-social ficaria de certa forma represada até o trabalho de Vilanova Artigas se destacar e seguir o caminho social da arquitetura. Os vínculos político-

partidários de Artigas, isto é, a sua militância no Partido Comunista Brasileiro - PCB a partir de 1945, levaram-no, junto com outros arquitetos e artistas de esquerda, a questionar a arte e a arquitetura modernas em função da crítica do Realismo Socialista ao Movimento Moderno. Entretanto, apesar de suas duras críticas contra o Movimento Moderno e seus mestres, Artigas esforçou-se por criar uma obra que estabelecesse uma ponte entre a crítica realista, o modernismo, e a idéia de uma cultura nacional, no seu caso expressa através de uma arquitetura nacional.

Figura 24: Edifício Louveira, projeto de Vilanova Artigas.



Fonte: <http://www.nelsonkon.com.br/>.

Depois de começar por uma inspiração orgânica wrightiana, a obra de Artigas tomou outra direção, continuada por um período de integração dentro do movimento racionalista brasileiro. Artigas foi ponto de referência da arquitetura moderna brasileira

e do ensino de arquitetura. Foi o principal nome da chamada “escola paulista”. Sua obra foi amplamente assimilada por seus alunos, professores e arquitetos contemporâneos, mas por mais influente que Artigas tenha sido, não se pode creditar somente a ele tarefa de ter formulado uma linguagem arquitetônica paulista. Da mesma forma que a linha carioca, a linha paulista é fruto de uma somatória de vertentes não formalmente de acordo entre si, mas com princípios comuns, derivados de uma saudável dialética entre duas escolas de arquitetura (USP e Mackenzie), além da ativa participação do Instituto dos Arquitetos e da atuação de profissionais independentes, respeitados por suas realizações, em torno de preocupações concernentes à maioria (SEGAWA, 2002, p.148).

Artigas fazia parte de um grupo que queria mudar o país, construir para o povo, sem separação entre a arte, a sociedade e a ação individual. Segundo Segawa (2002, p.144), Artigas defendia a tese de que a responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito de projeto como um instrumento de emancipação política e ideológica.

Ainda na década de 1950, enquanto Le Corbusier e Gropius eram vistos como “deuses da arquitetura”, Artigas publicava textos ácidos contra eles, acusando-os de “*burgueses vendidos aos interesses do imperialismo norte-americano*”. Segundo Guerra (GUERRA, 2002), a marca fundamental de Vilanova Artigas era sua atitude radicalmente engajada, impulsionada pela crença na utopia da transformação social. A confluência de suas idéias políticas e culturais levou-o a um discurso combativo e ideologizado que chegava ao público através de artigos provocadores e persuasivos.

A influência de Artigas concretizou-se no prédio que ele projetou para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) e na concentração de um grupo de discípulos de suas idéias. Dentre eles Joaquim Guedes, Carlos Millan e Paulo Mendes da Rocha.

O arquiteto Vilanova Artigas legou-me essa visão crítica. Minha arquitetura sempre foi inspirada por idéias, não evoca modelos de castelos ou palácios, mas a habilidade do homem em transformar o lugar que habita, com fundamental interesse social, através de uma visão aberta, voltada para o futuro (MENDES DA ROCHA apud ARTIGAS, 2000, p. 72).

Após o golpe de 1964 e as perseguições políticas, muitos arquitetos inconformados com a situação passaram a denunciar as relações de produção capitalistas na construção, recusando a colocar seu saber a serviço dessas relações. O novo ideal apareceria com a revelação do que estava escondido por trás dos ornamentos: a “verdade” arquitetônica que mostrava as marcas do trabalho nas casas

burguesas e o que elas escondiam. Assim nasceu o chamado “brutalismo paulista” (título renegado pelos seus mentores): um movimento em que a arquitetura assumia uma responsabilidade social, carregada de discursos éticos. Os brutalistas buscavam a simplificação e não se limitavam ao projeto arquitetônico, preocupando-se também com a construção de um sistema intelectual.

