



Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Luiz André Ferreira Gonzaga

**Construção de paisagens pelo olhar da fenomenologia:
um ensaio projetual em Cataguases.**

Monografia apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial
para conclusão da disciplina Trabalho de
Conclusão de Curso I.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro

Juiz de Fora
Dezembro/ 2016

Dedico esse trabalho à minha família, pelo carinho e suporte prestado, e a minha cidade natal, Cataguases, pelo ambiente acolhedor e sempre rico em estímulos que contribuíram para o meu desenvolvimento até aqui.

Agradecimentos

.

Agradeço, primeiramente, aos meus amigos que, de alguma forma, contribuíram para que esse trabalho pudesse ser concluído, em especial ao meu amigo Guilherme, que soube me apoiar nos momentos de dificuldade e ao meu orientador Cadu, sempre presente e prestativo.

Resumo

A monografia que se segue pretendeu estabelecer uma relação entre a ótica fenomenológica relacionada à arquitetura e um entendimento sobre a constituição do lugar e do habitar e da forma como a arquitetura age sobre esses fenômenos. Posteriormente, buscou-se identificar o que é a paisagem e a sua posição enquanto produto da experiência humana com o meio ambiente e sua capacidade de expressão cultural. Foi discutido também a forma diferenciada como o movimento moderno se desenvolveu no Brasil e em qual sentido ele distoia da crítica fenomenológica que considera o modernismo incapaz de se comunicar enquanto arte arquitetônica pela falta de um vocabulário extenso de elementos significativos em sua composição. Por fim, apresentamos a cidade de Cataguases que prova ser palco de uma arte moderna que exprime valores culturais e que propicia a identificação da consciência coletiva com as expressões artísticas modernas fortemente presente no município.

Palavras-chave

Fenomenologia. Paisagem. Modernismo.

Lista de Figuras

Figura 1 - Traçado Urbano definido pelo coronel Guido Tomaz Marlière em 1828 ...	47
Figura 2 - Zonas do Perímetro de Tombamento	54

Sumário

Introdução	01
1. A Arquitetura sobre a ótica da fenomenologia.....	04
1.1. O Método analítico e o método fenomenológico	04
1.2. A arquitetura sobre a ótica fenomenológica	09
1.3. O fenômeno do Lugar.....	12
1.4. O Habitar	16
2. A construção da paisagem.....	19
2.1. O surgimento e a evolução do conceito de paisagem	19
2.2. A Paisagem Urbana.....	25
3. O Movimento Moderno.....	30
3.2. O contexto de surgimento do movimento moderno e a crítica da identidade	30
3.3. Arquitetura moderna no Brasil e seu estabelecimento como arte nacional	32
4. Cataguases	39
4.2. Cataguases do colonial aurífero ao moderno industrial.....	39
4.3. Processo de tombamento de Cataguases.....	45
Conclusão	49
Bibliografia.....	50

Introdução

Cataguases, uma cidade de pequeno porte, situada na Zona da Mata em Minas Gerais, surpreende pelo seu caráter de efervescência cultural, sobretudo na primeira metade do século XX. A produção cinematográfica de Humberto Mauro - com Pedro Comello e Eva Nil, inaugurou no conhecimento nacional o que se fazia por lá em consideração à produção artística.

O movimento moderno deu as caras na cidade já na década de 20, primeiramente através da Revista Verde que era editada e produzida na cidade, com publicações de textos de caráter moderno e com participação de autores conhecidos como Carlos Drummond de Andrade. Mais tarde, alguns anos depois, a produção artística moderna se fez presente através de artistas renomados, como por exemplo a arquitetura Oscar Niemeyer, os jardins de Burle Marx e os painéis de Portinari. Esse fato se deu através da incursão das camadas sociais mais ricas da cidade em transformar o município em campo artístico e cultural de acordo com o que preconizava a vanguarda do modernismo.

A fenomenologia critica o movimento moderno na arquitetura pela sua suposta incapacidade de gerar identificação, isso em decorrência das obras com baixo teor característico, que pode ser explicado de maneira sucinta pela máxima de “menos é mais” levantada por Mies van der Rohe, na Bauhaus, e aceita pelos seguidores do movimento moderno.

Porém, no Brasil, o movimento moderno teve um teor cultural que se desenvolveu com embasamento histórico crítico através da vanguarda moderna nacional, que buscava criar, a partir da arte moderna, uma expressão artística genuinamente brasileira. Nesse contexto, a figura de Lucio Costa surge de maneira importante, juntamente com seu entedimento em relação à arte e à arquitetura colonial, que era considerada pelo arquiteto com a primeira manifestação artística com raízes na história do povo brasileiro.

A arte moderna, com destaque pra arquitetura, construiu e transformou a paisagem de diversas cidades brasileiras, fazendo com que, apesar do seu caráter hermético, permeasse o imaginário da sociedade brasileira e criasse vínculos de identificação com a estética modernista. Essa construção se fez possível graças a

junção de várias expressões artística, que fez da arquitetura moderna no Brasil palco para a manifestação e desenvolvimento cultural.

Este trabalho surge a partir de questões levantadas a respeito sobre a manifestação do movimento moderno e a consequente produção da arte modernista em Cataguases – MG, e a forma como essas questões influenciaram o imaginário coletivo da população Cataguasense, atingindo até mesmo as camadas mais simples do povo, o que refletiu de maneira singular, sobretudo, nas reproduções populares da arquitetura moderna.

O embasamento teórico foi construído através da pesquisa sobre a ótica da fenomenologia em relação à arquitetura aliado a um entendimento das questões pertinentes ao conceito de paisagem e ao levantamento sobre a forma como o movimento moderno se desenvolveu no Brasil.

No primeiro capítulo foram tratadas as questões sobre a fenomenologia, começando com a formulação teórica de Heidegger, Norberg-Shulz, Bachelard e Pallasma. Buscou-se englobar os conceitos desenvolvidos por esses filósofos que permitisse um entendimento sobre a constituição do lugar e do habitar e da forma como a arquitetura age sobre esses fenômenos.

No segundo capítulo foi traçado o desenvolvimento do conceito de paisagem, começando pelas considerações desenvolvidas por Simmel a respeito de natureza e paisagem e relacionando-as com o entendimento que a disciplina da Geografia nos elucida a respeito do tema. Aproximando o assunto do campo da arquitetura foi discutido alguns pontos sobre a paisagem urbana, com o auxílio sucinto das proposições de Aldo Rossi sobre a imagem da cidade e sua capacidade de criar referências de identificação cultural através da carga histórica depositada pelos elementos da arquitetura.

O capítulo 3 é sobre o surgimento do pensamento moderno na Europa e a forma como ele foi desenvolvida no âmbito brasileiro, tornando-se a principal vertente de expressão cultural e de identificação nacional no Brasil, sobretudo entre as décadas de 20 e 50.

O capítulo 4 apresenta a cidade de Cataguases e fala sobre o seu desenvolvimento, partindo de uma aldeia estabelecida no período colonial - com a intenção de se promover a atividade aurífera - até tornar-se um espaço de alta expressividade do movimento moderno artístico brasileiro na primeira metade do século XX, o que culminou no tombamento do perímetro que engloba seu centro

histórico juntamente com algumas edificações de importância singular na história da cidade.

1. A Arquitetura sobre a ótica da fenomenologia.

1.1. O Método analítico e o método fenomenológico.

A compreensão do homem sobre o espaço onde passa a sua vida acompanha o desenvolvimento da história humana. Cada período tem, como plano de fundo das investigações existenciais, paradigmas que se estabelecem de acordo com as possibilidades investigativas e caracterização das práticas sociais e culturais comuns a cada época. É intrínseca ao homem a busca por respostas. Mitos e religião já foram, durante muito tempo, fonte de elucidações a essas questões. Já nos fizeram crer, por exemplo, que a Terra era quadrada e que o Sol seria o centro do universo, que o poder real era divino e que a igreja era responsável pela justiça na Terra. Ideias de uma época em que a existência do Ser era subjulgada de acordo com as vontades divinas, tirando do homem as rédeas de sua vida.

Com o Renascimento e o Iluminismo a ideia antropocentrista ganha destaque, colocando o homem como agente de sua vontade, possuidor da capacidade de conhecer e dominar o mundo. Porém, o homem situado no centro do universo é colocado em posição isolada, posição de observador que assiste, analisa, entende e controla. É nesse cenário que surge o método científico analítico.

A ciência foi e continua sendo aceita e desenvolvida como uma ferramenta metodológica para a produção de conhecimento. Ela se pauta no empirismo e no racionalismo, testa teorias e extrai respostas, sempre respaldadas pelo método científico que se baseia pela observação, experiência e análise. Sobretudo, os princípios do elementarismo e do reducionismo tem dominado o progresso da ciência moderna. Todo fenômeno estudado é dividido em seus elementos e relações básicas e visto como a soma dos mesmos. Uma simples leitura de causa e efeito.

Após os acontecimentos da Segunda Guerra, as visões humanistas tem ganhado destaque no campo da investigação científica. A experiência do homem com o mundo, os processos cognitivos mediadores desse contato e a sua subjetividade tem ganhado destaque como questões relevantes nos temas levantados sobre a relação existencial do ser. As preocupações a respeito das pessoas com o ambiente, natural ou construído, em todas as escalas, desde um objeto, até uma região

metropolitana, alavancaram em teorias que tratam da relação homem-ambiente na área de arquitetura e urbanismo, aplicando metodologias oriundas de outras disciplinas como a geografia, psicologia, sociologia, antropologia e até a filosofia. Uma destas teorias é a fenomenológica, que vem da união da filosofia com a psicologia e, assim como na filosofia, adentrou os campos da arquitetura em meio a grandes mudanças.

Martin Heidegger, um dos nomes da filosofia fenomenológica, acaba com a dualidade homem-ambiente ao afirmar que o homem é inseparável do mundo, pois toda atividade humana se dá no mundo, e não é possível interpretá-las separadamente do contexto do mesmo, e também o inverso; que o mundo não existe se o sujeito não o percebe ou não está nele.

Nesse sentido, sobre a ótica fenomenológica “o sujeito só se torna sujeito a partir dessa sua relação com o mundo, e este só se torna mundo a partir do contato com o sujeito”.¹ A fenomenologia é uma filosofia existencial que estuda a relação do ser com o mundo. É a ciência da elementaridade da natureza que define os conceitos fundamentais das coisas. “É o estudo das estruturas da consciência experienciadas em primeira pessoa ou, mais especificamente, é o estudo dos fenômenos, da aparência das coisas e de quais são seus significados na experiência humana.”² Este é o objetivo da abordagem fenomenológica: “transformar o observador passivo em um descobridor de potencialidades globais, podendo imaginar os significados em seu modo de perceber e interpretar, desapegando-se dos fundamentos absolutos”.³

Para entender a relação do homem com o espaço através de um olhar fenomenológico é preciso tratar a questão de uma maneira global. A postura científica, apoiada em um panorama racionalista e empírico, enxerga o mundo organizado por estruturas físicas, sociais ou culturais. O teórico Heidegger formula uma interpretação onde o *mundo* é formado por uma quaternidade: terra, céu, os seres mortais e os seres divinos. Ele deseja nos fazer lembrar que nosso mundo-da-vida cotidiana consiste em *coisas* concretas e não em abstrações da ciência. Assim, Heidegger escreve:⁴

A terra é o suporte do construir, nutrindo com seus frutos, cuidando da água e da rocha, das plantas e dos animais
O céu é o caminho do sol, o curso da lua, o resplendor das estrelas, as estações do ano, a luz e o crepúsculo do dia, a escuridão e a claridade da

¹ MALARD, apud BULA, 2015, p. 54.

² SMITH, apud BULA, 2015, p. 54.

³ BULA, 2015, p. 57.

⁴ SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 464-465.

noite, a clemência e a inclemência do tempo, as passagens das nuvens e o azul profundo do éter.

Os divinos são os mensageiros de deus que nos acenam. Do poder secreto desses divinos surge o deus como ele é, o que o isenta de qualquer comparação com seres porque podem morrer. Morrer é ser capaz da morte como morte.⁵

Nessa estrutura organizada por Heidegger conseguimos identificar o lugar do homem no mundo e a sua relação. O *mundo* do homem está situado entre o céu, como um limite superior, e a terra, como um limite inferior. A terra é aquilo de onde o surgimento traz de volta e acolhe tudo o que surge sem violação. Nas coisas que surgem, a terra está sempre presente como o agente acolhedor.⁶ Ela dá suporte para as *coisas* dos homens e os fenômenos naturais.

Os elementos formadores da quaternidade existem e se fazem existir enquanto refletem entre si as suas imagens. As *coisas* são reponsáveis pela manifestação da quaternidade enquanto tem o papel de reunião de significados e trazem em si uma bagagem histórica e ontológica. Elas evocam a existência do homem no mundo, colocando-o como Ser. Sendo este um Ser que executa, modifica, participa e contribui. “A vida humana tem lugar na terra e a *coisa* torna manifesto este fato.”⁷

Antes de se concluir o entendimento sobre a *coisa* é preciso falar sobre o papel essencial da linguagem na teoria de Heidegger sobre a obra de arte. O homem sente o mundo. Ele vê, escuta, cheira, tasteia, degusta e, assim, vai experimentando o mundo. E na medida em que experimenta, aprende, e por conta da sua capacidade avançada de comunicação, o ser humano consegue transmitir conhecimentos já apreendidos através da linguagem. A evolução da nossa espécie está intimamente relacionada com o processo de aprendizagem e transmissão de conhecimento. “Nomeando coisas pela primeira vez, a linguagem é a primeira a dar às *coisas* o acesso à palavra e à aparência”⁸. A linguagem torna visível o invisível. “Quando as *coisas* são nomeadas pela primeira vez, são reconhecidas como são. Antes disso eram apenas fenômenos passageiros, mas os nomes as *conservam*, e um mundo se abre.”⁹ A memória é conservada na linguagem.

Heidegger define a linguagem como a “Casa do Ser”. O homem *habita* na linguagem, isto é: quando ouve e responde à linguagem, o mundo que ele é se

⁵ HEIDEGGER, apud SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 465.

⁶ Idem, p.463.

⁷ SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 467.

⁸ HEIDEGGER, apud SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p.466.

⁹ NORBEG-SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 466.

abre e uma existência autêntica se torna possível. Heidegger designa isso de “habitar porticamente”.¹⁰

Um rio, por exemplo, é um elemento natural e também reúne o quaternário. Ele está situado em algum ponto da terra, que o sustenta e o permite. Suas águas refletem a luz, as nuvens, as estrelas, evaporam com o calor do sol, se juntam à chuva que cai e nesse instante se faz presente o céu. Porém, o rio necessita de uma interpretação que dê a conhecer a sua “coisidade”. Toda a sua configuração, todas as suas características, seu ciclo de renovação natural, sua existência, todo esse fenômeno só passa a fazer parte da experiência humana de fato, como rio, quando ele recebe esse nome pela linguagem. Aí, então, o rio passa a ser memorado e reconhecido pelo homem. O signo “rio”, então, reúne em toda a sua significância a completude do fenômeno rio.

Já as obras dos homens, as *coisas* propriamente ditas, são construções com intenções deliberadas de revelar o mundo. A *coisa* reúne em si o *mundo*, e o *mundo* pode ser enxergado em sua completude quaternária na *coisa*. É preciso que a obra tenha o potencial de expor o mundo. Não importa a dimensão, o fato da obra ser um ponto ínfimo na grandeza do universo não tira a sua capacidade de exprimir toda a experiência humana. É nesse sentido que a “coisa” de Heidegger reúne em sua coisidade o mundo. É nesse sentido que a miniatura de Bachelard pode tornar-se gigante. É assim que as dimensões, o tempo e toda a racionalidade são quebrados e se abre espaço para o pensamento poético.

