

Edifícios modernos no centro histórico de São Paulo: dificuldades de textura e forma ⁽¹⁾

Alessandro J. Castroviejo Ribeiro

a.castroviejo@uol.com.br

Alessandro José Castroviejo Ribeiro, arquiteto e urbanista pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1981); mestre e doutorando pela Universidade de São Paulo (2001); prof. da Universidade Presbiteriana Mackenzie e do Unicentro Belas Artes de São Paulo

O centro Histórico de São Paulo, contido no primeiro perímetro de irradiação do Plano de Avenidas concretizado por Prestes Maia ⁽²⁾, passou por uma intensa verticalização a partir dos anos 30. Uma estrutura viária e fundiária que remonta às origens coloniais foi transformada e ampliada rapidamente. Uma trama, um tecido foi constituído ao longo do tempo, nos moldes de uma cidade tradicional; guardando ainda as marcas da geografia, da história.

Em paralelo desenvolveu-se a partir das vanguardas dos anos 20 o movimento moderno: com seu ideário, preceitos e proposições. Seus desdobramentos podem ser observados no Centro Histórico de São Paulo. Mas ali, aquilo que se pode chamar de estilo moderno no Brasil, conviveu em seu nascimento com outros estilos que se não são modernos na linguagem, o eram parcialmente nas técnicas construtivas e no manuseio programático. No decorrer das décadas seguintes uma predominância em favor do estilo moderno ³ veio a se concretizar. Entretanto, este moderno que ali se edificou nasceu impuro e suas formas são muito atreladas às tramas da cidade tradicional: para esta arquitetura moderna as preexistências urbanas a conformaram fortemente. Os traços da linguagem moderna lá estão, mas modificados, contaminados.

Este texto é uma primeira aproximação em torno da tese de que o moderno construído no centro histórico de São Paulo trás consigo ambigüidades e contradições de origem que o afastam em demasia dos ideais manifestados nas vanguardas históricas: das concepções de cidade ao manuseio de uma linguagem. O moderno já nasce como forma difícil, adaptada e pragmática: nasce no jogo da lei e dos interesses, nasce tópic. Se por um lado a linguagem contamina-se e afasta-se das idealidades, por outro lado, é rica em lidar com as circunstâncias topológicas, tipológicas e formais encontradas na cidade tradicional. O texto de referência é "La crisis del Objeto: dificultades de textura" de Colin Rowe e Fred Koetter. Deste texto são extraídas algumas questões chaves que ajudam a delinear e demarcar alguns preceitos da arquitetura moderna, que de alguma forma são tópicos de análise para descrever a arquitetura moderna que se fez no centro histórico de São Paulo: o texto estabelece conceitos esclarecedores acerca de dois modelos de cidade: a moderna e a tradicional. Na seqüência, se faz um curto relato da formação do centro histórico procurando ler os aspectos essenciais de sua formação: geografia e história. No fechamento, a partir de alguns edifícios modernos, procura-se esboçar e relacionar algumas questões, retiradas dos textos referenciais, em torno do edifício isolado, da cidade moderna e tradicional, da forma e da linguagem, destes edifícios construídos em um tecido histórico: formas difíceis.

A crise do objeto?

¹ O presente texto foi escrito em agosto de 2007 para a disciplina de pós-graduação na FAU-USP ministrada pelo Professor Ricardo Marques de Azevedo.

² PRESTES MAIA, Francisco. *Os melhoramentos de São Paulo – Palestra pelo engenheiro Francisco Prestes Maia – Prefeito Municipal*. Segunda tiragem, São Paulo, jan. 1945. Sobre o Plano de Avenidas e o arquiteto, ver o título: TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo, Empresa das Artes, 1996.

³ Neste momento se entende a arquitetura moderna em seu senso comum: a arquitetura que deriva das vanguardas arquitetônicas do anos 20, sobretudo, na vertentes do racionalismo formal, representado por Le Corbusier, conforme definição de Argan em "A arte Arte Moderna".