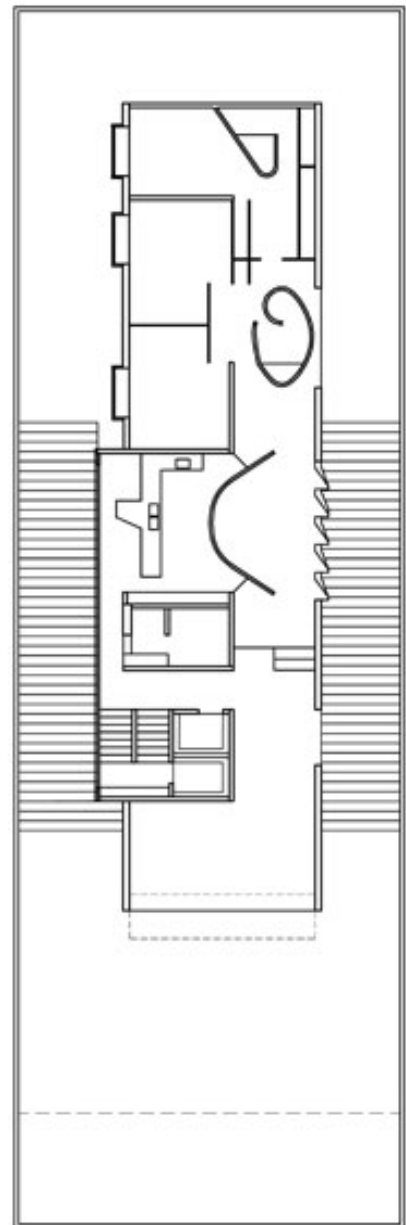
Os princípios do brutalismo paulista baseavam-se na exaltação da "verdade" arquitetônica, através da utilização de materiais sem revestimento, da valorização de tubulações e estrutura à vista, da redução dos espaços privados nas residências e da utilização de grandes vãos. Assim, os brutalistas pretendiam salientar ou "denunciar" a presença do operário através das marcas de seu trabalho, valorizando a importância do coletivo frente à "privacidade tipicamente burguesa".

Segundo o historiador Yves Bruand, o brutalismo paulista foi “*o primeiro questionamento da arquitetura pelos brasileiros após o triunfo internacional pós-Segunda Guerra, e merece o respeito em razão de sua honestidade básica*”. Ainda segundo ele, o movimento tratava de:

(...) uma volta aos princípios de um funcionalismo estrito, de essência decididamente técnica e aspirando a uma industrialização da construção, mesmo quando se expressa pelo caminho artesanal, e de uma estética que valoriza a força, a massa e o peso, amando os contrastes violentos e a psicologia de choque (BRUAND, 1981, p. 295).

Um dos ideais brutalistas, já presente nas primeiras propostas modernistas, era a liberação do piso urbano para uso público, deixando o uso privativo (no caso dos edifícios residenciais) unicamente acima da cota da cidade, gerando um grande abrigo no andar térreo (FIGUEROA ROSALES, 2002, p. 210). Um dos melhores exemplos de habitação coletiva do brutalismo paulista é o Edifício Guaimbê (1962-1966) projetado por Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro. Nele o concreto aparente está presente nas paredes, vigas e lajes.

Figuras 25: Fachada e planta do Edifício Guaibê.

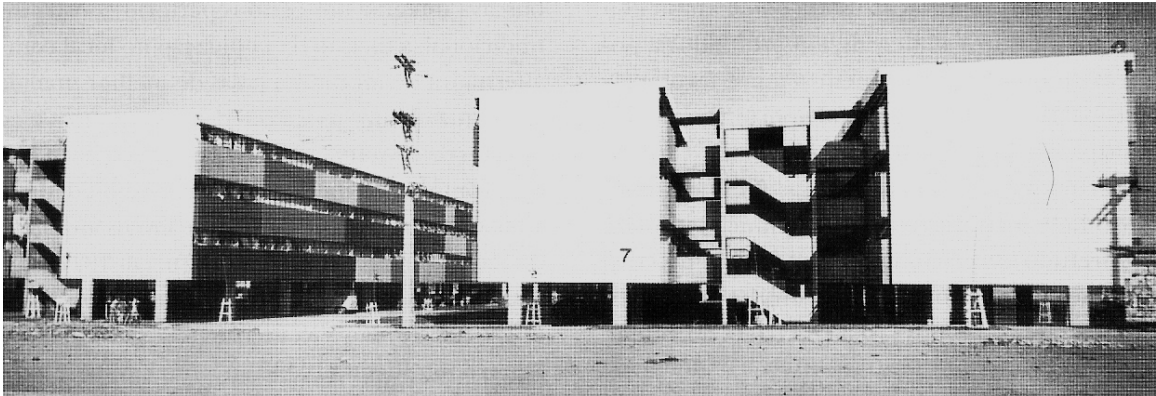


Fonte: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/>.

O Conjunto Residencial Zezinho Magalhães Prado, em Guarulhos (SP), é uma das realizações mais importantes da arquitetura moderna paulista no âmbito da habitação popular. Ele foi projetado em 1967 por três grandes nomes da arquitetura de São Paulo: João Batista Vilanova Artigas, Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha. Também conhecido como Cecap-Cumbica, por ter sido patrocinado pela Caixa Estadual de Casas para o Povo (CECAP), ele foi realizado como um modelo de política estadual planejado, visando abrigar uma população de cerca de 55 mil habitantes em 130 hectares de área e devendo contar com boa infraestrutura urbana (escolas, hospital, centro de saúde, posto de puericultura, estádio, cinemas, hotel, teatro, comércio próprio, clube, transporte, etc.) (SEGAWA, 2002, p. 181). O conjunto