O mundo do imaginário não é contemplado pela visão científica; e é nesse mundo em que a obra de arte se faz. Sendo assim, o método científico não é suficiente para realizar uma compreensão geral da arquitetura. Não se podem resolver problemas criados pelo imaginário, recorrendo no nível dos problemas de experiência científica. É comum encontrar na teoria fenomenológica críticas às abstrações científicas. Através de uma ótica menos objetiva alcançamos um olhar que se permite ir mais profundamente na análise.

Por meio de uma ótica fenomenológica a obra de arte será sempre um objeto novo, pois os olhos que a veem nunca são os mesmos. A novidade que chega aos olhos do observador faz com que ele se passe por uma criança, pois agora tudo é novo. Nesse momento as leis da lógica são quebradas, não existe mais dimensão a ser respeitada. Um mundo pode conter vários outros em seu interior. “A percepção que uma pessoa tem de um lugar depende, além das experiências, da suscetibilidade

¹⁰ Idem, p. 467.

do observador, de sua mentalidade, educação, de seu meio ambiente e de seu estado de espírito no momento”¹¹.

Contudo, as leis da ciência não aceitam essa realidade. No campo da ciência, as novas informações, para serem aceitas, devem se encaixar em leis fundamentais previamente estabelecidas. A informação experimentada tem que passar por um filtro e por um processo de redução, nada pode escapar à lógica. Gaston Bachelard afirma que, para estudarmos a imaginação, devemos esquecer nosso hábito de objetividade científica e procurar pelas *imagens da primeira vez*.

O trabalhador científico tem uma disciplina de objetividade que susta todos os devaneios da imaginação. O que ele observa ao microscópio, já viu. Poderíamos dizer, de uma maneira paradoxal, que ele não vê nunca pela primeira vez. Em todo caso, no reino da observação científica com objetividade certa, a "primeira vez" não conta. A observação é, pois, do reino das "várias vezes". É preciso inicialmente, no trabalho científico, psicologicamente, digerir a surpresa.¹²

A imaginação não está atrelada às leis físicas do universo. É um exercício livre que atende apenas aos limites de quem imagina. No exercício de imaginar “o grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que caracteriza a atividade da imaginação”¹³. Na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou. É importante que se demore um tempo e vivencie o devaneio e a imaginação, para chegar no entedimento do que está além do que é simplesmente captado pelos sentidos. Por isso, uma fenomenologia do imaginário não trata de fazer, por exemplo, uma descrição da casa e das coisas que a habitam, mas de compreender o sentimento que envolve o habitante de uma casa. Portanto, “enquanto o ensino e a crítica não se esforçarem para esclarecer as dimensões conscientemente captadas da arquitetura, terão muito pouco a ver com a essência artística da arquitetura”¹⁴.

De acordo com Juhani Pallasmaa, a subjetividade do sentimento é fundamental para a realização de uma obra de arte, pois “uma obra de arte é uma realidade somente quando se tem uma experiência dela e ter experiência de uma obra de arte significa recriar sua dimensão de sentimento”¹⁵.

¹¹ BULA, 2015, p. 56.

¹² BACHELARD (:in) PESSANHA, 1978, p. 299.

¹³ Idem, p. 298.

¹⁴ PALLASMAA (:in) NESBITT, 2008, p. 484.

¹⁵ Idem, p. 485.

A poesia vem encantando alguns pensadores que já verificaram na fenomenologia um espaço onde a arte, logo a arquitetura, pode ser melhor compreendida. Bachelard trabalha a *poética* como a possibilidade de uma vivência sensível e subjetiva do espaço. O poeta, através da linguagem, consegue levar ao leitor informações não escritas de fato. Como diz Bachelard, “na poesia, o não saber é uma pré-condição”¹⁶ e Norberg-Schulz considera que “[...] a poesia é capaz de concretizar as totalidades que escapam à ciência e, por isso, é capaz de sugerir como se deveria proceder para obter a necessária compreensão”¹⁷. Assim, é possível afirmar que “se há um ofício no poeta, este se encontra na tarefa subordinada de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade.”¹⁸

1.2. A arquitetura sobre a ótica fenomenológica

A disciplina da Arquitetura e Urbanismo vive uma dualidade entre a ciência e a arte. Há muito mais na arte arquitetônica do que o que pode ser capitado pelos sentidos, e sua essência encontra-se nas entrelinhas. De acordo com Pallasmaa,

A visão elementarista também predomina na teoria, no ensino e na prática da arte da arquitetura. [...] Com base na ideologia da escola da Bauhaus, a arquitetura é ensinada e analisada como um jogo de formas que combina diversos elementos visuais de forma e espaço. Acredita-se que esses elementos adquirem uma qualidade peculiar que estimula nossos sentidos da visão a partir da dinâmica da percepção visual, conforme estudada pela psicologia da percepção.¹⁹

A arquitetura tem seu aspecto subjetivo ofuscado pela sobrevalorização da objetividade e do empirismo quando submetida ao método científico. Para Pallasmaa “a fenomenologia é de natureza introspectiva e contrastada com o desejo de objetividade do positivismo”²⁰. Para o autor:

Sem dúvida, os significados de uma obra de arte nascem do todo, de uma visão que integra as partes e não são de modo algum a soma dos elementos que a formam.

A análise da estrutura formal de uma obra arquitetônica não revela necessariamente a qualidade artística da construção ou como seu efeito se produz.²¹

¹⁶ BACHELARD, apud SILVA, 2013, p.330.

¹⁷ SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 445.

¹⁸ BACHELARD, apud SILVA, 2013, p.332.

¹⁹ PALLASMAA (:in) NESBITT, 2008, p. 483 - 484.

²⁰ Idem, p. 485.

²¹ PALLASMAA (:in) NESBITT, 2008, p. 483 - 484.

Norberg-Schulz também crítica a forma como a arquitetura é trabalhada pelo cientificismo e vê na fenomenologia uma possibilidade de resgatar o que foge à ciência:

Por uma questão de princípio, a ciência abstrai o que é dado para chegar a um conhecimento neutro e “objetivo”. No entanto, isso perde de vista o mundo da vida cotidiana, que deveria ser a verdadeira preocupação do homem em geral e dos planejadores e arquitetos em particular. [...] A fenomenologia foi concebida como um “retorno às coisas” em oposição a abstrações e construções mentais.²²

Para Pallasmaa, a arquitetura age de maneira similar à poesia. Seu valor como obra de arte foge do domínio do concreto e se constitui como imagem na consciência, um produto da relação do que é dado pela obra com a subjetividade individual previamente interiorizados por quem a experimenta, onde a forma atua de maneira simbólica e com carga de significados. O autor considera que:

A dimensão artística de uma obra de arte não está na coisa física propriamente dita; ela só existe na consciência da pessoa que passa pela experiência pessoal da obra.[...] Seus significados não estão contidos na forma, mas nas imagens transmitidas pela forma e na força emocional que elas carregam. A forma somente age sobre nossos sentimentos por meio do que ela representa.²³

Projetar um edifício está muito além da concepção de um objeto físico. Nesse exercício devem estar incluídos os sonhos, as expectativas, as imagens e os sentimentos das pessoas. Forma e função não definem um objeto arquitetônico. Pallasmaa constata que “o efeito da arquitetura nasce de imagens mais ou menos comuns e de sentimentos básicos associados ao construir”²⁴. Logo:

A fenomenologia da arquitetura é “olhar, contemplar” a arquitetura a partir da consciência que a vivência, com o sentimento arquitetônico em oposição à análise das propriedades e proporções físicas da construção ou de um quadro de referência estilístico. A fenomenologia da arquitetura busca a linguagem interna da construção.²⁵

O arquiteto, para compreender fenomenologicamente o que vê, deve ter um olhar contemplativo, que se deixa sonhar. Pairar a visão sobre o espaço, contemplar a paisagem, demorar, deixar-se levar pelos devaneios proporcionados pela imagem.

²² SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 445.

²³ PALLASMA (:in) NESBITT, 2008, p. 484.

²⁴ Idem p. 485.

²⁵ Ibidem, idem.

Sua interpretação não pode resumir-se em análises meramente positivistas, mas deve deixar-se impregnar pelas nuances que sensibilizam nossa apreensão deste lugar, naquele determinado momento e que nos faz imaginar no mundo dos sonhos. É no mundo do onirismo que conhecemos o nosso ideal de lugar, é lá que ele se apresenta pela primeira vez; portanto, é lá que devemos buscá-lo. O arquiteto tem o dever de desenhar os sonhos e encontrar os propósitos do devaneio. “Sonhamos o mundo antes de percebermos o mundo”²⁶.

[...] determinar consolidações dos mundos imaginados, desenvolver a audácia do devaneio construtivo, afirmar-se numa boa consciência de sonhador, coordenar liberdades, encontrar o verdadeiro em todas as indisciplinas da linguagem, abrir todas as prisões do ser para que o humano tenha todos os devires.²⁷

O resultado final de um projeto arquitetônico, concebido a partir de uma experiência fenomenológica com o lugar, deve ser capaz de incentivar a experiência do sujeito no espaço. Para isso, os elementos arquiteturais devem ser dotados de signos que façam agir os sentimentos e potencializem a significância da experimentação do espaço. Em vez de criar meros objetos de sedução visual, a arquitetura relaciona, media e projeta significados. O significado final de qualquer edificação ultrapassa a arquitetura; ele redireciona nossa consciência para o mundo e nossa própria sensação de termos uma identidade e estarmos vivos. A arquitetura significativa faz com que nos sintamos como seres corpóreos e espiritualizados. Na verdade, essa é a grande missão de qualquer arte significativa.²⁸

Segundo Pallasmaa, o espaço é capaz de gerar vínculos com o usuário quando os remete a memórias anteriores, interferindo na avaliação da experiência sobre dado lugar. Acredita-se que a memória se ativa quando se repetem sensações corpóreas previamente experimentadas. Dessa forma, os elementos que compõem o ambiente – cores, texturas, sons, escalas, cheiros, entre outros – devem ser aplicados com o fim de provocar sensações e reflexões, tornando-o um lugar específico²⁹

Essa propriedade do objeto arquitetônico de preencher a experiência ambiental com significado único vem do que Schulz chama de “caráter”. “[...] o caráter do lugar depende de como as coisas são feitas e é, por isso mesmo, determinado pela realização técnica (a “construção”)³⁰. Ela estrapola o objeto e faz configurar o espaço.

²⁶ BACHELARD, apud CRUZ, 2006, p.24.

²⁷ Ibidem, idem.

²⁸ PALLASMA, apud BULA, 2015.

²⁹ PALLASMA, apud NESBITT, 2008.

³⁰ SCHULZ (:in) NESBITT, 2010, p. 451.

“[...] geralmente todos os lugares possuem um caráter, e que essa qualidade peculiar é a maneira mais básica em que o mundo no é ‘dado’”.³¹

“Por um lado, (caráter) indica uma atmosfera geral e abrangente e, por outro, a forma e a substância concreta dos elementos que definem o espaço. Toda presença real está intimamente ligada ao caráter”³². É na materialidade que o caráter se apresenta, ou seja, é na arquitetura e nos seus diversos elementos construtivos que estão contidos as características de um lugar.

O caráter de uma família de construções que constituem um lugar geralmente está ‘condesado’ em *motivos* característicos, como certos tipos de janelas, portas e telhados. Esses motivos se tornam às vezes “elementos convencionais” que servem para transpor o caráter de um lugar para outro. Desse modo, na fronteira, caráter e espaço se combinam e isso nos leva a concordar com Venturi quando ele define a arquitetura como “a parede entre o interior e o exterior”.³³

O homem recebe o ambiente e faz convergir para as construções e as coisas o seu significado e essência (simbolização). Portanto, as coisas criadas pelos homens reúnem e focalizam o ambiente, evidenciando o seu caráter. Logo, “[...] todo caráter consiste em uma correspondência entre o mundo externo e o mundo interno, entre corpo e alma.”³⁴

O caráter possibilita a identificação do lugar, por isso é importante que a pessoa que habita o espaço se identifique com o caráter do lugar e se sinta representado por ele. “[...] é importante não só que nossa ambiência possua uma estrutura espacial que facilite a orientação, mas também que esta seja constituída de objetos concretos de identificação. A identidade humana presuppõe a identidade do lugar.”³⁵

1.3. O fenômeno do Lugar.

O conceito de “lugar” para Christian Norberg-Schulz está fundamentado no espaço existencial do indivíduo que compreende não apenas suas necessidades físicas, psicológicas e culturais, mas também as éticas e morais, para que ele se sinta parte do mundo e contribua com o mesmo. O entedimento do autor a respeito da relação do ser-no-mundo estabelece uma condição em que o homem e o mundo são

³¹ Ibidem, idem.

³² Ibidem, idem.

³³ Ibidem, idem.

³⁴ SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 457.

³⁵ Ibidem, idem.

entidades que coexistem de forma dependente. Enquanto se vivencia o espaço, o Ser está ativo num processo de *experimentação existencial*, onde a percepção que uma pessoa tem de um lugar depende, além das experiências, da suscetibilidade do observador, de sua mentalidade, educação, de seu meio ambiente e de seu estado de espírito no momento.

A existência humana na terra está diretamente relacionada com a construção que configura o lugar. O objeto estabelece escalas, distâncias, organiza espacialmente o espaço e configura a relação do espaço-tempo com a experiência humana. A partir da existência do objeto, da construção, da arquitetura, o espaço deixa de ser hermético e passa a situar, torna-se possível identificar o “lá” e o “aqui”, o antes, o agora e o depois. Como esclarece Schulz:

as casas particulares, as aldeias, as cidades são construções que reúnem dentro delas e em torno delas esse entre multiforme. As construções trazem a terra, como paisagem habitada, para perto do homem e, ao mesmo tempo, situam a intimidade da vizinhança sob a vastidão do céu.³⁶

Situada entre a engenharia e a arte, indefinida entre a razão da ciência e as individualidades do sujeito humano, demandou-se à arquitetura um retorno a seus sentidos primeiros, para que ela pudesse superar os impasses da modernidade. Sob tal ponto de vista, defendeu-se que a qualidade dela está também relacionada a decisões projetuais que, além de proverem lugares capazes de emocionar seus usuários, possam respeitar as propriedades do ambiente original.

Uma potencialidade da obra arquitetônica, ou da *coisa* que é construída pela arquitetura, é a de produzir lugares e estabelecer localizações. Um espaço livre da experiência humana não chega a ser um lugar, é um espaço carente de referências de localização. “Estando ali (obra de arquitetura), ela aceita que a vida aconteça num lugar concreto, de rochas e plantas, de água e ar, de luz e escuridão, de animais e homens.”³⁷. “A localização abre lugar para o quaternário e simultaneamente o desvela como coisa construída. Dessa maneira, o espaço não é dado a priori, mas proporcionado por localizações”.³⁸ Sendo assim, “o construir está mais próximo da natureza do espaço e da origem da natureza do espaço do que a geometria e a matemática.”³⁹

³⁶ SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 448.

³⁷ Idem, p. 471.

³⁸ Idem, p. 468.

³⁹ HEIDEGGER, apud SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 469.