Colin Rowe e Fred Koetter em “Ciudad Collage”⁴ esboçam uma teoria e uma crítica à cidade moderna. O arcabouço de fundo é a teoria da Gestalt manifestada através dos mapas de figura e fundo: confrontando a cidade tradicional e a cidade moderna através do recurso que preenche as massas construídas. Os edifícios modernos e a cidade moderna, nos termos dos autores, promoveram aquilo que chamaram de “A crise do objeto”. Ou seja, na cidade tradicional que possui elementos primários como lote, quadra, rua e praça, que se desenvolveram ao longo de um longo período, aquilo que se identifica ou se nomeia como figura é o espaço público; desenhado pelo conjunto dos edifícios. Ao contrário, na cidade moderna (sobretudo a idealizada), a figura passa a ser o edifício: por decorrência, tem-se a desvalorização ou descaracterização daquilo que se denomina como espaço público. Através, sobretudo, de um novo ideário funcionalista e de legislações próprias faz-se uma cidade onde os edifícios progressivamente isolaram-se no lote ou nas novas formas de ocupação que foram desenhadas. Neste sentido, uma linguagem arquitetônica nova encontra os termos para manifestar-se e expressar-se plenamente através de um objeto solto no espaço. A crise do objeto seria, então, a incapacidade do edifício moderno de sugerir ou conformar o espaço público.

Elementos e conceitos embutidos no ideário da cidade moderna sinalizam algumas mitologias de origem que de alguma maneira promoveram uma progressiva idéia da arquitetura como um objeto, como uma peça isolada da trama urbana. A cidade moderna, nos termos da “Ville Radieuse,” teria como uma de suas mitologias a visão do homem puro; o homem com uma tábula rasa. Abrigar o nobre selvagem, esboçando uma volta à natureza, seria um dos pressupostos da nova arquitetura. Outras idéias (e práticas) higienistas reforçariam esta disposição. Mumford sublinha estas condições e enfatiza na moderna planificação funcional o abandono de concepções arquitetônicas mais tradicionais que enfatizavam apenas o plano ou as fachadas: arquiteturas coladas umas às outras, sem recuos laterais⁽⁵⁾. A moderna arquitetura pelo contrário abole a distinção entre frente e parte posterior, criando estruturas que são harmoniosas em cada direção: em suma, liberta o edifício do contato insalubre típico das cidades tradicionais.

Progressivamente altera-se a maneira de projetar o edifício e a cidade, sobretudo, pelas novas demandas habitacionais. Rumo aos anos 30, a desintegração da rua e de todo o espaço público parece inevitável. Seriam duas as razões principais: a nova e racionalizada forma de se projetar as habitações e as novas necessidades ditadas pelos veículos. A nova maneira de se projetar enfatizava um processo gerador das habitações dentro para fora – ou seja, a partir das necessidades lógicas da unidade residencial⁽⁶⁾. Um raciocínio de causa e efeito, decorrente de demandas programáticas racionais.

As novas demandas programáticas e técnicas abriram caminho para outras racionalizações como diagramas de iluminação e ventilação, de maneira a se abandonar qualquer justificativa futura em termos da história e de princípios de alguma forma vinculados à cidade tradicional. Este processo em favor do objeto isolado não evoluiu sem contradições. Se o objeto e todas as suas faces são axiomas defendidos para uma “nova arquitetura”, os grandes blocos de habitação contínuos e isolados devem ser escondidos atrás de abundante vegetação; Le Corbusier. “De fato, na arquitetura moderna, o orgulho posto nos objetos e o desejo de dissimular este orgulho, que se revela em todas as partes, é algo tão extraordinário que se faz ocioso qualquer comentário”⁽⁷⁾.