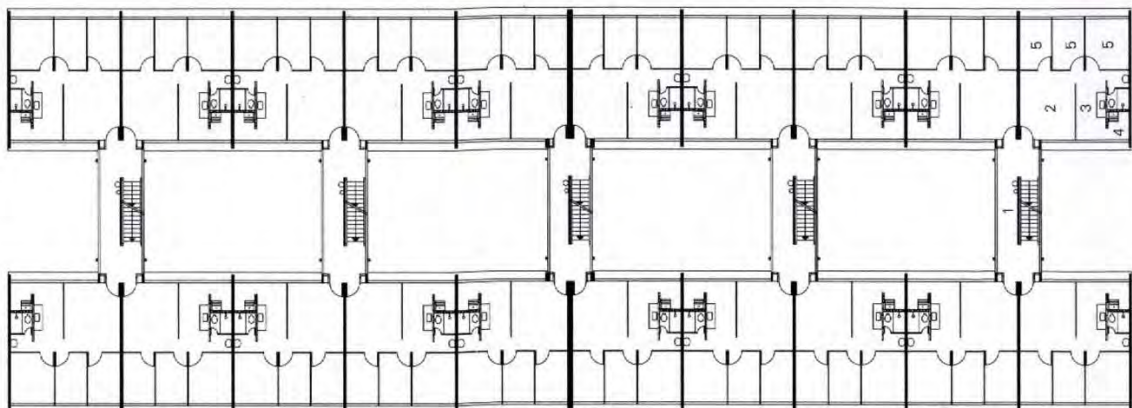
era formado por blocos habitacionais de três pavimentos alinhados entre si e organizados em dupla, tendo, ao meio, acessos verticais intercalados, formando pátios internos de climatização para os apartamentos (KAMITA, 2000, p. 106).

Figura 26: Conjunto Residencial Zezinho Magalhães Prado.



Fonte: SEGAWA, 2002, p. 181.

Figura 27: Planta de um dos blocos do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado.



Fonte: http://www.educatorium.com/projetos/projetos_int.php?id_projetos=95.

Nesse conjunto foi adotada a padronização da construção, o que revela as preocupações éticas e políticas que marcaram as concepções arquitetônicas de Artigas. O projeto previa que a obra fosse executada de forma industrializada, pois Artigas queria que a habitação fosse concebida como um objeto de desenho industrial. Essa obra tornou-se uma das mais importantes experiências de habitação popular realizada durante o governo militar, destacando-se frente aos conjuntos do BNH construídos na época. Porém, ela não foi poupada de críticas, como tantos outros conjuntos habitacionais da década de 1960, pois alguns arquitetos exigiam outras soluções de construção de moradia boa e barata para as populações de baixa renda das grandes cidades. Uns defendiam a idéia de maior participação dos futuros moradores no projeto, na execução da obra (em forma de mutirões) e na gestão do

empreendimento, ao passo que outros acreditavam que um empreendimento de tão grandes proporções não seria viável economicamente num país com carências também em outras áreas (SEGAWA, 2002, p. 182).

No final da década de 1960 e início da década de 1970, o Brasil passava por uma época de pujança econômica. Nesses anos do “milagre econômico” se projetava e se construía muito no país, porém essa quantidade não se traduzia em qualidade. A produção era marcada por imitações esvaziadas dos conteúdos elaborados pelos grandes mestres, como Niemeyer e Artigas. Era uma arquitetura sem críticas ou críticos, num tempo em que criticar era uma atitude reprimida, que podia ser interpretada como delação política. A arquitetura brasileira dialogava menos com o exterior e também dialogava menos internamente. A revista *Acrópole*, por exemplo, deixou de circular em 1971 (SEGAWA, 2002, pp. 190-191).

Um conjunto de valores da arquitetura moderna brasileira – que em seu momento inicial instaurou um saber inovador – foi açambarcado, cristalizou-se destituído da força inaugural. Um certo pensamento e prática, de vitalidade e sensibilidade local, mas de universalidade suficiente para seduzir a crítica internacional, diluiu-se e institucionalizou-se como conhecimento definitivo e imutável. Filtrada por uma ideologização que neutralizava as diferenças, escamoteava as contradições, negava a interrogação (coerente com o espírito autoritário do momento), propugnava-se um ideal de cultura arquitetônica com pressupostos oriundos de um momento épico da arquitetura brasileira – mas agora formulado como único, autorizado e hegemônico. Canonizava-se e burocratizava-se uma postura arquitetônica (SEGAWA, 2002, p. 190).

A produção arquitetônica paulista, assim como a brasileira de um modo geral, seguia rumos incertos e, desperdiçando oportunidades de verificação e prova de qualidade, apoiava-se na memória gloriosa do passado recente. Encerrava-se assim a fase heróica da arquitetura moderna brasileira.

1.3

Considerações sobre qualidade da arquitetura residencial verticalizada

Vários historiadores da Arquitetura Moderna Brasileira, como Bruand (1981), Lemos (1990), Segawa (2002) e Mahfuz (2002), consideram o período situado entre as décadas de 1930 e 1960 como um momento privilegiado para a produção arquitetônica no país, cujo ponto culminante coincidiu com a construção de Brasília. Eles também são unânimes ao evidenciar que, a partir da inauguração da nova capital, houve uma perda gradual da qualidade dessa arquitetura, que outrora foi aclamada no exterior e colocada no patamar mais alto junto com o que de melhor foi realizado no mundo em termos de arquitetura naquela época. Com os edifícios residenciais paulistanos a história não foi diferente. A grande dúvida que fica é: por que ocorreu essa perda, e o que, exatamente, teria sido perdido? Ou seja, quais eram os fatores que conferiram tanta qualidade à arquitetura moderna realizada no Brasil e, mais especificamente, à arquitetura residencial vertical de cunho modernista, tão bem representada pelos edifícios construídos em Higienópolis naquele momento?