O lugar é constituído de uma totalidade de informações, que engloba todas as coisas naturais e humanas situadas em um determinado espaço. Da interação entre os constituintes do lugar surge a ambiência, que é experimentada pelo sujeito como o lugar em si. A experiência com o lugar é unitária, ela acontece muito mais na escala do geral do que na elementar. Como lugar não importa a localização geográfica dos componentes físicos, e sim a carga emotiva proveniente de um conjunto de elementos característicos. Como explica Schulz, com a palavra lugar

[...] nos referimos a algo mais do que uma localização abstrata. Pensamos numa totalidade constituída de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor. Juntas, essas coisas determinam uma “qualidade ambiental” que é a essência do lugar. Em geral, um lugar é dado como esse caráter peculiar ou “atmosfera”. Portanto um lugar é um fenômeno qualitativo “total”, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta.⁴⁰

“Norberg-Schulz indentifica o potencial fenomenológico na arquitetura como a capacidade de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares específicos”.⁴¹ A construção da sentido ao espaço, faz revelar e acontecer a sua natureza. Heidegger aponta que a construção é localização, pois enquanto se ergue desvela a verdade do espaço, que já está ali, e evoca o espírito do lugar. “O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado”⁴². Como explica Schulz, “o objetivo de uma construção – arquitetura – é, assim, o de fazer um não-lugar se tornar um lugar, ou seja, trazer à tona os significados potencialmente presentes num determinado espaço.”⁴³

Os lugares tem sua história, suas paisagens naturais e suas condições geográficas. Eles tem características naturais próprias que são anunciadas por elementos concretos como cores, texturas, nuances, luz, som e formas. A paisagem natural, envolvente, participa da construção do lugar e é responsabilidade do arquiteto revelar e potencializar o *genius loci* do lugar através de uma intervenção que clarifique os atributos naturais que o compõe. Esses elementos configuram instâncias geográficas e físicas, mas somente isso não basta. Um dos elementos mais importantes na constituição do ser é de onde ele vem, o lugar no qual ele tem raízes

⁴⁰ NORBEG-SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 444-445.

⁴¹ NESBITT, 2010, p. 443.

⁴² NORBEG-SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 454.

⁴³ SCHULZ, apud CRUZ, 2006, p.28.

e história, ou seja uma relação ontológica entre o ser e o mundo. “O lugar é a manifestação concreta da experiência humana e a identidade do homem depende de seu pertencimento a um lugar”⁴⁴. Portando todos esses fatores devem estar presentes simbolicamente na construção, de forma física e subjetiva.

Para que a magnitude do mundo possa ser vivenciada pelo Ser é preciso que a ligação entre a construção e o lugar seja estabelecida da forma mais harmônica e plena possível. É preciso que a construção intensifique, condense e indique com exatidão a estrutura da natureza e como o homem a percebe. “Pertencer ao mundo, habitá-lo, é criar sobre ele e toda criação que daí surja deve revelar as qualidades poéticas conectoras desta integração”⁴⁵.

A preocupação com esse assunto é antiga e vem antes mesmo do surgimento da filosofia:

Schulz pretende ressaltar que desde antes da antiguidade clássica, no antigo Egito, o homem já reconhecia a relevância do lugar e sua paisagem como determinantes do caráter do ambiente em que viviam e o ganho existencial que obtinham quando esse caráter especial era respeitado e valorizado pelo homem na construção de seu meio. ⁴⁶

O homem busca por uma identificação e uma conexão afetiva com o ambiente que podem ser estabelecidas através da sensibilização causada pelas obras de arte, onde se inclui a arquitetura. Obras de arte são dotadas de signos que “falam”. Elas revelam o mundo captado pelo artista ao mesmo tempo em que recriam o mundo naquelas que as experimentam. Podem ser consideradas então a materialização do “reflexo” da existência humana na terra. “Se uma construção não preenche as condições básicas formuladas para ela fenomenologicamente como símbolo da existência humana, não é capaz de influir nos sentimentos e emoções ligados à nossa alma”.⁴⁷

Mas não um é suporte propriamente físico, não estamos falando aqui de questões minerais ou topográficas, estamos nos referindo ao que Schulz chama de dimensão existencial.

A dimensão existencial é o que entendemos como o sentido de construção em Heidegger, na medida em que esta propicia ao lugar uma estância e uma circunstância. Para Heidegger (1971) a construção deve reunir o homem, os deuses, o céu e a terra, numa quadratura perfeita e sensível. Sendo assim

⁴⁴ Idem, p.27.

⁴⁵ CRUZ, 2006, p.30.

⁴⁶ Idem, p.27-28.

⁴⁷ PALLASMAA (:in) NESBITT, 2008, p. 486.

tudo que desta construção fizer parte deve ser pensado em sua essência de coisa edificante, reunidora. A construção de um lugar existencial, ou seja, em que se verdadeiramente habita, passa pela reunião de todas as qualidades e nuances que permeiam a atmosfera deste lugar, inclusive aquelas que conformam a paisagem que o envolve, os limites que o sensibilizam.

1.3. O Habitar

O espaço, desprovido de meios de identificação para com a figura humana, é excludente e inóspito. Sem se identificar com o lugar o homem sente-se perdido e deslocado e desconhece a sua própria identidade. O homem necessita ter um lugar no mundo onde ele se sinta em casa e habite. E para se sentir em casa é preciso que ele se identifique com a construção que o abriga. Estar perdido é justo o oposto do sentimento de segurança que destingue o habitar, que pressupõe, antes de tudo, uma identificação com o ambiente. Homem e mundo são, segundo Heidegger, um só. E na vastidão entre o céu e a terra encontramos o lugar do homem, onde ele precisa interiorizar o espaço como elemento constituinte da sua vivência, ou seja, como parte da sua própria existência. Como diz o autor:

O modo como você é, eu sou, o modo como os homens são na terra, é habitar [...] Mas, “na terra” já traz em si o sentido de “sob o céu”. Heidegger também chama de *mundo* o que fica *entre* a terra e o céu, e diz que “o mundo é a casa onde habitam os mortais”. Em outras palavras, quando o homem é capaz de habitar, o mundo se torna um “interior”.⁴⁸

Não é atoa que o homem vive em determinado lugar e vincula-se a ele. Todas as constantes universais que atuam sobre aquele lugar são interiorizadas pelo Ser e transformam-se em ambiente. O conhecimento sobre o espaço específico em que se situa permite o homem habitá-lo, pois a partir do que se sabe sobre o meio reunimos nas coisas que construímos o entedimento sobre o lugar, de modo que a construção vem a atender as necessidades físicas e psíquicas para que possamos habitar. Isso quer dizer, por exemplo, o esquimó que sabe transformar o gelo em casa e assim se protege do frio, ou o índio que a partir da madeira e das fibras naturais controla sua morada, ou o homem moderno que com todos os recursos disponíveis faz de seu habitar tão complexo quanto as possibilidades de apropriação e construção do espaço. “Visualização, simbolização e reunião são aspectos do processo geral de fixar-se num determinado lugar; e habitar, no sentido existencial da palavra, depende dessas

⁴⁸ NORBEG-SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 448.

funções”⁴⁹. A construção surge como ato participativo do processo de habitar e que engloba esses aspectos. “ Reunir significa que o mundo-da-vida tornou-se gewohnt ou “habitual”. Mas reunir é um fenômeno concreto e isso nos conduz à conotação final do “habitar”. [...] O homem habita quando é capaz de concretizar o mundo em construções e coisas.”⁵⁰ O espaço de habitar deve ser o resultado da percepção fenomenológica do lugar e uma construção a partir dessa experiência.

Heidegger afirmar que “habitar uma casa significa habitar o mundo , e o ato de construir, ou projetar, também é habitar, pois se está intencionalmente tomando consciência de como é habitar aquele lugar.”⁵¹ A construção organiza o espaço e configura o processo de habitar, mas ela só se faz de forma efetiva quando existe já, de maneira anterior aos impulso contrutivo, a intenção de habitar. “A essência do construir é deixar habitar. A construção realiza sua essência ao edificar lugares por meio da reunião de seus espaços. Somente se formos capazes de habitar, poderemos construir.” ⁵²

Acima de tudo, o espaço é um elemento inseparável da consituição da totalidade do ser, que dá base para sua estrutura biológica e psíquica. A função social de habitar está intimamente relacionado com seu bem-estar em instâncias físicas, biológicas e psicológicas. Portanto, "todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. A casa habitada é nosso canto no mundo, é um cosmos próprio do ser que devaneia, pois traz consigo toda a tranquilidade do abrigo, do pouso seguro”⁵³. Como explica Silva:

A casa, neste sentido, desempenha um papel crucial na sensível relação afetiva do ser com seu espaço. Porque o espaço é sobremaneira um espaço habitado: o homem não habita somente a sua casa, o seu “ninho”; o homem habita efetivamente o mundo, isto é, sua experiência delimita diferentes níveis de apropriação do espaço, que, entretanto, se iniciam com a plenitude da habitação de uma casa, de uma *morada*, núcleo da “intimidade protegida”⁵⁴

Parece, assim, que existe uma comunhão, uma dinâmica do homem e da casa, nessa interação da casa e do universo, mas que estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. “Portanto, uma obra de arquitetura não é

⁴⁹ Idem, p. 453.

⁵⁰ SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 458.

⁵¹ HEIDEGGER, apud BULA, 2015, p. 56.

⁵² HEIDEGGER, apud FRAMPTON (:in) NESBITT, 2008, p.476.

⁵³ CRUZ, 2006, p.27.

⁵⁴ SILVA, 2015, p. 67.

uma organização abstrata do espaço. (Ela) aproxima do homem a paisagem habitada e permite-lhe habitar poeticamente, que é o objetivo último da arquitetura.”⁵⁵

O habitar humano estrapola a edificação. O homem que habita a casa habita também a cidade, e a partir da globalização e dos avanços tecnológicos ele pode habitar o mundo. Percebemos, nesse sentido, a flexibilidade ilimitada do conceito de habitar no tocante a escala. Não existe limites para o conhecimento sobre o mundo, logo não existe limites também para o que pode ser reunido e habitado, tudo é uma questão de identificação do homem com o espaço. Portanto, habitamos o mundo e isso pode ser visto e captado na paisagem. “As fronteiras de um espaço construído são o chão, a parede e o teto. As fronteiras de uma paisagem são estruturalmente semelhantes e consistem no solo, no horizonte e no céu.”⁵⁶ Habitamos os lugares da cidade e suas paisagens na medida em que participamos de sua construção.

⁵⁵ SCHULZ (:in) NESBITT, 2008, p. 471.

⁵⁶ Idem, p. 450.

2. A contrução da paisagem.

2.1. O surgimento e a evolução do conceito de paisagem.

A noção do que se pode ser chamado de “paisagem” está na memória do homem muito antes da definição do conceito, que começou a tomar forma e ganhar denotações científicas na metade do século XIX. Seu desenvolvimento está basicamente atrelado ao modo como o homem experiencia o ambiente natural e a carga cultural que media essa relação, principalmente nos processos de percepção e significação. Nessa relação estabelecida entre o homem e a paisagem, certamente, um fator é determinante: o que muitos chamam por “natureza”.

Para o entendimento do que é “natureza”, Simmel⁵⁷ propõe uma visão onde ela é “o nexó infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal”⁵⁸. Logo “um pedaço de natureza’ é, em rigor, uma contradição em si; a natureza não tem fracções; é a unidade de um todo, e no momento em que dela algo se aparta deixará inteiramente de ser natureza”⁵⁹.

Na relação do homem com o meio a percepção humana sobre o ambiente natural, e todos os outros processos cognitivos envolvidos, permitem que o sujeito selecione elementos de forma individual e/ou coletiva e se relacione de com eles de forma específica. Esse fenômeno é que permite, segundo Simmel, a criação do conceito de paisagem, pois, “a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de ‘paisagem’”.

As pinturas rupestres são uma prova do hábito do ser de direcionar a atenção de forma diferenciada para alguns elementos do ambiente. JELLYCOE e JELLYCOE (1995) destacam as pinturas rupestres na França (Lascaux) e ao norte da Espanha, como as primeiras concepções conscientes do ser humano sobre a paisagem. Elas retratam inicialmente elementos particulares como animais selvagens, um conjunto de

⁵⁷ SIMMEL, George. *A Filosofia da Paisagem*. 2008.

⁵⁸ SIMMEL, 2008, p. 05.

⁵⁹ SIMMEL, 2008, p. 06.

montanhas ou um rio. As pinturas datam de 30 mil a 10 mil anos a.C. e são os registros mais antigos que se conhece da observação humana sobre a paisagem.⁶⁰

Como ambiente vivido e/ou captado pela consciência humana, a paisagem, de alguma maneira, sempre existiu junto com os seres humanos, levando ora à utilização prática de seus recursos, ora à contemplação e encantamento. Os elementos naturais, desconhecidos pelos homens primitivos, traziam medo e insegurança pela incapacidade de serem controlados. Na necessidade de ampliar o seu domínio sobre o meio em que viviam, as civilizações antigas atuavam de forma a criar instrumentos que mitigassem os fatores adversos e que permitissem a utilização dos recursos e dos fatores positivos advindos da relação direta com a natureza. Maximiliano exemplifica esse comportamento com os povos da Mesopotâmia:

A relação dos povos da Mesopotâmia com a paisagem se evidencia, por exemplo, no aproveitamento do regime de cheias dos rios, na observação do céu e estrelas, na construção de jardins ou na elaboração de leis e conhecimento agrícola. Os jardins, em geral, eram como oásis trazidos para dentro das cidades fortificadas. Os muros protegiam contra as ameaças externas que tanto podiam vir de outros povos, como de forças naturais, ainda desconhecidas.⁶¹

A relação do homem com a paisagem era definida por uma razão de conhecimento da realidade circundante. O aproveitamento dos elementos naturais na construção de paisagens era seletivo e somente eram levados para o espaço habitado onde houvesse garantia de segurança física.

A organização de parques de caça assírios e a construção de pequenos oásis com sombra, flores e água, são emblemas da concepção de paisagem há milhares de anos na região dos rios Tigre e Eufrates e foram percebidas mais tarde nos jardins de influência moura em Granada, Córdoba e Toledo, na Espanha. Unindo utilitarismo e estética ao reorganizar a paisagem, eram escolhidos os elementos benéficos de um ambiente silvestre considerado hostil na maioria das vezes.⁶²

O fato das civilizações da idade média terem seu território “urbano” cercado por muros - que tinham a função de proteger a população de ameaças naturais e humanas - fazia com que fosse necessário levar para dentro da conformação das cidades pequenos conjuntos naturais com fins predominantemente utilitários. Esses elementos muitas vezes eram combinados com construções, numa demonstração de controle humano sobre a natureza a partir da técnica

⁶⁰ MAXIMIANO, 1994, p. 84.

⁶¹ Ibidem, idem.

⁶² ROUGERIE e BEROUTCHATCHVILI, apud MAXIMIANO, 1994, p. 84.

Roma criou seus parques públicos com construções arquitetônicas postas em maior evidência do que a vegetação ou animais, já que predominavam as pérgolas, colunas, pórticos, grutas e santuários. Esta característica marcou os jardins ocidentais até a Idade Média dos feudos, onde jardins, hortas, pomares, áreas para fins medicinais, meditação ou lazer eram destituídos do ambiente natural, quando constituídos nas cidadelas de defesa. Ao fim da Idade Média, já se abriam mais para o mundo exterior.⁶³

Mesmo com a existência dessas demonstrações de seleção e controle sobre o ambiente, a natureza inexplorada ainda era fator de repulsa na Antiguidade e na Idade Média. Nessa época, a natureza selvagem não importava à arte, que representava cenas sempre antropomórficas. Aparentemente, o ser humano e a natureza estavam sempre em oposição.