A ambigüidade entre a afirmação do objeto e sua desintegração, ou o desiderato teórico segundo o qual o edifício racional deve ser um objeto, encontra-se subordinado a uma hierarquia invertida: que em última instância valoriza mais tempo e espaço do que a matéria. A óbvia sensação de que o espaço é mais sublime do que a matéria e de que a matéria é grosseira, valoriza o continuum espacial que pode facilitar as demandas de liberdade, natureza e espírito; ou uma quase volta ao mundo natural. No mesmo raciocínio, de maneira implícita, afirma-se que o tempo encontra-se acima ou sobrepõe-se ao espaço; pois uma insistência sobre o espaço “pode inibir o desenvolvimento do futuro e o advento natural da sociedade universal”⁽⁸⁾. O espírito da época a determinar inexoráveis rumos.

⁴ ROWE, Colin; KOETTER, Fred. “La crisis del objeto: dificultades de textura”. *Ciudad collage*. Trad: Esteve Riambau Sauri. Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

⁵ MUNFORD, Lewis. *Apud* ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Op. cit.*, p. 55.

⁶ ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Op. cit.*, p. 58.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 58.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 60.

Ao confrontar, através dos mapas de figura e fundo, a cidade moderna e a tradicional, Rowe e Koetter procuram expor as dificuldades de textura da cidade moderna: que vão além das simples relações entre o sólido e o vazio. Pelo contrário, apontam para uma nova dimensão do que é privado, do que é público. Na cidade tradicional, a massa das edificações promove de certa maneira a estabilidade pública, ao fazer figurar o vazio, dando-lhe forma: neste caso, tem-se a estabilidade pública por um lado e por outro a imprevisibilidade privada; contida nos seus limites. A cidade moderna ao figurar o objeto - que se expressa a partir de relações internas sinceras, programáticas ou técnicas – conferindo-lhe um status universal, promove a demolição da vida pública e do decoro, reduzindo o domínio público, o mundo tradicional do civismo visível a um resto amorfo⁽⁹⁾.

Por outro lado, pode-se argumentar a favor dos lógicos e defensáveis pressupostos da arquitetura moderna: luz, ar, higiene, aparência exterior, perspectiva, lazer, movimento e abertura. “A questão não é se a cidade tradicional, em termos absolutos, seja boa ou má, relevante ou irrelevante, em sintonia ou não com o *Zeitgeist*. Tampouco se trata dos óbvios defeitos da arquitetura moderna [...]. O que se tem são dois modelos de cidade”⁽¹⁰⁾. Ainda segundo os autores, a cidade moderna nega-se a ser estabelecida como tradição; no âmbito público foi reduzida a um espectro implorante e no privado não foi enriquecida significativamente. Entretanto, na visão de Rowe e Koetter a fixação do objeto ou do espaço como elementos centrais de raciocínios para a cidade, não são atitudes válidas e representativas para a atualidade. O caminho talvez aponte para as emulações que admitam assimilações, cruzamentos, conciliações, distorções e imposições entre os dois modelos de cidade.

A geografia prefigura a história

O texto Rowe e Koetter estabelece uma série de relações, conceitos e referências importantes para a compreensão da arquitetura moderna no Centro Histórico de São Paulo. O cotejamento de ambos permite estabelecer posições entre as concepções (ideais) modernas no âmbito geral da arquitetura e da cidade e uma prática local e singular. Ou aquilo que de certa maneira foi esboçado como programa das vanguardas artísticas e foi depois assimilado de diversas formas, em diversas partes do mundo. Os confrontos propostos por Rowe e Koetter em Saint-Dié e Parma, Uffizi e Unidade de Habitação de Marselhe, Plano Voisin e Paris, são contundentes e esclarecedores¹¹. Entretanto, no Centro Histórico de São Paulo¹² não é possível uma distinção tão clara. Pelo contrário, ali a arquitetura moderna já nasce marcada pelo tecido antigo, pelas assimilações e distorções. Ali o cotejamento, as ambigüidades e contradições entre os dois modelos de cidade - a tradicional e a moderna – são evidentes, talvez prenunciadores de algo inconcluso ou inconciliável.