Tentando encontrar algumas respostas para essas questões, Edson Mahfuz (2002) identifica alguns fatores que determinaram a boa qualidade da arquitetura moderna como, por exemplo, a apropriação pela vertente brasileira de procedimentos importados que acrescentassem valores da arquitetura tradicional local, sem abrir mão

de suas raízes históricas, resultando em uma produção autêntica. Não só a história, mas o clima do país também foi respeitado. Os princípios modernistas foram adaptados à realidade local, respeitando o lugar, como também fica evidente na importância dada ao entorno, que era valorizado na medida em que o edifício era sempre concebido como parte de um todo maior. Mahfuz (2002) diz que *“os projetos davam forma aos programas sem serem determinados por eles, de modo bastante diferente da relação de causa e efeito por tantas vezes atribuída a um certo funcionalismo moderno”*. Ele ainda ressalta a relação entre forma e técnica *“na qual a definição da estrutura formal e do caráter de cada edificação explorava a disciplina imposta pela construção”* (MAHFUZ, 2002).

Mahfuz (2002) atribui parte deste sucesso ao patronato estatal, ou seja, ao fato de que grandes obras brasileiras foram construídas a pedido do poder público - lideranças esclarecidas que priorizavam o papel cultural da arquitetura. Segundo ele, as obras públicas são concebidas sem a pressão do mercado e, não havendo intenção de lucro, a busca da qualidade real é favorecida.

Helio Piñon (2007) diz que a decadência da arquitetura nos últimos anos é um fenômeno mundial e que até os anos de 1970 os arquitetos sabiam ao que se ater. Para ele, naquela época eles partilhavam de um modo de conceber a arquitetura, adotando elementos e critérios que atuavam como matéria-prima para os seus projetos e atingindo, dessa forma, um nível de qualidade excelente da arquitetura internacional. Segundo ele:

O abandono dos critérios de modernidade, sem dispor de outros valores para reposição, fez com que os arquitetos que liderassem "a reforma" propusessem o conceito como critério de ação e, ao mesmo tempo, como instância de verificação do projeto. No futuro, o conceito não só proporcionaria o estímulo do projeto, como também serviria para comprovar o resultado. Se o projeto se ajusta ao conceito que o provocou, tudo bem, caso contrário, tudo mal. Essa solução resultou muito cômoda para a maioria dos arquitetos, mas foi nefasta para a arquitetura. A renúncia da dimensão cognoscitiva do olhar deu possibilidades de projetar com certa confiança a pessoas não especialmente dotadas para a arquitetura, o que provocou uma modificação "de valores e de poderes" que pairam sobre a situação atual (PIÑON, 2007).

O urbanismo moderno também passou a ser questionado em várias partes do mundo. Mahfuz (2002) concorda com a crítica que atribui grande parte dos problemas das cidades nas décadas de 1960 e 1970 à adoção do receituário urbanístico da Carta de Atenas, que pregava, entre outras coisas, a política de *tabula rasa* nas intervenções em centros históricos, a separação das atividades urbanas e a combinação de baixa densidade com verticalização. Além disso, também foram questionados os espaços abertos modernos (pela sua suposta indefinição). Muitos edifícios eram modernos

apenas na aparência, não na sua concepção, além de terem problemas de conforto ambiental.

Mahfuz (2002) atribui a fatores externos e internos a perda da qualidade da arquitetura brasileira. Dentre eles estão o declínio do patronato estatal, a predominância da construção comercial dominada pelas razões do mercado, a influência dos Estados Unidos (globalização), o número excessivo de cursos de arquitetura inaugurados e a conseqüente quantidade de profissionais formados, entre outros.

A influência americana representou a importação de uma arquitetura estilizada, erroneamente caracterizada como moderna. Essa arquitetura, adotada pelo grande capital internacional, era resultado da simplificação a que foi submetida a arquitetura moderna pela construção comercial, esvaziada de seu conteúdo social e, o que é pior, transformando em estilo o que era um modo de conceber a forma arquitetônica (MAHFUZ, 2002).