Durante o século XV, o homem adquire técnica o suficiente para começar a ver a natureza como sendo algo passível de ser apropriado e transformado. Essa mudança de visão aconteceu graças às ideias renascentistas e iluministas, que modificaram a posição em que o homem se vê no cosmos. As discussões filosóficas da época mudaram o discurso social, que então, passaram a apoiar um posicionamento diferente das pessoas face ao seu ambiente, e uma ruptura com a visão de mundo dominada pelas explicações teológicas. O desenvolvimento do conceito de paisagem faz parte de um processo no qual o homem mudou de forma geral a sua visão de mundo, no que diz respeito à essência da sua constituição física e espiritual. O antropocentrismo que se experimentou na época do Renascimento clássico deslocou a posição do homem em relação ao universo, dando a ele uma posição dissociada das coisas, onde ele consegue se enxergar como elemento autônomo. “A individualização das formas interiores e exteriores da existência, a dissolução dos liames e dos vínculos originais em entidades autônomas diferenciadas”⁶⁴, foi assim, segundo Simmel, é que nos foi permitido ver a paisagem como ressaído da natureza.

Como aspecto visual, freqüentemente estético, captado e representado de maneira objetiva e subjetiva por artistas, a paisagem surgiu no século XV, com pintores holandeses e italianos.⁶⁵ Simmel explica a importância da pintura no desenvolvimento do conceito de paisagem, enquanto atividade seletora e reunidora, de elementos dados, numa organização articulada:

⁶³ MAXIMIANO, 1994, p. 84.

⁶⁴ SIMMEL, 2008, p. 07.

⁶⁵ MAXIMIANO, 1994, p.90.

O que o artista faz - extrair da torrente e da infinidade caóticas do mundo imediatamente dado um fragmento, apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que lhe é peculiar.⁶⁶

A descoberta da paisagem feita através da pintura no ocidente revela um novo interesse pela natureza, o espetáculo estético. Enquanto pintura, objeto e condição de beleza insituiu uma nova forma de olhar o território em busca de prazer. O belo correspondia ao perfeito na pintura. Como explica Sheier;

A partir deste momento a paisagem começa a ter um significado diferenciado, deixando de ser apenas uma referência espacial ou um objeto de observação. Ela se coloca num contexto cultural e discursivo, primeiramente nos discursos das artes e pouco depois nas abordagens científicas que rompem com a idéia da Idade Média de que o mundo inteiro seja a criação de Deus, e por isso santificado e indecifrável.⁶⁷

As pessoas tomaram gosto em admirar a paisagem pintada pois viam na tela a condensação de sua experiência própria de vislumbração do meio natural – mesmo que objetificado por um artista e não ela mesma. Esse é parte do poder reunidor da “coisa” que nos conta Heidegger e foi discutido no capítulo anterior

Salgueiro (2001) nos mostra que essa mudança de paradigma é “construído por um processo cultural e social e requer aprendizagem”⁶⁸. Apoiada em Roger, a autora explica:

É necessário preparar o olhar para descobrir a beleza da natureza através de um processo cultural de aprendizagem de códigos e modelos, a que ROGER ‘artialização *in visu*’. A elevação do ambiente à categoria de objeto de fruição implica também a sua transformação para servir esse objectivo, o seu embelezamento ou ‘artialização *in situ*’, que consiste na inscrição do código artístico na materialidade do lugar, na sua transformação de modo a torná-lo belo.⁶⁹

a autora defende essa ideia como sendo em essência o “processo que preside à arte de fazer jardins a que poderíamos acrescentar, pelo menos em teoria, o urbanismo nalguns dos seus aspectos”.⁷⁰

Embora o conceito ainda não tivesse um sentido preciso, a paisagem ocupa lugar proeminente na Geografia quando esta se constitui como disciplina científica na Alemanha, no século XIX. O termo *landschaft*, que se referia à paisagem “tanto

⁶⁶ SIMMEL, 2008, p. 09.

⁶⁷ SCHIER, 2003, p. 80.

⁶⁸ SALGUEIRO, 2001, P.38.

⁶⁹ Idem, P.38-39.

⁷⁰ SALGUEIRO, 2001, P.40.

significava uma porção limitada da superfície da terra que possuía um ou mais elementos que lhe davam unidade, como a aparência da terra tal como era percebida por um observador”.⁷¹ Salgueiro explica que neste período a paisagem era estudada de dois modos principais:

Para uns a paisagem é vista como uma fisionomia caracterizada por formas e o seu estudo recorre basicamente ao método morfológico.[...] O método morfológico divide a estrutura da unidade de observação em elementos constituintes, as formas, que são examinadas pela sua função, origem e evolução classificando-as numa sequência de desenvolvimento e percebendo a contribuição individual e dos conjuntos para o total.

[...]

A outra linha de estudo da paisagem privilegia as características de uma área expressa nos seus atributos físico-naturais e humanos e o estudo das inter-relações dos fenômenos nesse território, o que permite aproximar o conceito de paisagem do de região, adoptando como método a análise cronológica, e os gêneros da vida como conceito explicativo.

O conceito de paisagem é essencialmente visual, mas progressivamente a necessidade de explicação do conjunto obrigará a recorrer às dimensões não visíveis, do domínio da cultura, economia e sociedade.

Para os geógrafos do princípio do século XX “a paisagem aparecia como um conceito integrador pois traduzia as interações entre os elementos do mundo físico e entre os grupos humanos numa dada área.”⁷²

No Congresso Internacional de Geografia de 1938 (Amsterdã), surgiu uma proposta interessante do conceito de paisagem: “mais do que uma entidade fisionômica e estética, a paisagem geográfica engloba todas as relações genéticas dinâmicas e funcionais que ligam as componentes de cada parte da superfície do globo.”⁷³ Essa definição mostra que a questão da qualidade estética não estava ausente no conceito de paisagem dos geógrafos.

Com o pós-guerra e o desenvolvimento das correntes neo-positivistas há um declínio do estudo sobre paisagens e se percebe “a expansão das perspectivas de análise espacial, a busca de modelos preditivos e o incremento de recursos e métodos quantitativos que contribuem para o aparecimento da ‘nova geografia’”⁷⁴

No último quarto do século XX o interesse pela paisagem renasce fortemente com foco na relação indivíduo-ambiente. “Nesse contexto, os estudos sobre a

⁷¹ Ibidem, idem.

⁷² SALGUEIRO, 2001, p. 43.

⁷³ Ibidem, idem.

⁷⁴ SALGUEIRO, 2001, p. 43.

paisagem urbana assumem particular estaque, em paralelo com uma maior atenção prestada às ameaças e aos perigos da exploração intensa de recursos”⁷⁵

É perceptível que ao longo do tempo ocorreu uma mudança no enfoque do estudo da paisagem, passando do objectível (físico/ecológico) para o fenomenal (o modo de ver, a relação sujeito/objecto).

Os geógrafos humanistas e os que têm ligações às escolas ditas do comportamento e do espaço vivido interessam-se pela paisagem numa perspectiva essencialmente subjetiva. Para eles a paisagem é principalmente uma construção mental a partir da percepção e vivência do território.

[...]

O conceito de paisagem foi evoluindo desde uma posição muito próxima da geografia física, até revelar maiores reocupações com os processos econômicos e culturais, procurando abarcar a totalidade dos fenômenos no espaço estudado.⁷⁶

Nesse sentido acentua-se o fato da paisagem ser um território visto e sentido, cada vez mais subjectivo e elaborado pela mente. O enfoque centra-se no indivíduo, nas suas práticas e nas representações que elabora do mundo exterior. Salgueiro utilizando-se das palavras de Cosgrove, completa esse pensamento dizendo que a paisagem “é o mundo exterior mediatizado pela experiência subjectiva dos homens, portanto um modo de ver o mundo”⁷⁷ e que “de fato, muitos procuram o estudo da paisagem pelo seu carácter subjetivo, susceptível de se basear na experiência e ser enriquecido através dela, incorporando a sensibilidade.”⁷⁸. Portanto, o conhecimento sobre a paisagem não depende apenas da dimensão científica, mas incorpora a experiência vivida e os sentimentos. O foco de atenção recai sobre a relação fenomenológica do homem com o meio em que vive. São incluídos os laços afetivos de ligação da pessoa com o lugar e os valores e crenças da sociedade através dos elementos culturais.

Evoluindo ainda mais nesse sentido começam a surgir ideias onde a paisagem aparece como uma “auto-biografia coletiva e inconsciente que reflete gostos, valores, aspirações e medos.[...] O reconhecimento do valor e do sentido dos signos presentes em diversos elementos do ambiente em que vivemos permite exercícios no âmbito da semiótica.”⁷⁹ São levadas em consideração as relações entre o inconsciente da memória coletiva e o imaginário. Essa postura se aproxima muito de teóricos da área da arquitetura e do urbanismo, sobretudo no que diz respeito ao planejamento urbano,

⁷⁵ Ibidem, idem.

⁷⁶ SALGUEIRO, 2001, p. 44.

⁷⁷ COSGROVE, apud SALGUEIRO, 2001, p. 45.

⁷⁸ Ibidem, idem.

⁷⁹ SALGUEIRO, 2001, p. 47.

como o trabalho de Kevin Lynch no livro “A imagem da Cidade” e a teoria baseada na escola de morfologia urbana de Aldo Rossi encontrado no livro “A Arquitetura da Cidade”.

As diversas disciplinas científicas e mesmo o senso comum têm uma explicação própria do que seja paisagem. Há variações do conceito, conforme a disciplina que o elabora, mas também há parâmetros mais ou menos comuns mantidos nas definições. De acordo com Schier, “observa-se que existem certas tendências ‘nacionais’ mostrando que o entendimento do conceito depende, em muito, das influências culturais e discursivas entre os geógrafos.”⁸⁰ O entendimento sobre a paisagem poderá ser tão detalhado ou amplo quanto o interesse do observador. Alguns trabalhos terão na vegetação o seu tema central, e assim, as classificações serão conforme esta variável, embora sejam considerados, naturalmente, os outros elementos presentes. Em outros casos, o parâmetro taxonômico será a morfologia do terreno, relevo, clima, cultura ou outro qualquer, de acordo com o interesse de quem faz a leitura.

2.2. A Paisagem Urbana

Existem ambientes naturais sem qualquer interferência humana materializada, natureza virgem e intocada. Porém, quando o ser capta uma imagem, automaticamente o que ele vê passa por um processo cognitivo no qual torna-se impossível uma leitura dos elementos que estão sendo visualizados dissociados da interpretação humana, que é carregada de significação. Portanto, podemos entender que a paisagem só existe enquanto existe o homem, pois ela se concretiza a partir do ambiente natural em conjunto com o fenômeno humano, que a percebe e modifica. “Uma paisagem é um espaço onde tem lugar a vida humana. Por isso, não é um espaço isomorfo, matemático, mas um espaço vivido entre a terra e o céu.”⁸¹

Para viver melhor em um lugar o homem modifica o espaço, criando uma estrutura organizada que tende a um certo domínio da natureza e que torna a sua vida mais segura e confortável. Essas modificações foram progressivamente aumentando durante o desenvolvimento das civilizações, sobretudo baseada na criação de tecnologia. A partir da experiência com o ambiente e do aprendizado adquirido o

⁸⁰ SCHIER, 2003, p.80.

⁸¹ NORBEG-SCHULZ (:in) NESBITT, 2010, p. 468.

homem desenvolve técnicas e ferramentas que possibilitam uma reorganização total do espaço, o que gera uma nova configuração da paisagem.

A humanização da paisagem é feita através da inserção de elementos identificados pelo homem como produto de sua criação. A paisagem expressa, em forma de imagem, a soma dos elementos naturais e esses que são desenvolvidos pelo homem. De acordo com Schulz, “uma paisagem habitada é evidentemente uma paisagem “conhecida”[...]. Essa paisagem é trazida para perto de nós pelas construções, ou, em outras palavras, a paisagem é revelada no que ela é de verdade”.⁸² Podemos, então, considerar que a verdadeira paisagem humana é a paisagem urbana, aquela com maior carga de construções.

A concepção dos elementos humanos que configuram a paisagem urbana sofre influência direta dos elementos naturais. Isso faz parte do processo criativo, onde ocorre uma tradução dos signos e símbolos, caracterizado por um processo semiótico. Cole, discutindo a percepção atrelada ao processo de criação dentro da arquitetura, considera, por exemplo, a grande carga simbólica das árvores e sua verticalidade imponente transportadas aos monumentos e edifícios das grandes cidades que configuram, inclusive, o contorno estabelecido pelo skyline.

A árvore, embora atada a terra, lança sua copa no espaço, assim como a nuvem flutua, é modelada pelo vento, assume formas variadas. Portadora de grande carga simbólica realiza uma comunicação que se estende das profundezas do solo ao céu, evoca o equilíbrio em sua vertical ascensão. A árvore e o céu, antes presentes nas pinturas da paisagem natural, vêm dialogar com o monumento, com o edifício. Natureza e construção humana em debate. O grande artefato humano, a cidade, propõe assim um novo trajeto, um novo movimento, dando continuidade e aprofundando o projeto poético. Eretos, o monumento e a árvore conduziram para a reflexão sobre a verticalidade da cidade. Monumentos sobressaem na paisagem, marcam seus espaços no nosso imaginário, situam percursos, atuam como agentes históricos, projetam-se perspectivados sobre o céu.⁸³

Aqueles que tem como prática o exercício da arquitetura e do urbanismo lidam constantemente com a relação dialética entre o meio natural e o homem, e o produto de seu trabalho age diretamente sobre a paisagem de modo a modificá-la. Como nos fala Schulz:

Os elementos do ambiente criado pelo homem são, em primeiro lugar, todos os “assentamentos” de diferentes escalas, das casas às fazendas, das aldeias às cidades. E em segundo lugar, os “caminhos” que os conectam,

⁸² Ibidem, idem.

⁸³ COLE (:in) TERRA; ANDRADE, 2008, p.366.

além dos diversos elementos que transformam a natureza em “paisagem cultural”.⁸⁴

A paisagem deve ser tema central em qualquer discussão que envolva um empreendimento que vise modificar o ambiente. A estruturação do ambiente urbano é um fenômeno de transformação e a partir da arquitetura e do urbanismo é que o homem transforma a paisagem natural em paisagem urbana.

As cidades são formadas por conglomerados, com elementos de várias ordens: habitantes, transeuntes, nativos, arquitetura, paisagem, entre outros, que se combinam, de um modo tal que caracterizam o próprio conjunto.

As paisagens urbanas representam o conjunto dos elementos contidos nos seus objetos que se acumulam no *percepto* e que podem ser apreendidas pelas suas qualidades estéticas: os cheiros, os sabores, as texturas, os sons, as sensações visuais provocadas pelas cores, pelas formas, pela luminosidade, pelos movimentos. Assim como as obras de arte, os elementos de composição imagética das cidades têm o poder de evocar sentidos, vivências e valores das pessoas que com elas coexistem.

Os elementos que consituem a imagem da cidade, que são plano de fundo para as suas inúmeras paisagens, tem em suas características traços culturais fortemente marcados. Paisagem e cultura estabelecem uma condição em mão dupla de representação. Todos os traços e manifestações culturais estão expressos na paisagem urbana dotada de uma riquíssima bagagem ontológica logo, a paisagem urbana pode ser entendida como paisagem cultural.