De Bem, em *São Paulo, cidade, memória e projeto*, prossegue uma interpretação das transformações do Centro Histórico a partir do relevo geográfico, das continuidades e descontinuidades, o núcleo urbano e a rede fluvial. Colina, Várzea do Carmo, Rio Tamanduateí: toponímias de origem. A geografia prefigura a história; Euclides da Cunha⁽¹³⁾. De partida os vestígios de um tecido que será em ritmos distintos construído por sucessivas cumulações: caminhos, fluxos, parcelamentos. O padrão das linhas convergentes afunilando para as entradas é determinante na constituição desses antigos tecidos⁽¹⁴⁾. Geografia e arquitetura são tecidas juntas definindo objetividades e destinos. “A arquitetura define o espaço desta estrutura, calhas de ruas e largos, balizando posições com as edificações religiosas, constituindo um todo coerente entre topografia, percursos e edificações”⁽¹⁵⁾.

⁹ Idem, ibidem, p. 64.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 68.

¹¹ Os autores não deixam de apontar casos como o projeto para a Chancelaria Real em Estocolmo, de Gunnar Asplund, 1922, que apresenta uma solução híbrida que reconcilia a cidade moderna com a tradicional.

¹² O centro Histórico de São Paulo está contido no primeiro perímetro do Plano de Avenidas de Prestes Maia e contém as duas colinas: o Centro Velho (triângulo histórico) e a Cidade Nova.

¹³ Apud DE BEM, José Paulo. *São Paulo: cidade/memória e projeto*. Tese de Doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2006, p. 11.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 15.

¹⁵ MANTZIARAS, Panos. Apud DE BEM, José Paulo. *Op. cit.*, p. 17.

Na carta da capital de São Paulo de 1842¹⁶, De Bem descreve estas primeiras tessituras na colina histórica: “No limite leste da colina, na hipotenusa do triângulo, voltada para a extensa várzea do Rio Tamandateí, o talvegue estratégico da encosta onde se implantava o Convento dos Jesuítas causava uma descontinuidade na linha desta borda contornada pela seqüência ortogonal das ruas niveladas. [...] A urbanização do triângulo na altura paralela à encosta do Anhangabaú define-se com o rigor da linha reta, barroca, da Rua São Bento, balizada nos seus extremos pelos dois largos de igrejas e seus conventos e secundada, já na beira para o vale, pela Rua São José (Líbero Badaró). O confronto entre hipotenusa e altura, resultante da organização das quadras ortogonais a estas duas linhas, se equaciona com um ziguezague de ruas conformando quadras triangulares, que se endireitam face ao rigor da linha reta da Rua São Bento, com uma seqüência de pequenas inflexões em encontros a 90º, que tem culminância na ordenação do eixo da Rua direita”. Este encontro com as duas ruas “direitas” e uma ordenação a partir de um dos vértices do ziguezague encontra uma ligação possível na encosta do Anhangabaú, no eixo da Rua de São João: ambos constituindo um extravasar do tecido urbano da colina do Centro Velho rumo à Cidade Nova⁽¹⁷⁾.

Segundo De Bem, é possível ver no mapa Sara Brasil que o Centro Histórico fundiu-se pelo vale do Anhangabaú em perfeita cerzidura com o Centro Novo, alternado com as duas travessias mais antigas dois viadutos; Santa Efigênia e do Chá. Novos edifícios e intervenções continuaram a induzir e a atrair prolongamentos. “Na seqüência da construção do centro da cidade, cada nova peça parece se assentar na interpretação dos fatos urbanos preexistentes e, neste sentido, considera-se que o espaço do centro da cidade evolui suas formas no Plano de Avenidas” (De¹⁸).