A perda da qualidade da arquitetura brasileira também pode ser creditada ao grande número de escolas de arquitetura criadas no país nos últimos anos. Muitas delas, sem condições de formar profissionais competentes, geraram um número excessivo de profissionais que ingressam anualmente em um mercado de trabalho incapaz de absorvê-los. A conseqüência disso é a redução dos honorários a níveis baixíssimos e uma produção arquitetônica marcada pela falta de critérios (MAHFUZ, 2001). Piñon (2007) vai ainda mais longe ao afirmar:

(...) as faculdades começaram a legitimar a decadência da arquitetura no momento em que assumiram o pós-modernismo sem advertir seu efeito perverso sobre o que tratavam de ensinar. Agora assumem a redução do arquitetônico ao midiático, sem explicar claramente que grande parte do que preenche as revistas atualmente não tem nada a ver com a arquitetura. O problema é que grande parte dos professores não tem nenhuma alternativa senão oferecer a troca de modas na qual se baseia a arquitetura dos últimos 40 anos. E eu diria que nem são conscientes desse fenômeno.

Outro fator que pode ter prejudicado a qualidade da arquitetura nas últimas décadas foi o fenômeno internacional da produção arquitetônica ser tratada como um objeto de consumo e, como tal, como uma obsolescência planejada. Isso significa que as novas construções não só têm uma durabilidade programada, como são constantemente alteradas com o objetivo de despertar no público um desejo de adquirir sempre um modelo mais atual, assim como acontece com carros, roupas ou objetos eletrônicos. Lógicas de um mercado extremamente capitalista, incoerente com a “boa arquitetura” - que leva tempo para ser bem planejada e bem desenvolvida.

Ao adotar as lógicas do mercado, o arquiteto passa a ser um prestador de serviços com uma rendição quase total aos desejos do cliente e às imposições do

mercado. Ou seja, o arquiteto passa a seguir “modismos”, perdendo a dimensão cultural da arquitetura e sua relevância e desprezando questões específicas do problema arquitetônico, como, por exemplo, o programa de necessidades e a adequação ao lugar (MAHFUZ, 2001).

Hélio Piñón (2007) também condena a proliferação de “modismos” que, segundo ele, são incentivados pelas faculdades de arquitetura e revistas especializadas no assunto. Piñón afirma que a qualidade de uma obra de arquitetura não depende do seu caráter inovador. Segundo ele, a obsessão pela inovação é algo nocivo, pois priorizar a inovação, seja ela formal ou tecnológica, “*aliena a prática do projeto*” e faz com que a surpresa ocupe o lugar que deveria ser da qualidade. Para ele, a qualidade essencial da arquitetura é a identidade da obra e “*a autêntica inovação é a que afeta a configuração do edifício, não aquela que se limita a renovar sua aparência*” (PIÑÓN, 2007).

Mahfuz (2002) ainda arrisca afirmar que:

O principal fator que determinou o abandono da arquitetura moderna no Brasil foi o desconhecimento do que significava essa arquitetura e quais eram seus verdadeiros valores, por parte das gerações que sucederam aquela, tão bem sucedida, que inicia a sua projeção a partir do edifício do Ministério da Educação e da Saúde. (...) Esse desconhecimento tem a ver com a dificuldade histórica que os arquitetos sempre tiveram em considerar a arquitetura como produção intelectual.

Definir o que é uma arquitetura de qualidade não é uma tarefa fácil, porque nem mesmo entre os arquitetos há qualquer consenso sobre o que seria “boa arquitetura”. O conceito de qualidade é complexo, pois existem várias definições, referentes a aspectos diferentes, cada uma aplicável a determinados contextos.

Esse assunto despertou o interesse de alguns profissionais, como os norte-americanos Joseph Moses Juran e William Edwards Deming, que desenvolveram conceitos e metodologias de gestão de qualidade para empresas e produtos. Esses conceitos gerais, apesar de terem sido desenvolvidos em setores industriais, podem ser aplicados e adaptados à construção de edifícios. Hoje, Juran e Deming são considerados pelo meio empresarial como os grandes disseminadores e impulsionadores do movimento da Qualidade. Ambos trabalharam e desenvolveram suas teorias no período pós-segunda guerra no Japão, país que é tido como referência em gestão de qualidade. Para Juran “*qualidade é adequação ao uso*”, onde a adequação é definida pelo consumidor (JURAN apud PICCHI e AGOPYAN, 1993, p.6). Deming define a qualidade como função das exigências e necessidades do consumidor. Ele pondera que, como essas exigências e necessidades variam com o

tempo, as especificações de qualidade também devem ser alteradas constantemente. Ele afirma aos gestores que a melhoria na qualidade reduz despesas, ao mesmo tempo em que amplia a produtividade e a fatia de mercado (CAMPOS, 2008). O japonês Noriaki Kano também entende a qualidade como “*produtos e serviços que atendem ou excedem as expectativas do consumidor*” (KANO apud CAMPOS, 2008). Harrington (1988 apud CAMPOS, 2008) completa a idéia definindo qualidade como “*aquilo que vai de encontro ou excede as expectativas dos consumidores, a um custo que represente valor para os mesmos*”.

Outro especialista no assunto, Philip Crosby (apud CAMPOS, 2008), adota a teoria de 1961 do “*zero defeito*” e de “*fazer certo da primeira vez*”. O movimento em busca do Zero Defeito começa com a observação dos erros cometidos. A seguir, questiona-se por que eles foram cometidos e passa-se a acompanhar a evolução das causas de erros para garantir que elas não serão criadas. Com isso, os erros são evitados. Crosby considera a prevenção como principal fonte da qualidade (CAMPOS, 2008).