A paisagem urbana, até meados do século XX, compreendia o plano de fundo da arquitetura onde não se questionava seu papel e interferência nas relações humanas e na conformação das cidades. Somente a partir desse período estudos como os de Aldo Rossi passaram a integrar na paisagem urbana conceitos como fatos históricos e culturais, as relações humanas e a arquitetura que fazem dessas áreas locais únicas. Esses elementos conjugados moldam a paisagem urbana e dessa maneira torna indissociável a relação entre a produção arquitetônica e a área onde ela irá se inserir.

Em sua obra, Rossi⁸⁵ relaciona a ideia de lugar a conceitos como o de *genius loci* e destaca a necessidade de identificarmos a essência desses espaços, sua tradição histórica e as qualidades intrínsecas que conferem individualidade a essas

⁸⁴ NORBEG-SCHULZ (:in) NESBITT, 2010, p. 448.

⁸⁵ ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

áreas. Dessa forma, a análise proposta pelo autor é pautada no reconhecimento dos elementos urbanos do passado, ou fatos urbanos, ainda presentes na atualidade, elementos esses chamados de permanências e descritos por ele como o “passado que ainda experimentamos”⁸⁶. A identificação de tais elementos se baseia na análise dos mesmos, levando em consideração a individualidade e valor de cada um e a forma como são examinados, visto que essa conceituação pode diferir devido à percepção individual de quem a analisa.

De acordo com Rossi, trabalhar a forma urbana é determinar tipologias. A tipologia em associação com a morfologia urbana constitui um método de análise da morfologia da paisagem urbana. O tipo é, para o autor “uma constante que recebe influência da técnica, da função, da estética, do caráter coletivo e do momento individual do fato arquitetônico”⁸⁷. Estudos de tipologia arquitetônica são como uma analogia formal e funcional da construção histórica e cultural, posto que a arquitetura é composta de formas carregadas de simbolismos que se construíram através dos anos.

A cidade é o nosso presente, e é nela que nos movemos. Devemos promover a valorização do espaço urbano igualando-o ao monumento, visto que sua valorização histórica e artística contribuirá para uma consciência patrimonial com a clara intenção de promover a sua conservação, promovendo, por sua vez, o gosto de identificação com esse espaço. Deve-se, assim, fomentar a participação cívica dos habitantes através de um processo participado de conhecimento histórico, como forma de revelação e apropriação da paisagem cultural.

A paisagem como expressão de cultura que pode e merece ser conservada é importante pelo reconhecimento do passado, mas também como resultado de práticas culturais do presente. As relações que o ser humano estabelece com os demais e com a natureza se plasman na paisagem e irão refletir as concepções e decisões da sociedade: sua consideração ao meio-ambiente e de como se negociam as ações nele inscritas.

A importância da paisagem no planejamento territorial deve ser considerada no momento de se definir as diretrizes e as políticas públicas adotadas. A Recomendação Europa, de 1995, que esquematiza processos de preservação da paisagem, a fim de assegurar sua capacidade de reinterpretação de culturas, continua definido a paisagem como essa combinação de fatores naturais e humanos. Segundo a carta. A paisagem é

⁸⁶ idem, p.52.

⁸⁷ idem, P.24.

a exposição formal dos numerosos relacionados existentes em determinado período entre o indivíduo ou uma sociedade e um território topograficamente definido, cuja aparência é resultado de ação ou cuidados especiais, de fatores naturais e humanos e de uma combinação de ambos.⁸⁸

A significação e a consciência da paisagem como representação material de uma sociedade são elementos de importante afirmação cultural. As paisagens, carregadas de cultura são testemunhas das transformações nos processos de construção do território, podem contar a memória da região, narrando uma história que dê significância ao passado no presente, reforçando a identidade do grupo social local. A Recomendação Europa considera a paisagem tendo um triplo significado cultural, pois

é definida e caracterizada de maneira pela qual determinado território é percebido por um indivíduo ou por uma comunidade; dá testemunho ao passado e ao presente do relacionamento existente entre os indivíduos e seu meio ambiente; ajuda a especificar culturas e locais, sensibilidades, práticas, crenças e tradições.⁸⁹

A recomendação ainda diferencia as áreas com maior carga ontológica, denominando-as de “áreas de paisagem cultural”, que devem receber uma atenção diferenciada pelo seu conjunto de construções que reúnem e relatam a vida do homem e dão significado ao lugar.

⁸⁸ Recomendação Europa, 1995. Disponível no portal do IPHAN, em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Europa%201995.pdf>

⁸⁹ Recomendação Europa, 1995. Disponível no portal do IPHAN

3. O Movimento Moderno

3.1. O contexto de surgimento do movimento moderno e a crítica da identidade.

A arquitetura moderna surgiu como reflexo de uma sociedade que experimentava ascensão de uma cultura capitalista, pautada na produção industrial e no consumo de massa, que experimentava um distanciamento da contemplação estética, do valor de culto e de tradição. A Bauhaus de Walter Gropius defendia uma nova arquitetura que deveria ser desenvolvida para os operários, com intuito de melhorar a habitação do trabalhador e de negação a tudo que fosse considerado “burguês”. A máxima de “menos é mais”, de Mies van der Rohe, contemplava a estética moderna que surgia na Europa, foi transferida para os Estados Unidos com o nome de *Internacional Style* e que se espalhariam pela América Latina em decorrência das viagens de Le Corbusier a Montevideu, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro.

O período entre e pós-guerras foi marcado pela reconstrução das cidades europeias que sofreram com a destruição causada pelos conflitos decorrentes das grandes guerras mundiais. A necessidade da construção rápida de novos edifícios, principalmente moradias, era um contexto ideal para o crescimento de uma arquitetura pautada pela exclusão do ornamento, que primava pela funcionalidade, com volumetria racional e que pudesse ser executada rapidamente. As mudanças ideológicas dessa época não aconteceram apenas no nível tecnológico. Houve uma transformação na maneira de ver, sentir e perceber o mundo, inserindo-se dentro de uma realidade sociocultural.

Rapidamente, dentro dos próprios Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM's), que aconteciam ao redor mundo para debater a arquitetura moderna, começaram a surgir críticas ao que estava sendo proposto. As críticas se faziam não só no campo da arquitetura, mas também sobre as considerações que a ideologia moderna tecia sobre o planejamento urbano.

No CIAM de 1959, o último, como aponta Faria, “um pequeno grupo já combatia “a civilização técnica, a habitação em quantidade, sem ‘identidade’ ou ‘expressão’”. Já era claro o afastamento da nova geração em relação às premissas racionalistas, bem

como evidenciava a divisão de duas arquiteturas opostas. Robert Venturi, na ocasião, reclamava:

procura-se [...] uma arquitetura complexa e contraditória baseada na riqueza e ambiguidade da experiência”. Procurava-se “[...] riqueza de significado de uma arquitetura que materializasse a difícil unidade da inclusão em vez da fácil unidade da exclusão. Mais não é menos”.⁹⁰

Enquanto entendida como sistema linguístico, a arquitetura, com seu papel comunicativo, era criticada no movimento moderno pela incapacidade comunicativa. “Combatia-se assim a abstração do movimento moderno pela sua incapacidade para procurar uma mensagem simbólica”⁹¹, tornado-se comum relacionar o Movimento Moderno com inexpressividade, descontextualização e ausência total de referências.

O mundo utópico - habitado pelo homem padronizado que consumia uma arquitetura como quem consumia um produto industrializado – que caracterizava o movimento moderno e os mitos e as ideologias herméticas que situavam o campo da política e do discurso social perderam chão face a um público cada vez mais informado e inconformado, que clamava por uma posição mais humanista frente às faces de um mundo polarizado e receoso de novos conflitos. A forma como essa mudança impactou o entendimento sobre a arquitetura é descrito por Faria:

Esta gradual viragem cultural, social, política e econômica, influenciou inevitavelmente a forma de fazer e entender a arquitetura. Se tradicionalmente o discurso, bem como a crítica arquitetônica se baseava em princípios puramente formalistas e ideológicos, caindo num debate superficial de estilos, adequação e funcionalidade, em detrimento de qualquer preocupação de caráter semântico, a crítica pós-moderna apostou, por oposição, fundamentalmente, na comunicação, isto é, no modo como se faz a criação e recepção de significados na arquitetura.⁹²

Por conta dos pressupostos que norteavam a arquitetura moderna em caráter internacional, a crítica embasada na teoria fenomenológica ganhou força no âmbito da arquitetura nos primeiros movimentos contrários às ideologias modernistas. O reconhecimento da relação homem-ambiente e todas as questões discutidas na fenomenologia que englobam a percepção e as significações promoveram na arquitetura o estudo, via analogia linguística, de um aspecto que se tornou fundamental no conceito pós-moderno: a forma como se dá a significação na arquitetura. Promoveu-se, conscientemente, a arquitetura como um diálogo com o

⁹⁰ VENTURI, apud FARIA, 2003, p. 89.

⁹¹ FARIA, 2003, p. 89

⁹² Ibidem, idem.

passado, estreitamente relacionado com os valores de memória e comunicação, ligados à construção da identidade humana e do reconhecimento da identidade do lugar.

3.2. Arquitetura moderna no Brasil e seu estabelecimento como arte nacional

O movimento moderno no Brasil surgiu em cenário de renovação ideológica do país, em um contexto de revolução social contra os poderes oligárquicos, fragmentados e regionalistas, na busca de um governo centralizado e nacionalista. “Momento que favoreceu o surgimento de uma geração heterodoxa pautada pela consciência crítica e a insatisfação contra a tradição aristocrata⁹³”

Os artistas envolvidos no movimento no Brasil organizavam exposições, festivais e publicações em forma de manifesto. Objetivavam a criação e estabelecimento de uma arte e de uma consciência crítica verdadeiramente nacional, derrubando os estigmas que legitimavam a criação artística que eram vinculadas a padrões, sobretudo, europeus.

O artista de vanguarda contesta as linguagens artísticas anteriores, mas, antes de tudo, o sistema no qual a arte era produzida, distribuída e fruída. O modernismo, em São Paulo, teve desdobramentos importantes ao longo dos anos 20. Além da Semana de Arte Moderna de 1922, que teve grande repercussão em nível mundial, a parceria entre Tarcila do Amaral e Oswald de Andrade rendeu os movimentos de vanguarda “Pau Brasil”, em 1925 e o “Antropofágico”, em 1928. O movimento “atropofágico” era de caráter cultural, que pretendia alimentar a cultura moderna com a cultura que inaugurou a civilização brasileira, isso diz respeito aos indígenas, aos portugueses e aos negros africanos. Como explica Subiratis:

A Antropofagia apontava, em primeiro lugar, para as raízes históricas das civilizações destruídas da América. Em segundo lugar, revelava um novo significado da relação humana com a natureza, com seu próprio corpo, com sua sexualidade, seus afetos e, não em último lugar, com sua comunidade. A Antropofagia brasileira transformou os medos e os ódios tradicionalmente ligados aos relatos europeus sobre o canibalismo americano, no reconhecimento artístico de um estado de liberdade sem limites e uma visão poética de renovação cultural.⁹⁴

⁹³ IGLESIAS, apud RIBEIRO, 2007, p. 119.

⁹⁴ SUBIRATIS, apud RIBEIRO, 2007, p. 120.

O movimento que iniciou com a vanguarda foi repercutindo nos outros cantos do país e inspirando a elite intelectual brasileira que se interessou por esse levante em prol da elaboração de uma nova arte que pudesse ser qualificada como legitimamente nacional. Em busca do que pudesse servir de inspiração e alimento para a arte moderna, os intelectuais paulistas e mineiros se organizaram e realizaram viagens de estudo pelo território mineiro a fim de conhecer as cidades históricas de Minas.

O diálogo entre os intelectuais paulistas e mineiros iniciou-se nos anos 20, a partir da viagem da caravana paulista, organizada, em 1924, por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendraris e Tarsila do Amaral, para visitar as cidades históricas de Minas. Essa viagem propiciou o contato dos paulistas com os intelectuais mineiros e a redescoberta da importância do Barroco mineiro.⁹⁵

Para avançar na equação que desse voz à Nova Arquitetura nos trópicos, era preciso conhecer a história, desenvolvendo um estudo que permitisse reconhecer os fundamentos que deram origem à própria cultura para, então, restabelecer a linha de continuidade interrompida. A arquitetura colonial foi de certa forma, 'eleita' pelos vanguardistas como a manifestação artística com maior autenticidade nacional. Lucio Costa era o maior defensor dessa ótica e integrou essa posição no desenvolvimento das elaborações sobre o que ele entendia ser a arquitetura moderna brasileira. De acordo com Junqueira, o arquiteto se posiciona

contra os equívocos indetificáveis no ecletismo e reforça sua adesão, naquele momento, ao movimento neocolonial. Caminho que o faria, mais tarde, aderir à Nova Arquitetura, o neocolonial foi a alternativa encontrada pelo arquiteto na busca por uma correspondência possível entre as formas construídas e o meio físico e social nos quais os projetos se inseriam.⁹⁶

Lucio Costa foi influenciado diretamente pelas ideias de Le Corbusier. O arquiteto franco-suíço encontrou na América Latina e no Brasil ambiente propício para a propagação do seu discurso de construção de uma sociedade justa num mundo renovado através da arquitetura e do urbanismo.

Mitos como, por exemplo, o da assimilação da imagem do Brasil a um paraíso tropical, e o da busca, que ainda nos acompanha, nesse paraíso natural, de uma Utopia: a construção de uma sociedade ideal num mundo inteiramente novo" – preparavam o terreno para a aceitação de sua ideologia.⁹⁷

⁹⁵ RIBEIRO, 2007, p. 121

⁹⁶ JUNQUEIRA, 2014, p.29.

⁹⁷ SANTOS, apud RIBEIRO, 2007, p.07

Lucio Costa identifica que o dilema da arquitetura brasileira estaria na relação entre Natureza e Cultura e que, para avançar no desenvolvimento da Nova Arquitetura, tornava-se necessário conhecer a história e desenvolver um estudo que permitisse estabelecer uma linha de continuidade à cultura nacional. Recorrer à 'tradição' simboliza uma maneira particular de olhar o passado do país e funciona como legitimação interna da arquitetura moderna.

Para o arquiteto, modernidade e tradição, cultura e civilização não eram termos necessariamente antagônicos. Suas formulações teóricas e pesquisas históricas buscaram encontrar uma linha de continuidade entre o que chamou de boa-tradição e arquitetura e arte modernas.⁹⁸

Nesse contexto de valorização da cultura nacional o movimento moderno brasileiro se diferencia do que acontece no resto do mundo. O movimento já se mostrava impregnado de uma ampla gama dos movimentos artísticos.