De 1889 a 1930, São Paulo passa por ampla modernização técnica e social: significando uma ampliação significativa da infra-estrutura, tanto das redes de serviços (eletricidade, água, esgoto, correios e telégrafos, etc.) como escolas públicas de ensino básico, edifícios públicos como as secretarias de estado no Pátio do Colégio e o teatro Municipal, Praça Ramos. Estabelecia-se a denominada Metrópole do Café. Novos parâmetros urbanísticos para a cidade e, sobretudo, para o centro histórico são concretizados. O comércio intensifica-se exigindo mudanças na estrutura colonial. A trama do tecido urbano prossegue com abertura de novas ruas e praças, com alargamento e prolongamentos de ruas existentes, engendrando novas quadras e parcelamentos. A criação do parque do Anhangabaú (Bouvard) concretiza a suave e necessária transição entre os dois centros⁽¹⁹⁾. A Praça do Patriarca é criada no encontro entre as duas ruas “direitas”, reforçando o triângulo São Bento, Quinze de Novembro e Direita. Um segundo triângulo tomava corpo para desafogar o tráfego: era formado pelas ruas Líbero Badaró, Benjamin Constant e Boas Vista (já prolongada até o pátio do colégio). Na mesma época são criados outros viadutos no vale do Anhangabaú. Um adensamento efetiva-se através do aumento dos gabaritos das edificações, que poderiam variar de 04 a 05 pavimentos. A arquitetura que se fazia tinha forte caráter europeu⁽²⁰⁾. Segundo Reis, com o eixo da Av. São João introduzia-se no urbanismo de São Paulo o esquema dos Boulevares de Paris, com construções verticalizadas no alinhamento das ruas.

“Na área central foi ocorrendo uma crescente verticalização, com o aumento do número de andares dos edifícios, como nas praças da Sé, nas bordas do Anhangabaú e em ruas de comércio mais intenso, como São Bento e Quinze de Novembro” (Reis, 2004, p.186). Em alguns trechos pode-se manter um gabarito homogêneo. Com a substituição do sistema construtivo de alvenarias grossas e peças metálicas por concreto armado, e pela pressão imobiliária, o centro passaria nas décadas seguintes por uma acentuada verticalização contida numa malha urbana, modificada, mas limitada por sua geografia, pelo dimensionamento de suas vias de circulação, pela forma de suas quadras.

A partir da década de 30 a metrópole industrial está se constituindo e novas escalas e demandas vão alterar o panorama da cidade e também do centro da cidade.

¹⁶ Carta da Capital de São Paulo, 1842, executada por José Jacques da Costa Ourique.

¹⁷ DE BEM, José Paulo. *Op. cit.*, p. 16, 17, 18 e 19.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 43.

¹⁹ REIS, Nestor Goulart. *São Paulo, vila, cidade e metrópole*. São Paulo, Via das Artes, 2004.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 181.

“No centro conviviam duas partes com características distintas: a mais antiga com caráter mais europeu e a mais nova, entre o Viaduto do Chá e Praça da República (Centro Novo), com caráter mais americano” (21).

Acentua-se, neste período, o processo de verticalização do Centro Histórico de São Paulo; tanto nas proximidades do triângulo, quanto na Cidade Nova. Na zona central que inclui o triângulo eram permitidos todos os usos e a altura máxima das edificações eram determinadas em função da largura da rua: ruas menores que 9 metros, altura 2 vezes a largura da rua; entre 9 e 12, 2,5 vezes; maiores que 12 metros, altura de 3 vezes a largura da rua (22).

O Plano de Avenidas²³, além de seus propósitos embelezadores, amplia a infra-estrutura no centro da cidade. Criando novas ruas, implantando novos equipamentos como Biblioteca Mário de Andrade, abrindo e alargando novas ruas como a Ipiranga, São Luis (24), Marconi e Senador Queiroz. Este sistema chamado de primeiro perímetro de irradiação limita hoje o denominado centro histórico de São Paulo. Os gabaritos construtivos explodem, atingindo frequentemente coeficientes de até 20 vezes a área do lote. Em alguns pontos, como na Rua Marconi as alturas são mantidas igualmente para os edifícios. Mas o que prevalece é uma legislação de origem americana, pautada nos escalonamentos sucessivos, a partir da largura da rua: salvo as restrições contidas no código Arthur Saboya, era permitido tirar o máximo proveito do potencial construtivo.