Ultimamente o termo “qualidade” passou a ser muito usado pelas empresas, a partir da implementação dos certificados ISO 9000, emitidos pela *International Organization for Standardization*, que é uma organização não-governamental fundada em 1947, em Genebra. Atualmente presente em mais de 150 países, sua função é promover a normatização de produtos e serviços para que a qualidade dos mesmos seja permanentemente melhorada. Esses certificados comprovam que a empresa adota o conjunto de normas técnicas estabelecidas por essa instituição. Tais normas estabelecem um modelo de gestão de qualidade para organizações em geral, qualquer que seja o seu tipo ou dimensão, por meio de padrões para especificações e métodos de trabalho. O Brasil é representado na *International Organization for Standardization* através da ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas.

Esses certificados da série ISO 9000 chegaram ao ramo da arquitetura, porém sua eficácia é questionável. Mahfuz (2003) afirma que a obtenção desse tipo de certificação funciona principalmente como uma ferramenta de *marketing* para a maioria das empresas, que o usam com o objetivo de convencer seus clientes de que têm condições de cumprir exigências de qualidade. Ele ainda pondera que esse tipo de certificação diz respeito aos procedimentos adotados pelas empresas sem o comprometimento com o resultado da arquitetura, ou seja, os certificados são incapazes de garantir a qualidade do produto final, seja ele considerado o projeto ou a construção resultante de um projeto, pois os órgãos que os emitem não estão qualificados para isso e não há arquitetos envolvidos no processo.

Uma das ferramentas para avaliar a arquitetura, reconhecida inclusive pelas universidades brasileiras, é a APO - Avaliação Pós-Ocupação – que é um processo sistematizado e rigoroso que visa detectar problemas construtivos, ergonômicos, estéticos e de conforto numa edificação já em uso. A Avaliação Pós-Ocupação vem sendo aplicada sistematicamente em vários países, como EUA, França, Japão, Nova Zelândia, tendo como princípio o fato de que edificações e espaços livres postos em uso, qualquer que seja sua função, devem estar em permanente avaliação, quer do ponto de vista construtivo e espacial, quer do ponto de vista de seus usuários para corrigir eventuais falhas, se necessário, e aferir possíveis acertos, bem como a partir da realimentação do processo projetual, definir diretrizes para projetos futuros semelhantes (ORNSTEIN, 1992).

Mas o que seria afinal uma obra de arquitetura de qualidade? Ao longo do tempo foram feitas várias tentativas no sentido de encontrar uma resposta para essa questão.

Rino Levi, em seu texto de 1939 “O que há na arquitetura”, expõe suas razões de projeto defendendo a idéia de que a intencionalidade plástica motiva e justifica a arquitetura, ao passo que o domínio da técnica e o rigor na elaboração do projeto são imprescindíveis para se alcançar um bom resultado.

O arquiteto inglês Piers Gough, em visita à FAUFRGS no ano de 1990, enumerou algumas das características presentes em obras que alcançam uma valoração superior, sendo consideradas, quase que universalmente, exemplos de arquitetura da melhor qualidade. Segundo ele, essas características são:

1. São objetos que, além da sua qualidade como conjunto espacial e construção formal, se destacam por uma relação apropriada com o contexto circundante;
2. Nesses objetos se constata a presença de um conceito central que organiza o todo e sua relação com o entorno. Esse conceito é algo que necessariamente vai além de uma resposta mecânica aos aspectos técnicos e funcionais do problema. A qualidade de uma obra arquitetônica depende não só da existência de um conceito forte, mas da consistência com que é desenvolvido e levado às suas últimas conseqüências;
3. A arquitetura é entendida como ofício, disciplina com uma tradição técnica e compositiva que deve ser do domínio do arquiteto. Toda arquitetura de qualidade mostra uma relação direta entre forma e construção, apoiada na pertinência das escolhas de materiais, técnicas e formas;

4. Há economia de meios - número reduzido de elementos para obtenção do máximo efeito. Obter muito com pouco (MAHFUZ, 2001).

Em arquitetura a questão da qualidade da moradia aparece, muitas vezes, relacionada com o conceito de conforto, ou seja, associada à questão básica de se proporcionar condições necessárias de habitabilidade, utilizando-se racionalmente os recursos disponíveis. Trata-se de fazer com que o produto arquitetônico corresponda - conceitual e fisicamente - às necessidades e condicionantes do meio ambiente natural, além do social, cultural e econômico de cada sociedade. O conforto é um conjunto de valores que se expressa pela sensação de abrigo (proteção), de envolvimento e pela agradabilidade.

Para Rybczynski (1999), a palavra conforto está relacionada com a casa, ou seja, com o aconchego do lar. Ele identifica muitos valores que foram surgindo ao longo da história, como intimidade, privacidade, domesticidade, deleite, leveza, eficiência, estilo, consistência e austeridade.