Como a música de Villa Lobos, a força expressiva de um Lúcio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier.⁹⁹

A ocupação do território brasileiro se deu por uma força de desbravamento da natureza desconhecida, mas por um homem já dotado de certa capacidade técnica e conhecimento que o permitiu dominar o ambiente hostil e selvagem. A partir do conhecimento do espaço o povo, que se tornava brasileiro junto com a terra, foi identificando-se e criando laços e desenvolvendo formas de apropriação do lugar que contruíam. O habitar, que no início dessa missão era uma espécie de refúgio frente à exuberância intimidadora da mata tropical, se consolidou como casa quando a arquitetura moderna conciliou a natureza com a cultura e estabeleceu uma nova sensibilidade entre o homem e o território circundante. De acordo com o autor:

As casas, os palácios, as igrejas, tornaram-se uma extensa aléia da floresta, fruto das raízes que brotam do solo. E, ao invés de afredirem a natureza ao seu redor, compõem com ela uma sinfonia. Homem e casa, homem e floresta, homem e bicho não se enfrentam como inimigos, a se defenderem uns dos outros. As praias e os coqueiros, as montanhas de ipês e quaresmeiras, a margens dos rios, os morros, todas essas paisagens, fornecem aos arquitetos elementos que lhes permitem servir ao homem com mais beleza, mais eficácia e até mesmo com mais humanidade. Um brasileiro pode, hoje, dormir no décimo andar de um arranha-céu de portas abertas, o quanto cercado de plantas do sertão. O perfume do campo invade a casa, e ele se

⁹⁸ JUNQUEIRA, 2014, p.31.

⁹⁹ REGO, apud JUNQUEIRA, 2014, p. 43.

sente profundamente ligado ao mundo, mais criatura da terra, mesmo àquela altura. A casa se tranforma num poderoso elemento vital. Ela não é mais uma fortaleza contra o meio, mas uma redução poética da natureza. A casa abre as janelas, protege-se da luz, serve-se dos rios, sobe e desce montanha. É a casa brasileira que vai buscar na paisagem todos os elementos essenciais pare ser original, agradável e bela.¹⁰⁰

A geração carioca de arquitetos modernistas cumprem bem esse papel conciliador entre a arquitetura e a paisagem tropical, tipicamente brasileira. O páisagismo desenvolvido por Burle Marx e que foi difundido mundialmente, exemplificava junto às construções modernas o conhecimento adquirido sobre a natureza brasileira e as diferentes formas de apropriação para o convívio humano que eram possibilitadas pelas novas técnicas desenvolvidas. Em carta publicada no exterior, Lina Bo Bardi, tendo em mente a obra de Burle Marx, reafirma o impacto da geração carioca na apropriação da paisagem tropical.

O antigo terror pela floresta hoje foi substituído por uma visão mais serena, que aceita evitar a destruição onde esta não seja necessária, dando lugar a plantações. O terror se transformou em amor [...] a visão dos jardins brasileiros com suas belas plantas tropicais, os movimentos de água e os painéis de cerâmica colorida dão ao visitante europeu, acostumado a jardins municipais e oficiais, um sentimento de liberdade e de alegria primitiva.¹⁰¹

Em Belo Horizonte, durante a década de 40, o movimento moderno serviu ao governo de Juscelino Kubitschek, que investia numa modernização da capital mineira, visando transformar a cidade em uma metrópole através de obras de arquitetura e planejamento urbano e também pela dinamização cultural. Foram convidados para trabalhar no projeto da Pampulha arquitetos e artistas modernos, com destaque para Oscar Niemeyer, Burle Marx e Portinari que atuavam no eixo Rio - São Paulo.

Belo Horizonte também teve, assim como São Paulo em 1922, uma semana dedicada às apresentações de artistas que ainda poderiam ser chamados de “vanguarda” modernista. Apesar de ter acontecido em 1944, é considerada por Miranda inserida numa “modernidade tardia”¹⁰², a Semana de 44 foi “considerada por seus contemporâneos como momento de fechamento das propostas da vanguarda modernista iniciadas na Semana de 22, inseriu-se no contexto de uma modernidade tardia, instaurada em Minas 22 anos depois de São Paulo”¹⁰³

¹⁰⁰ REGO, apud JUNQUEIRA, p.46.

¹⁰¹ BARDI, apud JUNQUEIRA, p. 46.

¹⁰² MIRANDA, paud RIBEIRO, 2007, p. 124.

¹⁰³ RIBEIRO, 2007, p. 124.

Durante os anos 30 o modernismo brasileiro tomou um direcionamento socializante ao mesmo tempo em que artistas e intelectuais foram chamados para trabalhar em projetos patrocinados pelo Estado Novo, integrados a uma vertente modernizadora do governo de Getúlio Vargas. A crença na força da arte e da cultura foi uma forma de legitimar o convívio entre esses profissionais e o poder durante o Estado Novo. Portanto, podemos considerar uma descaracterização do movimento de vanguarda, na medida em que

o caráter militante, revolucionário e utópico das vanguardas artísticas perdeu o seu vigor na medida em que se integrou, gradativamente, ao projeto tecnológico da sociedade industrial capitalista. Nesse momento, o projeto construtivo das vanguardas foi incluído no circuito político e econômico do país, a exemplo do projeto da Pampulha, tido como o ponto de partida e o ensaio para a construção de Brasília, cidade identificada como vértice, o ponto culminante do projeto construtivo brasileiro.¹⁰⁴

Desta forma, o entendimento sobre a arquitetura moderna deve ser analisado levando-se em consideração o desenvolvimento dos fatos sociais e políticos em decorrência da nova ordenação ideológica que se organizavam no palco da República Nova e do Estado Novo.

A arquitetura moderna brasileira ganhou destaque a partir de publicações internacionais, sendo reconhecida como fruto exemplar diferenciado do movimento modernista que acometeu parte do mundo ocidental, mas de forma única no Brasil. A construção desse “estilo nacional” foi vista como um desafio proposto e vencido pelos próprios brasileiros.

Na “Revista Brésil”, que foi publicada em 1950 na França, no Brasil e no Estados Unidos, Junqueira aponta que

O aturo destaca a diversidade cultural brasileira ao caracterizar o sertanejo e o índio na mistura de raças “indefinida” que compões o país. Um “estilo psicológico”, sende este a base do “humanismo brasileiro”. Tal estilo reforça a idéia de que no Brasil diferentes raças convivem em harmonia. Harmonia esta estendida à ideia de natureza e cultura, cuja dissociação se torna impraticável.¹⁰⁵

A exposição “Brazil Builds”, que aconteceu em 1943 no MoMA, foi conserderada o marco do reconhecimento da arquitetura moderna internacionalmente. Na passagem da exposição pelo Brasil, Mario de Andrade compara a “descoberta” da arquitetura brasileira pelos Estados Unidos com o reconhecimento das obras de

¹⁰⁴ Ibidem, idem.

¹⁰⁵ RIBEIRO, 2007, p. 124.

Portinari e a obra erudita de Heitor Villa-Lobos. Goodwin, responsável pela publicação que acompanhava a exposição, apontava para a ideia de uma identidade local visível no plano da cultura. Veiculou-se a ideia de que produção moderna brasileira guardava uma estreita relação com as construções do período colonial no país, sobretudo com aquelas feitas entre os séculos XVII e XVIII.¹⁰⁶ Isso afirma o esforço da vanguarda artística de estabelecer uma arte moderna que fosse pautada nas manifestações anteriores e de caráter realmente nacional, que buscaram principalmente na arte colonial suas inspirações.

Como movimento artístico, podemos dizer que o movimento moderno foi, de fato, responsável pela criação de uma consciência nacional unificada e pela criação de uma identidade brasileira que não existia, ou existia de maneira fragmentada, no período anterior à Semana de 1922. Nesse sentido, é válido dizer que a linguagem moderna perpetuou através das diversas camadas sociais, influenciando inclusive a forma como se passou a fazer a arquitetura popular. Como afirma Martins, em um “dado momento da história do país, a classe média, inclusive das pequenas cidades do interior, teve o moderno como valor”¹⁰⁷. Nesse “dado momento”, que é posterior à publicação de *Brazil Builds* – ou à Segunda Guerra – e anterior à construção de Brasília, uma série de arquitetos, ou parte da sociedade brasileira, teria optado pela linguagem moderna da arquitetura brasileira, que passou a ser símbolo reconhecido da expressão cultural e artística brasileira.

Historiador e crítico de arte Mário Barata reconhece o papel singular da arquitetura enquanto representação do ethos nacional, constando entre “as dominantes da fisionomia brasileira”. Em condições de rivalizar à constante onipresença das imagens e representações do país pela paisagem natural, o crítico aponta que se “desaparecesse do país ainda ficaria a paisagem, mas muito do que é Brasil se perderia [já que] a própria presença física das construções significa nossa civilização – a nossa existência”¹⁰⁸.

Se a forma como o povo brasileiro passou a se relacionar com a arquitetura, com o seu território e, a partir de então, através da literatura, das artes plásticas e da música, construiu-se uma unidade cultural reconhecida e identificada como brasileira. É possível dizer que o movimento moderno, no Brasil, diferenciou-se mais uma vez do que aconteceu na Europa, afastando um pouco as possibilidades de se

¹⁰⁶ JUNQUEIRA, 2014, p. 37,

¹⁰⁷ MARTINS, apud FREIRE, 2015, p.49.

¹⁰⁸ JUNQUERIA, 2014, p.47.

estabelecerem aqui, e maneira completamente acertiva, as críticas tecidas pelos teóricos pós-modernistas baseados nos pressupostos fenomenológicos.

A junção de variadas correntes artísticas, que se apoiaram e trabalharam em conjunto e a favor do movimento moderno, demonstra que, no Brasil, o modernismo não foi esforço de um grupo seletivo de pessoas, mas sim uma manifestação que atingiu grande parte da população. A manifestação popular do movimento moderno pode ser entendida como uma apropriação do código de linguagem do vocabulário modernista - desenvolvida de forma pura pelos artistas – e que foi apropriada pela população brasileira. Essa apropriação se manifestou e pode ser apreendida na paisagem - em seu entedimento mais geral, quando referente ao produto da relação humana com o lugar - brasileira em diversas cidades.

Portanto, o movimento moderno instaurou um ar de modernidade que se espalhou pelo Brasil e influenciou a arte de maneira geral, alcançando lugares inesperados como a pacata cidade de Cataguases, no interior de Minas Gerais, que será o tema apresentado no próximo capítulo devido a sua significativa herança cultural deixada pelo Movimento Moderno e pela a manifestação da arte moderna pelas ruas da cidade e sua apropriação pela arquitetura popular.

4. Cataguases

4.1. Cataguases do colonial aurífero ao moderno industrial

A cidade de Cataguases encontra-se na microregião de Cataguases e mesoregião da Zona da Mata de Minas Gerais. Seu território abrange uma área 491,767 km² em bioma de mata atlântica e uma população estimada de 74.609 pessoas para o ano de 2016¹⁰⁹. A altitude média é de 169 metros, o clima é tropical com chuvas no verão e temperatura média anual em torno de 23,5°C. O município integra a bacia do rio Paraíba do Sul, sendo banhado pelo rio Pomba e seu afluente ribeirão Meia Pataca. Em Cataguases, 95,74% da população vive no meio urbano, a expectativa de vida é de 73,3 anos, a taxa de alfabetização é de 90,1% e o IDH-M (Índice de Desenvolvimento Humano) é de 0,751¹¹⁰.

Os relatos mais antigos sobre a cidade remontam de 1800, quando aventureiros que exploravam a região sudeste de Minas Gerais, acharam um rio, no qual extraíram meia pataca¹¹¹ de ouro, dando ao curso d'água o mesmo nome que mais tarde denominaria a povoação erguida à sua margem.

Entre os anos de 1809 e 1810 vários padres jesuítas chegaram pelo rio Pomba atrás de relatos que indicavam a existência de diamantes na região. Ao atracarem no local, deram-lhe o nome de Porto dos Diamantes, onde colonizadores já viviam perto de índios Coroados, Carapós e Puris.

Em 1826, durante a construção da estrada que ligaria Minas Gerais a Campos de Goitacazes (província do Rio de Janeiro) Guido Tomaz Marlière - coronel francês a serviço do Império do Brasil, comandante das divisões militares do rio Doce, diretor-geral dos índios e inspetor da estrada -, chegou ao Porto dos Diamantes, havendo no local 38 “fogos” (lares) de brancos e várias aldeias de índios coroados¹¹², coropós e puris. O coronel recebeu em doação um terreno, planície sedimentar na margem esquerda do Rio Pomba, para ali erigir uma capela e fundar uma povoação, que toma no nome de Meia Pataca. Foi então construída a primeira capela, aos moldes da

¹⁰⁹ Dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) com base no censo demográfico de 2010.

¹¹⁰ Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil

¹¹¹ *Pataca (Moeda antiga de prata, que valia 320 réis.)*

¹¹² IBGE. História de Cataguases.

arquitetura colonial, na área que pode ser considerada como o coração da cidade, o largo que hoje dá espaço ao Santuário Santa Rita de Cássia. Anteviu ali uma cidade traçada em xadrez, com amplas praças; confortável e saudável:

“(...) Neste sítio mandei afincar por este mesmo três marcos de pau, chamado *marmelada*, e lavrados, para evitar discussões futuras entre ele os moradores do arraial. A estrada nova atravessa este em linha reta. Delineei as ruas na distância de 50 passos de um outro ângulo da Igreja. A praça pública e o lugar futuro para o corpo da Igreja, que por ora não tem senão a Capela-Mor, a fim de que se forme uma povoação bem regular, para a qual convida a sua bela localidade. Deixo os mais poderes e recomendação ao Sargento Henrique José de Azevedo para conceder terreno para casas e quintais, na projeção delineada, deixando 7 palmos de intervalo entre uma casa e outra, para serventias públicas e poder acudir a qualquer incêndio, na forma do retrocitado Diretório para a criação de arraiais em terras de índios. O Diretório não concede mais de 60 palmos de frente e 100 de fundos para quintal, permitindo-o o terreno para o Reverendo Capelão, Comandante e pessoas graduadas; 50 ditos para os que são de classe média, com 80 de fundos; 40 enfim, para os mais habitantes, e 70 de fundos. Nada de quintais nas frentes, entremeados com as casas. Ninguém tem direito de edificar terreno destinado para a praça pública, a qual fica pertencendo à comunidade em geral e a ninguém em particular. E por parecer justo este arranjo aos moradores e ao Sargento doador, o qual fiz para o bem público, em virtude de meu cargo, lavrei este termo, para servir de regulador para o futuro, por mim assinado, assim como pelas pessoas presentes, ficando cópia dele depositada em mãos do já mencionado Sargento, para conhecimento e inteligência de todos. Quartel General do Porto dos Diamantes, em 26 de maio de 1828.¹¹³

O traçado urbano partiu de onde, hoje, fica a Praça Santa Rita de Cássia em direção à praça Rui Barbosa. Foi aberto nessa direção o caminho “sobe-desce”, atual rua Coronel Vieira, ponto de partida para a definição de outros caminhos: Passa-cinco (rua alferes Henrique de Azevedo), Pomba (rua Major Vieira), do Meio (rua Rebelo Horta), do Cemitério (rua Marechal Deodoro) e da Estação (rua Coronel João Duarte).¹¹⁴

¹¹³ ALONSO, 2010, p. 45.

¹¹⁴ SANTOS e LAGE, 2005, p. 04.