“Até os anos 50 os edifícios no centro de São Paulo eram construídos sobre os limites laterais do lote; formando uma barreira edificada sobre as ruas, ao modo de Paris e à semelhança do que estava ocorrendo no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. Nos anos 50 foi estabelecida uma legislação de uso do solo, seguindo diretrizes propostas por Anhaia Mello, que incluiu a obrigatoriedade de recuos laterais e frontais para os prédios fora do centro, princípio que seria depois seguido também para os edifícios de escritórios” (25).

Embora, a malha tenha sido alterada nestes anos de intenso crescimento e verticalização, as características do tecido de uma cidade tradicional continuavam a ser reproduzidas, a despeito do alargamento e abertura de novas ruas. As novas edificações reiteravam o desenho do espaço público, sobretudo, porque foram construídas nos alinhamentos dos terrenos; independentemente de suas alturas acentuadas. Neste contexto e neste momento, já se desenvolve em quantidade uma arquitetura de linguagem ou estilo moderna, de certa maneira, vinculada, especialmente, ao ideário das vanguardas artísticas européias – mas pelas circunstâncias locais distantes das referências das origens.

Três tipos: Edifícios Jaçatuba, Banco Paulista do Comércio e Califórnia

São muitos os edifícios modernos no Centro Histórico de São Paulo. São muitas as tipologias e suas relações singulares com o lote, com a rua, com a quadra, com as dimensões simbólicas da cidade. Começemos por três edifícios, três casos: Jaçatuba, 1942, de Oswaldo Bratke (26), Banco Paulista do Comércio, 1947/50, de Rino Levi (27), Galeria e Edifício Califórnia, 1951/55, de Oscar Niemeyer.

²¹ Idem, ibidem, p.186

²² CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo, Editora Senac, 2002, p. 355.

²³ O Plano de Avenidas foi iniciado com Ulhoa Cintra e depois concretizado na gestão de Francisco Prestes Maia.

²⁴ Ver LEFÈVRE, José Eduardo de Assis. Tese de Doutorado. *Entre o discurso e a realidade: a quem interessa o centro de São Paulo? A rua São Luiz e sua evolução*. São Paulo: FAU-USP, 1999.

²⁵ REIS, Nestor Goulart. *Op. cit.*, p. 204.

²⁶ Sobre a obra e o arquiteto, ver os seguintes títulos: SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: ProEditores, 1997; CAMARGO, Mônica Junqueira de. Tese de Doutorado. *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, FAU-USP, 2000; CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Oswaldo Bratke: uma trajetória moderna*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU-Mackenzie, 1995.

²⁷ Sobre a obra e o arquiteto, ver o seguinte título: ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

O Jaçatuba é um edifício de esquina e sua forma está estritamente vinculada à formação de uma quadra²⁸: seu acesso e corpo principal estão voltados para Rua Major Sertório, um complemento mais baixo está implantado na Rua Araújo: sua duas volumetrias atendem a duas legislações de época, decorrentes do “Plano de Avenidas” e de legislações anteriores vinculadas à largura das ruas. Além das questões estéticas, ele é tanto fruto da legislação quanto da geometria do lote, resultado de nova quadra em formação, como consequência do alargamento e ampliação da Av. Ipiranga, do prolongamento da Av. São Luis e da própria Major Sertório. Esta condição peculiar gerou um edifício de transição que antes de expressar-se enquanto objeto, foi resposta às duas normativas urbanas.

O Banco Paulista do Comércio, ao contrário, está edificado numa esquina já definida em 1810, em carta de Rufino José Felizardo e Costa, e confirmada na carta de José Jacquez da Costa Ourique. A geometria da Rua São Bento e da Ladeira Porto Geral sofrerão ajustes, mas a origem remonta ao século XIX. Principalmente, nos mapas Sara Brasil (1929), Vasp-Cruzeiro (1954), Gegrans (1972) e na foto de 1930 é possível perceber que a geometria do lote de esquina e do lote que se aprofunda na quadra já estão demarcados - um dos lotes que conformaram o terreno final do Banco Paulista – mantém-se quase o mesmo; entretanto, é possível observar na mesma quadra as demarcações dos lotes mesmo diante de algumas alternâncias entre remembramentos e parcelamentos e do próprio alargamento da Rua Boa Vista. Portanto, o lote final em ‘L’ é resultado de um processo de anexações relativamente constantes e o novo edifício carregado de elementos e preceitos modernos se expressariam melhor em um lote mais comportado.