O chamado “conforto ambiental” pode ser definido como o estudo das condições térmicas, acústicas, luminosas e energéticas e como um dos condicionantes da forma e da organização do espaço. Esse estudo também leva em conta questões mais subjetivas, como por exemplo, a capacidade de emocionar. Segundo Schmid (2005), a idéia de conforto está relacionada ao entorno físico e também ao contexto psicológico: às experiências passadas, ou seja, ao repertório de cada um.

Para Schmid (2005), alguns arquitetos especialistas em conforto ambiental se preocupam com a funcionalidade em detrimento da questão estética. Ele acredita que muitos adeptos do Modernismo perseguem a estética da funcionalidade, o que resulta em obras com aparências funcionais sem necessariamente sê-las.

Schmid (2005, p. 325) afirma que os sentidos olfato, tato, calor, audição e visão estabelecem comunicação entre o ambiente construído e a mente humana, de forma consciente ou não. O olfato, segundo ele, *“é uma linguagem de referências muito fortes, a que se associam emoções, registradas com muito realismo”*, ao passo que o tato é a forma de vinculação mais concreta com o mundo, pois além de dar parâmetros reais à visão, permite sua aferição; do tato vem a percepção da solidez e é através do tato que o ambiente construído, com suas texturas e formas, acolhe o homem. A percepção térmica do ambiente é fator determinante de conforto ou desconforto. A audição *“se presta como um canal de comunicação resumida entre o meio e as pessoas, e delas entre si”*, sendo que o ambiente construído condiciona de

maneira decisiva o que se ouve. A visão, segundo Schmid, é a medida de um envolvimento racional com o mundo. Na percepção do conforto ambiental a visão é considerada o sentido principal, enquanto que a limitação da luz favorece a intimidade e o repouso.

A visão é o sentido preponderante. É percorrida por uma profusão de estímulos tridimensionais em milhões de pontos de imagem, com diferença de cor e intensidade ou luminância. Juntos, estes pontos configuram objetos, locais, materiais, padrões que aprendemos a identificar (SCHMID, 2005, p. 32).

Para elucidar os conceitos de conforto da moradia e a relação do homem com o edifício se faz necessário recorrer à filosofia. Puls (2006) diz que o edifício nada mais é do que o lugar do homem no mundo, o espaço aberto por ele em meio ao entorno material que o envolve, um invólucro inorgânico criado artificialmente a partir da natureza. O homem é o conteúdo da arquitetura, e a arquitetura é a forma do homem. Sendo assim, o edifício não espelha a aparência física do sujeito, mas seu modo de ser, sua essência.

Segundo Walter Benjamin (apud PULS, 2006, p.16), existem duas maneiras de acolher um edifício: *“pode-se utilizá-lo e pode-se fitá-lo”*. Ou seja, a acolhida pode ser tátil ou visual. A acolhida tátil é a percepção cotidiana, quando a construção é entendida como um bem, com um valor de uso material capaz de satisfazer as necessidades corporais do ser humano. Ao passo que a acolhida visual é a percepção estética, a contemplação, quando o edifício é percebido como um signo, um valor de uso ideal que comunica algo sobre o homem e seu mundo.

Puls (2006, p.17) entende que a relação entre o homem (capaz de ver e tocar) e o edifício (objeto, composto de matéria e forma) produz quatro experiências distintas, que são: extensão, configuração, resistência e acessibilidade. Explica-se: na percepção visual, que reconhece o objeto como pontos no espaço, a matéria se determina como extensão, já que toda massa possui uma certa dimensão, enquanto a forma se apresenta como configuração, pois toda forma define uma certa figura; ao passo que com a percepção tátil, que apreende os objetos como trajetos no tempo, a matéria se determina como resistência, pois toda massa possui uma certa solidez, enquanto que a forma se apresenta como acessibilidade, uma vez que ela possibilita a circulação do homem pela edificação.

Segundo Puls (2006, p.20), toda construção deve possuir quatro requisitos básicos para atender as expectativas dos usuários em sua acolhida tátil: dimensão (para acolher o indivíduo), solidez (para protegê-lo), ordem (para orientá-lo) e utilidade (para servi-lo). Na acolhida visual, essas mesmas propriedades materiais são

transformadas em signos, sendo que o trabalho do arquiteto está envolvido nessa passagem do bem material ao signo, uma vez que uma de suas atribuições é realçar a propriedade reflexiva do valor de uso material para criar uma aparência capaz de espelhar esse homem para toda uma coletividade. Dessa forma, para uma construção ser considerada bela não basta que ela tenha dimensão, solidez, ordem e utilidade; ela precisa parecer ser grande, sólida, ordenada e útil.

Merleau-Ponty (apud FUÃO, 2003), com sua teoria sobre a Fenomenologia da Percepção, em contraponto com a concepção espacial cartesiana, mostra que o corpo é a principal referência espacial do homem e que o espaço deve ser compreendido não só a partir dele, mas também como uma extensão do próprio corpo.

O filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) acredita que uma das virtudes da casa seja a tranqüilidade. Para ele a casa “*é o nosso canto do mundo. (...) abriga o devaneio, (...) protege o sonhador, (...) permite sonhar em paz*”. Ele defende que é importante sonhar e que o devaneio nos impulsiona para frente. Ele ainda afirma que a casa integra os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, e que sem ela o homem seria um ser disperso. Bachelard entende a casa como o primeiro universo do homem, com grande importância no seu íntimo, como a referência do mundo, o primeiro mundo do ser humano, antes de ele ser “*atirado ao mundo*” (BACHELARD, 1993, pp. 24-26).

Le Corbusier, por sua vez, era contra a mitificação da casa. Para ele essa relação sentimental do homem com a casa a manteria intocada, refratária à técnica e a própria razão. Corbusier defendia a idéia da casa como a “*máquina de morar*”, fazendo menção explícita à masculinidade da indústria e oposta ao caráter feminino do lar, pegado à tradição (SCHMID, 2005, p.19 e 98).

Enquanto muitos defendem os princípios modernistas de moradia, alguns críticos caminham na contramão, como por exemplo, Michael Bawn. Bawn (apud SCHMID, 2005, p.99) afirma que a Bauhaus e o Movimento Modernista teriam sido responsáveis pelo retrocesso do conforto, do prazer e da imaginação criativa, ao descuidarem do interesse dos consumidores, priorizando a produção de objetos e edifícios e não seus efeitos ambientais sobre as pessoas.

O filósofo alemão Otto Friedrich Bollnow também faz sua crítica e argumenta que, com sua visão racional, Corbusier tentava levar para a casa aspectos do mundo, como a estética, a funcionalidade e a objetividade. Porém, “*o sonhador sonha com o mundo, mas para conquistar o mundo, necessita da casa*” (BOLLNOW apud SCHMID, 2007).

O que também deve ser ponderado é o fato de que cada indivíduo percebe o espaço construído de uma maneira diferente, de acordo com sua vivência, sua experiência e seus sentimentos. Conforme explica Fernando Fuão (2004):

O espaço não é, como crê a maioria dos arquitetos, uma realidade rígida e válida para todos. Ele em si é tão plástico e imaterial como o próprio tempo, variando com os indivíduos, com os povos, com as épocas, e, principalmente, com os pontos de vistas. Não existe um espaço objetivo e autônomo do ser humano.

Reis-Alves (2007) define o conceito de lugar como o espaço ocupado, ou seja, habitado, sendo que o termo habitado, de habitar, neste contexto, acrescenta à idéia de espaço um novo elemento, o homem. *“O espaço ganha significado e valor em razão da simples presença do homem, seja para acomodá-lo fisicamente, como o seu lar, seja para servir como palco para as suas atividades”*. Norberg-Schulz afirma que o lugar é mais do que uma localização geográfica, ou seja, mais do que um simples espaço. *“O lugar é a concreta manifestação do habitar humano”* (NORBERG-SCHULZ, apud REIS-ALVES, 2007). Para ele, o mundo, como lugar, é constituído por elementos que transmitem significados.

Nós temos usado a palavra ‘habitar’ para indicar a relação total homem-meio. (...) Quando o homem habita, ele está simultaneamente locado no espaço e exposto a um certo caráter ambiental. As duas funções psicológicas envolvidas, podem ser chamadas “orientação” e “identificação”. Para ganhar o suporte existencial o homem tem que ser capaz de orientar-se; ele tem que saber onde ele está. Mas também ele tem que identificar-se com o meio, isto é, ele tem que saber como ele está num certo lugar (NORBERG-SCHULZ, apud REIS-ALVES, 2007).

Um dos indicativos de qualidade, ou seja, de boa solução arquitetônica para os edifícios residenciais verticais pode ser, portanto a boa relação deles com rua, com o bairro e com cidade. Para Antonio Claudio Fonseca (2007) a questão basilar para o entendimento da qualidade da produção imobiliária privada é a inserção urbana dos edifícios e o modo como esses se apropriam dos lotes, influenciando o ambiente construído e delineando a paisagem da cidade. Portanto, segundo ele, o compromisso que os edifícios têm ou não têm com a cidade ou com as áreas públicas de seu entorno são fatores determinantes de qualidade.

Segundo Fonseca (2007), a produção dos edifícios concebidos e desenvolvidos com grande rigor técnico, apoiada na linguagem moderna, constituiu um paradigma de qualidade importante para a cidade de São Paulo. A conjuntura econômica do início da década de 1950 favoreceu a atividade imobiliária, estabelecendo uma competitividade inédita que incentivou o aprofundamento da composição dos programas e a busca da melhor solução espacial para os edifícios.

Num mercado tão competitivo era preciso produzir uma mercadoria diferenciada. Assim sendo, projetos melhor definidos espacialmente e que construíssem, no seu entorno, um bairro melhorado, garantiam a vantagem competitiva do empreendedor (FONSECA, 2007). A preocupação com o urbano, presente em inúmeros prédios edificadas para moradia em São Paulo, especialmente no bairro de Higienópolis, constituiu um grande diferencial do período aqui estudado.