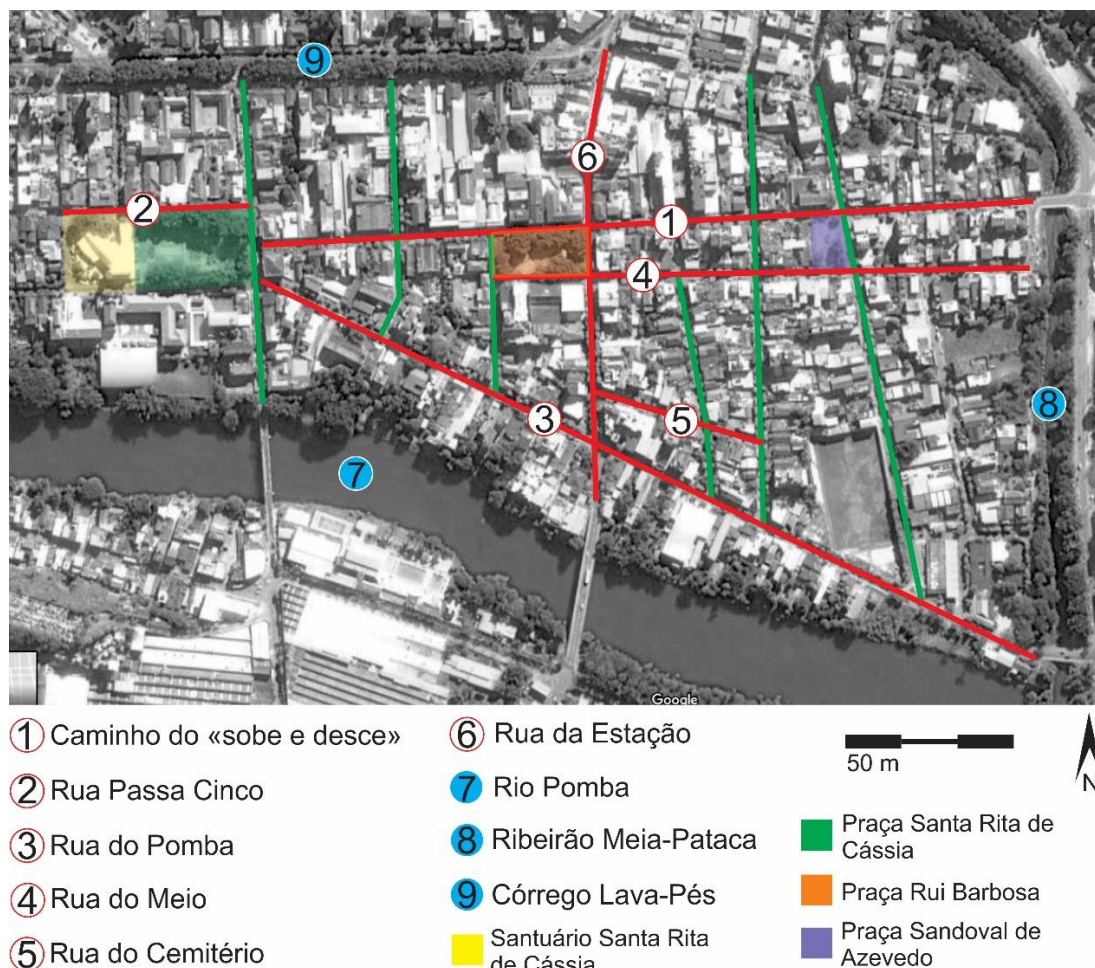


Figura 01: Traçado Urbano definido pelo coronel Guido Tomaz Marlière em 1828 marcado na configuração urbana atual. Fonte: Imagem da Google com edição do autor.

Portanto, a malha de ruas retas e perpendiculares, com praças espaçosas, localizada na área plana definida pelos cursos do rio Pomba e dos ribeirões Meia Pataca e Lava-pés, é a mesma que pode ser observada hoje.

No início da década de 1840, foi fundada a Fazenda da Glória, nas proximidades do arraial e em área de três alqueires de terra, propriedade do major Joaquim Vieira da Silva Pinto que contribuiu para o desenvolvimento do local. Em 1851, o distrito foi criado com a denominação de Santa Rita de Meia Pataca e, em 1854, foram incorporadas diversas fazendas ao seu território. Em 1877, o arraial foi elevado à Vila de Cataguases e, em 1881, à categoria de cidade¹¹⁵. O clima quente e úmido, além do tipo de solo (rico em húmus pela presença das matas) fizeram com que um grande número de fazendeiros prosperasse, aumentando as colheitas de cereais, principalmente, as de café.

¹¹⁵ IPHAN: Cataguases – MG,

Nessa época, com a inauguração da Companhia Estrada de Ferro Leopoldina, Cataguases se transformou no ponto de embarque e exportação do café produzido na região. Com a ferrovia, a malha urbana se deslocou para as proximidades da estação ferroviária, expandindo-se pelo terreno plano até as encostas dos morros mais próximos, sem nenhum outro plano ou diretriz de expansão além das primeiras normas do engenheiro militar e contingências topográficas. A chegada dos operários da ferrovia e de comerciantes estimulou o crescimento urbano. Novas edificações foram construídas para atender aos mais recentes moradores da cidade.

Com impacto a industrialização, Cataguases passou por um processo comum nesse contexto, que foi o êxodo rural. A população da cidade cresceu rapidamente, surgiram as vilas operárias e junto a isso os casos de epidemias pela cidade. Sobre a influência das intelectuais e ricas famílias cariocas que se mudaram para a cidade a fim de fugir da perseguição de Floriano Peixoto e inspirados pelas reformas sanitárias pelas quais o Rio de Janeiro tinha passado, Cataguases é reformulada. Além dos projetos de saneamento de Paulo de Frontin, praças e jardins são remodelados de acordo com projetos de paisagismo e os novos edifícios obedecem à diretrizes e linguagem da arquitetura eclética. Em 1894, inicia-se a substituição da antiga capela colonial por uma de árcades neo-góticos, projetada por Augusto Rousseau, obra que durou 14 anos e foi concluída somente em 1909. Outras construções que se destacam são o Paço Municipal (de autoria de Agostinho Horta Barbosa – 1893), o Teatro Recreio (1893) e o Hotel Villas (de autoria de Bergamini – 1893), Palácio da Municipalidade de 1896, Banco de Cataguases, o Palacete Passos, a Casa Carcacena (1917), e a Chacara Dona Catarina.¹¹⁶ Na mesma época as ruas são calçadas, pontes e estradas são construídas. Afirma-se o eixo principal da cidade, o mesmo constituído hoje pelas ruas Major Vieira e Lobo Filho, ambas de traço do engenheiro Marlière¹¹⁷

Em 1905 a economia do café começou a se substituída pela industrial. Nesse ano foi implantado no município a primeira usina geradora de energia e a primeira fábrica de tecidos, setor de destaque para a cidade até hoje. Sinônimo de progresso e prosperidade, o ciclo industrial têxtil foi um dos principais fatores a propiciar a construção de um “ambiente moderno” para a cidade.

A história de Cataguases é como a de várias outras cidades brasileiras: missão jesuíta no ciclo do ouro; missão colonizadora da coroa portuguesa, grandes

¹¹⁶ ALONSO, 2010, p. 47.

¹¹⁷ SANTOS e LAGE, 2005, p.05.

fazendeiros locais no ciclo do café, surgimento da industrialização no início do século XX seguido da urbanização do território e da população. Porém, dois acontecimentos culturais colocaram definitivamente Cataguases no mapa do movimento moderno no Brasil: a arte do cinegrafista Humberto Mauro e a revista literária Verde, sendo procedidos de intenso movimento artísticos e arquitetura modernista, na década de 40 e 50, com mobiliário, paisagismo, artes aplicadas e acervos artísticos, sendo a maior parte de autoria da vanguarda de artista do Rio de Janeiro.

Entre 1925 e 1929, Cataguases viveu um período de intensa efervescência cultural e artística, inclusive com a produção cinematográfica de Humberto Mauro - com Pedro Comello e Eva Nil - e o surgimento do Grupo Literário Verde.

Segundo o professor e pesquisador Joaquim Branco, o Movimento Verde é a base de todos os movimentos culturais de Cataguases¹¹⁸. No número 08 da revista, Ribeiro Couto escreve sobre o reconhecimento da cidade em um âmbito cultural nacional: “Todo o Brasil está surpreso: existe Cataguazes! (...) Todo mundo foi ao mappa, roçou o dêdo pela superfície, procurando, apertando os olhos, até achar: Cataguazes”¹¹⁹

Na edição número 1 da Revista Verde, lançada em setembro de 1927, logo no texto de apresentação o grupo já explica ao leitor sobre já saberem da incompreensão que lhes cairia pelo fato de estarem vindo “pregar a nova-arte”, e que essa incompreensão não os interessaria:

“Apparecemos para um público que não existe”, Vamos ser incompreendidos e criticados. É certo, Mas, que esse público ainda virá a existir, é certo também. É certo também. É certo e é um consolo... Portanto, conversar muito é bobagem!

Somos novos. E viemos pregar ideas-novas da Nova-Arte.

E só

E está acabado;

E não precisa mais.

* * *

Abrileirar o Brasil – é o nosso risco.

P’ra isso é que a VERDE nasceu.

Por isso é que a VERDE vae viver.

E por isso, ainda, é que a VERDE vae morrer.

* * *

Pronto. Leitor camarada: muita honra e muito prazer em conhecê-lo. Disponha.”¹²⁰

Através do texto o grupo deixa claro a simplicidade de sua motivação: pregar ideias novas da “Nova-Arte”. A arte moderna, que tinha caráter extremamente nacional, de valorização do povo brasileiro e de sua genuína cultura, um movimento

¹¹⁸ UFJF – PROCULT: A moderna literatura brasileira em revista.

¹¹⁹ COUTO. 2004, p. 03.

¹²⁰ Revista Verde. 1927, n. 01, p.09.

que vinha para bater de frente com a importação cultural, principalmente a europeia, que tinha sido impressa inclusive na paisagem de Cataguases com as obras ecléticas citadas anteriormente.

Primeiro vieram as idéias, que ganharam vida e corpo físico na cinematografia e na literatura na década de 20. Essa produção intelectual, embora tocasse os mais esclarecidos cidadãos de Cataguases, teve mais repercussão fora da cidade, principalmente entre os vanguardistas cariocas, que tinha uma relação de amizade e reconhecimento artístico com a vanguarda cataguasense. Essa relação foi fundamental para que na década de 40, principalmente pelos contatos de Francisco Peixoto, a arte moderna voltasse a figurar de modo importante na cidade, dessa vez através da arquitetura e das artes plásticas.

Francisco Inácio Peixoto torna-se o principal responsável pela re-introdução de Cataguases na história da modernidade brasileira. Ele era poeta, pertencente ao grupo que idealizou e produziu a Revista Verde e cuja família era a dona a tecelagem Cataguases, principal foco de desenvolvimento da cidade.

O magnata de perfil mecênico começa a “importar” projetos e obras de artistas da vanguarda carioca, com o intuito de modernizar não só a paisagem da cidade, mas também como propósito de transformação social:

[...] Havia um propósito transformador que buscava atingir profundamente as estruturas socioculturais e políticas da cidade, como forma de alterar-lhes os rumos e promover o desenvolvimento social através dos benefícios que a era moderna poderia trazer [...] Contava-se com um parque industrial em expansão, uma intelectualidade afinada com o modernismo que embora dispersa possuía laços estreitos com a cidade, uma burguesia em ascensão suscetível de sensibilizar-se com as propostas modernas e as sólidas bases econômicas e políticas da família Peixoto. Além disso, havia o interesse de arquitetos e artistas divulgarem seu trabalho e as repercussões de apoio oficial a nova arquitetura brasileira e de sua projeção no contexto arquitetônico internacional. A par dessa cadeia de fatores, Francisco Peixoto trabalhou arduamente e empregou todo o seu prestígio pessoal e extraordinária tenacidade nos empreendimentos, tornando-se personalidade chave do processo. [...] as obras espelham os postulados básicos da nova arquitetura: a racionalidade dos partidos, as estruturas em concreto armado e os pilotis, a liberdade de plantas e fachadas. Está presente também não só aquele sentido plástico característico das realizações arquitetônicas brasileiras que se expressou, não somente na composição e tratamento dos volumes e superfícies e no emprego das formas curvas, mas também na integração das artes plásticas e do paisagismo (...) Nota-se claramente a intenção de transformar a cidade mediante um processo que logo de início envolve edifícios de grande valor simbólico como a igreja e o cine-teatro.¹²¹

¹²¹ ALONSO, 2010, p. 44.

Em 1943, Oscar Niemeyer projeta a nova casa de Francisco Inácio Peixoto, mesma época em que estava sendo finalizada a obra do Ministério da Saúde e da Educação no Rio de Janeiro e três anos depois o arquiteto atende ao um novo pedido de Francisco e projeta o Colégio Cataguases. A partir de então arquitetos como Carlos Leão, Francisco Bolonha, Aldary Toledo, os irmãos Roberto, Gilberto Lemos, Luzimar Cerqueira de Goes Telles, Flávio Almada; paisagistas como Burle Marx, Carlos Percy e o próprio Bolonha; o designer de móveis Joaquim Tenreiro; artistas como Anísio Medeiros, Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Iberê Camargo, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Emeric Marcier, Jan Zach, Bruno Giorgi, irão povoar a cidade com suas obras¹²².

A Matriz neo-gótica mal tinha completado 40 anos e um novo projeto para a sua substituição já começava a ser montado. Edgar Guimarães do Valle, em 1943 termina o projeto para a nova matriz, que foi concluída somente em 1968. Dois anos depois Francisco Peixoto e Marques Rebelo discutiam a substituição do eclético Teatro Recreio, palco das manifestações de vanguarda dos anos 20 na cidade, substituição que se efetiva em 1953 com a inauguração do cine-teatro Edgard, projeto de Carlos Leão e Aldary Toledo.

A influência do movimento moderno alcançou e influenciou as mais diversas camadas sociais e setores da cidade. Desde edifícios de grande valores simbólicos, como a igreja e o teatro, as moradias luxuosas da elite financeira e intelectual, o paisagismo das praças e avenidas principais e até casa populares das vilas operárias. Francisco Peixoto tinha mesmo esse caráter mecênico, ele acabou criando um ambiente na cidade em que a burguesia se interessasse em seguir seus passos e, em seguida, comesçassem a se generalizar nas expressões modernistas locais:

Ao mesmo tempo em que os novos edifícios resolvem novos programas, ou dão outras soluções para programas tradicionais, eles passam a ser lidos, codificados e incorporados pela população. Constitui-se assim um conjunto de “vocábulos modernos”, de sotaque local, ao qual recorrem as obras modestas e anônimas que vão povoando a cidade, constituindo um interessante conjunto de construções que o arquiteto Antonio Luiz Dias de Andrade batizou de “arquitetura vernacular moderna”, ambiente que se tornou indissociável das numerosas e excepcionais manifestações da arquitetura moderna “erudita” que povoam Cataguases.¹²³

4.2. Processo de tombamento de Cataguases

¹²² Idem, p. 45.

¹²³ ALONSO, 2010, p.46.

O tombamento de Cataguases seguiu um processo diferente do que tem-se como prática comum do IPHAN. Pode-se dizer que ele não teve início no âmbito desse órgão público, mas sim em um projeto de caráter social que visava elucidar na própria população cataguasense a presença e a importância do seu patrimônio modernista. Foi em 1987, em uma parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura de Cataguases, a 7º DR do SPHAN/FNPM¹²⁴ de Minas Gerais e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases (FAFIC) que teve início o projeto “Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases”, que visava desenvolver pesquisas de história oral, memória visual, evolução urbana e inventário de bens móveis e integrados além de pesquisa documental no Arquivo Municipal e no Forum de Cataguases¹²⁵.

O projeto não tinha a intenção de tombamento, o que se buscava era um trabalho diferente. O objetivo era promover a preservação pela conscientização. Os técnicos envolvidos no projeto acreditaram nessa possibilidade pelo fato de que a cidade ainda não tinha tido nenhum tipo de contato com processos de tombamentos, então elas não viam o órgão como agente policiador, mas como formação técnica necessária para fazer com que o projeto atingisse seu objetivo.

Porém, em 1994, parte do IPHAN o pedido da elaboração de estudos para a montagem do dossiê de tombamento, o que representou uma ruptura com o projeto “Memória e Patrimônio Cultural”. Em 5 de dezembro do mesmo ano foi publicado no Diário Oficial da União o tombamento de Cataguases, delimitando-se um perímetro de proteção e o tombamento individual de alguns bens imóveis, móveis e integrados. que deveria estar sobre a tutela de um conselho municipal, em caráter deliberativo.

Existe um volume considerável de obras e estão localizadas próximas umas das outras, com variados programas - públicos e privados. Pensava-se que os padrões estéticos modernistas atingiriam somente a arquitetura projetada para às elites ou aos prédios públicos, porém, em cataguases, houve uma apropriação do vocábulo modernista pela classe média, criando o que Andrade chamou de “arquitetura moderna ‘vernacular’”.

Coloca-se contudo a dificuldade de se traduzir a real dimensão dos processos culturais ali ocorridos na seleção de um conjunto de bens para efeito de sua respectiva inscrição nos Livros do Tombo. Com efeito, permanecem como testemunhas evidentes, denunciando os movimentos culturais que conferem notoriedade à cidade, as obras de arquitetura moderna, seu mobiliário e acervo artístico, insuficientes, entretanto, para atestar a complexidade,

¹²⁴ O IPHAN é dividido em SPHAN (Secretaria), na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), como órgão executivo.

¹²⁵ ESTANISLAU, apud ALONSO, 2010, p.46

amplitude, e até mesmo as contradições, das iniciativas ‘modernistas de Cataguases’.

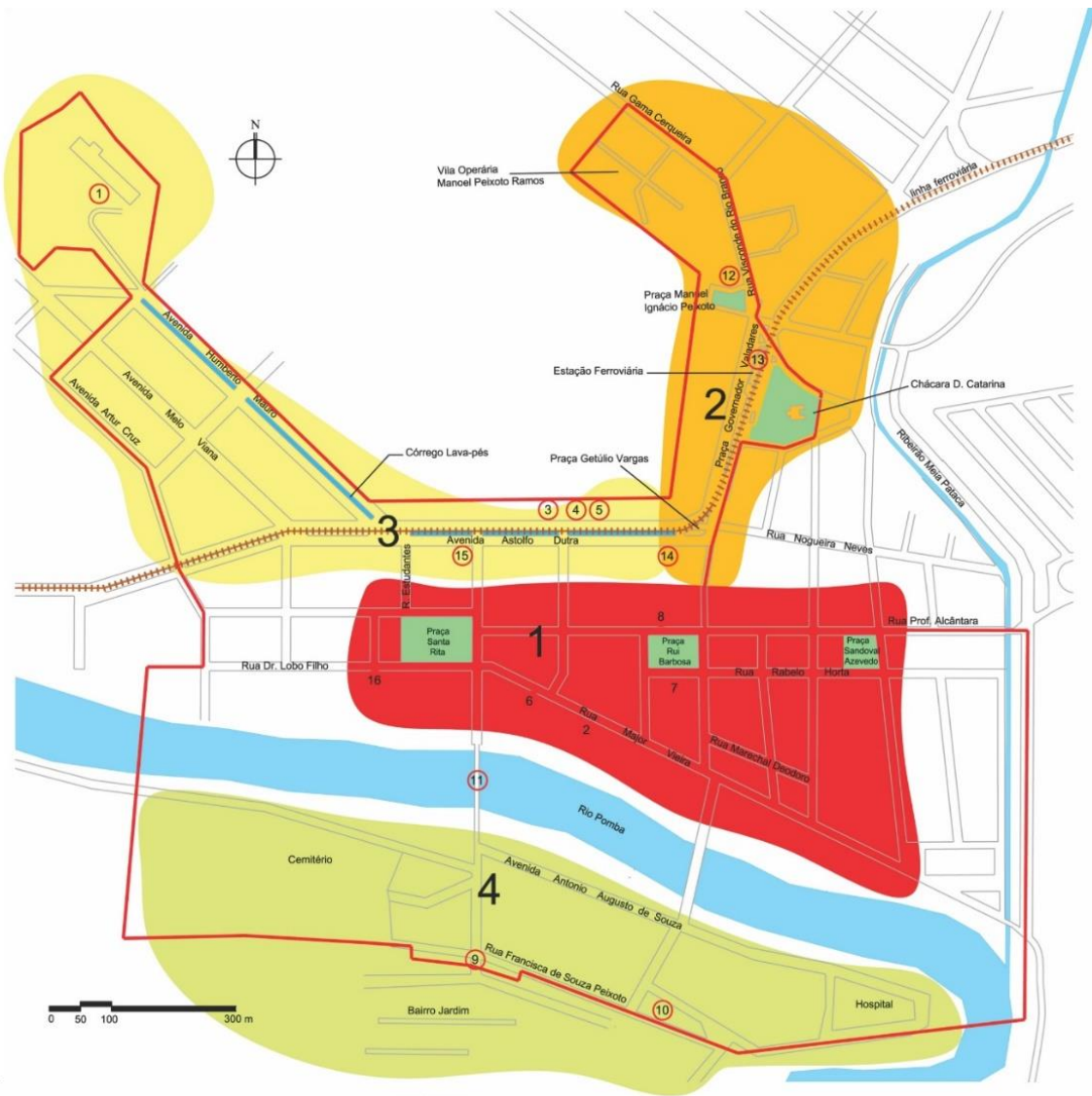
Restrito o tombamento às obras de arquitetura mais representativas, não há como evitar a redução do sentido e o significado do movimento moderno alcançados na cidade. Há o risco inclusive destas obras virem a ser compreendidas como referências significativas no quadro da produção de arquitetos ilustres, autores de seus respectivos projetos, e que têm assegurado lugar de destaque na historiografia da arquitetura moderna no Brasil, dissociando-as, portanto, das peculiares condições em que foram produzidas em Cataguases, e de seus antecedentes.(...) Mesmo apreendidas no âmbito da fisionomia urbana, tais obras não configuram um conjunto homogêneo e articulado, encontrando-se disseminadas na cidade, mesclando-se às manifestações de períodos mais antigos, ora perturbadas pela presença de construções recentes, sem nenhum caráter, desorientando as tentativas de se identificar uma área de abrangência e tratar o problema na sua dimensão urbanística.(...) A melhor forma de se promover o reconhecimento e a proteção do patrimônio cultural da cidade é considerá-lo enquanto parte integrante do centro urbano; a ausência de unidade enfatiza uma das principais características do movimento moderno de Cataguases, qual seja, seu caráter inconcluso.

(...) Francisco Inácio Peixoto declarou, em uma de suas últimas entrevistas, que Cataguases havia sido um grande equívoco, pensando assim justificar o insucesso de seu empenho em moldar a cidade à imagem do projeto professado pelos arquitetos modernos.

Permanecem mesclado aos modernos edifícios, os sinais do passado, estabelecendo contraponto, diálogo silenciosos que faz desvelar as entranhas dos processos de vida que acompanham a história da cidade. (...) Surge em Cataguases uma arquitetura moderna ‘vernacular’. Os padrões acatados pelas elites servem como fonte de inspiração para reelaborações anônimas, reproduções adaptadas.”¹²⁶

Portanto, fica clara a necessidade de se reconhecer em Cataguases a importância de seu patrimônio arquitetônico modernista enquanto a idéia de um conjunto urbano, e não somente como obras individuais, de caráter exclusivo. E tão pouco também podem ser reconhecidas como conjunto urbano consolidado, dado ao aspecto de distribuição das obras entre outras mais antigas, de outros tempos e também às mais novas. Foi traçado o seguinte perímetro de proteção na cidade:

¹²⁶ ANDRADE, apud ALONSO, 2010, p. 62-64.



LEGENDA

— Perímetro de Tombamento



Imóveis Tombados Individualmente

- 1 - Colégio Cataguases
- 2 - Residência Francisco Inácio Peixoto
- 3 - Residência Ottoni Alvim Gomes
- 4 - Residência de Josélia Peixoto de Medeiros
- 5 - Residência Nélia Peixoto
- 6 - Hotel Cataguases
- 7 - Cine Teatro Edgard
- 8 - Edifício "A Nacional"
- 9 - Conjunto de Residências Operárias
- 10 - Monumento a José Inácio Peixoto
- 11 - Ponte Metálica sobre o Rio Pombe
- 12 - Fábrica de Fiação e Tecelagem de Cataguases
- 13 - Estação Ferroviária de Cataguases
- 14 - Museu de Eletricidade Cataguases-Leopoldina
- 15 - Antigo Grupo Escolar Coronel Vieira
- 16 - Educandário Dom Silvério



1 Primeira zona - "baixo terraço que se eleva junto ao Rio Pombe e seu tributário Meia-Pataca, sítio escolhido para o primitivo núcleo"



2 Segunda Zona - "primeira área de expansão urbana, determinada pelo traçado da ferrovia"



3 Terceira Zona - "novo bairro surgido após a canalização do Córrego Lava-pés"



4 Quarta Zona - "margem direita do Rio Pombe e envolve as novas instalações da Companhia Industrial Cataguases, a vila operária, o hospital, maternidade, cemitério"

Figura 02: Zonas do Perímetro de Tombamento conforme parecer de Antônio Andrade. Fonte: IPHAN. Processo de Tombamento de Cataguases, apud Alonso, 2010, pág. 66. Editada pelo autor.

Conclusão

Em um contexto de produção arquitetônica pautada pela exclusão, quase que total, dos elementos que conferem característica à uma obra de arquitetura, a crítica fenomenológica enquadra seu texto e propõe uma visão humanista pautada pela criação de identidade entre sujeito e objeto. Essa condição é ainda enaltecida pelo distanciamento entre o homem e a sua criação - fruto do seu trabalho - causada pela produção industrial e a divisão de trabalho.

Porem, no Brasil, o movimento moderno acontece em uma coordenação da vanguarda artística em promover a criação de uma arte verdadeiramente nacional, pautada pelo reconhecimento dos valores brasileiros encontrados na expressão colonial. Tal esforço culminou na produção arquitetônica modernista que aliava, além da arquitetura moderna, outras expressões como as artes plásticas, a literatura e o paisagismo, configurando obras com alto valor semântico e com grande carga cultural, capaz de promover a identificação entre a obra e o sujeito que a experimenta.

Portando, o aprofundamento sobre o entedimento dos elementos que passaram a integrar a paisagem das cidades brasileiras, marcadas pela arte modernista, pode servir de base para a concepção de projetos arquitetônicos consonantes com a paisagem pré-estabelecida, gerando uma possibilidade maior de não descaracterização e de produção de identificação entre os indivíduos e o espaço trabalhado pela arquitetura.

No contexto da cidade de Cataguases, empregada pela produção da arte moderna, essa possibilidade de leitura torna-se ainda mais forte, posto o fato da grande presença da estética modernista empregada pelas ruas do município através das diversas manifestações artísticas aliadas à arquitetura.

Bibliografia

ALONSO, Paulo Henrique. **A construção de um patrimônio cultural: O tombamento federal de Cataguases, Minas Gerais.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MMMD-8STQR2>. Acesso: 05 de set. 2016.

Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil. **Cataguases, MG.** Disponível em: http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/cataguases_mg. Acesso: 19 de set. 2016.

BULA, Natalia Nakadomari. **Arquitetura e Fenomenologia: Qualidade sensíveis e o processo de projeto.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/169560>. Acesso: 17 nov. 2016

COUTO, Thiago Segall. **Patrimônio modernista em Cataguases: razões de reconhecimento e o véu da crítica.** Arqtextos, São Paulo, ano 05, n. 054.04, Vitruvius, nov. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/05.054/527>. Acesso: 03 out. 2016.

CRUZ, Aline Assis de Andrade. **Lagoa de todos os olhares: Encantamento e Concepção no Projeto Urbano.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=154257. Acesso: 17 nov. 2016.

FARIA, Luís Pinto de. **Paradigmas teóricos do pós-modernismo.** A obra nasce: revista de arquitectura da Universidade Fernando Pessoa, Porto, n.00, 2003. Disponível em: <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce00.pdf>. Acesso: 17 nov. 2016.

FREIRE, Adriana Leal de Almeida. **Recepção e Difusão da Arquitetura Moderna Brasileira: Uma abordagem historiográfica.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo. São Carlos, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-08032016-095843/pt-br.php>. Acesso: 17 nov. 2016.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em:
<http://www.ibge.gov.br/>. Acesso: 19 de set. 2016.

IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Histórico de Cataguases**.

Disponível em:

<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/cataguases.pdf>. Acesso em 19 de set. 2016.

IPHAN. **Cataguases – MG**. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/369/>. Acesso em: 05 de set de 2016.

JUNQUEIRA, Juliana Villela. **Modernos trópicos - Brasil e Brasília**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-02072014-105326/en.php>. Acesso: 17 nov. 2016.

MAXIMIANO, Liz Abad. **Considerações sobre o conceito de paisagem**. Revista RAEGA, Curitiba, n. 08. UFPR, 2004. Disponível em:

<http://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3391/2719>. Acesso: 02 dez. 2016.

NERBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2^o ed. Rev., 2008.

PESANHA, José Américo Motta. **Os Pensadores: Gaston Bachelard**. Tradução: Joaquin José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural. 1978.

Recomendação Europa, 1985. Portal do IPHAN. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Europa%201995.pdf>. Acesso: 18 out. 2016.

Revista Verde. Apresentação. Cataguases, ano 01, n. 01. Cataguases. 1927.

RIBEIRO, Marília Andrés. **O modernismo brasileiro: arte e política**. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 09, n. 14, jan-jun. 2007. Disponível em:

<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Marilia%20Andres%20Ribeiro.pdf>. Acesso: 02 dez. 2016.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SALGUEIRO, Teresa Barata. **Paisagem e Geografia**. *Finisterra*, ano 36, n. 72, 2001. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/download/1620/1315>. Acesso: 02 dez 2016.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; LAGE, Claudia Freire. **Cataguases: patrimônio da modernidade.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 056.04, Vitruvius, jan. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.056/512>. Acesso: 05 de set. 2016.

SCHIER, Raul Alfredo. **Trajetórias do conceito de paisagem na geografia.** *Revista RAEGA*, Curitiba, n. 07. UFPR, 2004. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3353/2689>. Acesso: 02 dez. 2016.

SILVA, Luzia Batista de Oliveria. **A fenomenologia da imaginação na “poética do espaço” de Gaston Bachelard.** *Educere et Educare*, Cascavel, vol. 8, n. 16. Jul/dez. 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/download/8934/6816>. Acesso: 17 nov. 2016.

SIMMEL, George. **A Filosofia da Paisagem.** Tradução: Artur Mourão. Covilhã: LosoSofia:press. Universidade da Beira Interior, 2009.

TERRA, Carlos Gonçalves; ANDRADE, Rubens Oliveira de. **Materialização da Paisagem através das Manifestações Sócio-Culturais.** Coleção Paisagens Culturais. Rio de Janeiro: EBA Publicações, vol. 01. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2008.

UFJF – PROCULT. **A moderna literatura brasileira em revista.** Universidade Federal de Juiz de Fora. Pró Reitoria de Cultura., 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/procult/2012/03/01/a-moderna-literatura-brasileira-em-revista>. Acesso: 03 out. 2016.