O Edifício e Galeria Califórnia objeto direto das críticas de Max Bill²⁹ tem uma forma peculiar: ele ocupa um miolo de quadra, interliga duas ruas e possui duas fachadas: uma para Rua Barão de Itapetininga e outra para a Dom José de Barros. Também no confronto dos mapas é possível ver os rastros de sua conformação final. Na planta de São Paulo de 1881³⁰ identifica-se a divisão fundiária em pequenos lotes. Na esquina das duas ruas pode-se identificar as demarcações dos lotes, ainda existentes e sobre os quais foram construídos edifícios verticalizados e sobretudo aqueles que deram origem ao Califórnia. Pelo lado da Sete de Abril ocorrem indefinições que possivelmente permitiram uma ocupação mais profunda na quadra pelo lado da Barão de Itapetininga. No Sara Brasil percebe-se outras divisões, mas também os rastros do século XIX: a descontinuidade na descrição evolutiva é devida ao intervalo de 48 anos entre os dois registros. No Vasp-Cruzeiro é possível identificar o lote, sem ocupação, onde será implantado o Califórnia. No Gegrans sua forma final revela a construção do aprofundamento da quadra. Nota-se que a geometria da quadra já está definida em 1877 no mapa de Fr. de Albuquerque e Jules Matin. Também é razoável afirmar que as ocupações dos lotes pelas edificações, guardam apesar das modificações de gabarito uma continuidade considerável e próxima ao longo do processo de ocupação.

Confrontando-se estes três casos, estas três tipologias modernas no centro histórico de São Paulo, perceber-se a despeito das diferentes configurações atitudes semelhantes diante da disposição dos esquemas de circulação (escadas, elevadores) e sanitários; os “espaços servidores” e os demais espaços; “espaços servidos”³¹. Em todos, estes elementos estão sempre postados para os fundos lote ou encostados em suas divisas: esta prática comum aos arquitetos evidencia, por um lado, atitudes de projeto que privilegiavam as fachadas principais: de maneira que os espaços principais pudessem estar envolvidos por elas e, por outro, são as geometrias dos lotes que “impõem” tais condições e finalmente a legislação que além de permitir que se construísse nos recuos, impunha um escalonamento sucessivo. Outro argumento está no fato de que a rua como espaço público e simbólico, típico de uma cidade tradicional, determina quase naturalmente sua valorização. Não se pode omitir, também, que estes edifícios são frutos da

²⁸ Estas relações foram descritas mais longamente em RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo; DEL NEGRO, Paulo Sérgio. *Oswaldo Bratke e a cidade nova: o texto e o contexto*. Arqtextos, n. 078.01. São Paulo, Portal Vitruvius, nov. 2006 <www.vitruvius.com.br/arqtextos/arg078/arg078_01.asp>.

²⁹ A galeria e edifício Califórnia foram alvo das críticas de Max Bill à arquitetura brasileira: ele chegou a visitar o edifício ainda em obras.

³⁰ Planta da Cidade de São Paulo, levantada pela Companhia Cantareira e Esgotos, pelo engenheiro Henry B. Joyner, 1881

³¹ Os termos espaços servidos e espaços servidores são usados conforme definição de Louis Kahn.

intensa verticalização ocorrida nos centros Novo e Velho de São Paulo: construir atingindo o coeficiente máximo de aproveitamento do terreno era um propósito de mercado.

Ainda que seja correto apontar a relação direta entre a forma final destes edifícios e seus lugares de inserção, particularmente o terreno, não se pode afirmar que o resultado operativo dos preceitos modernos sejam os mesmos: há diferenças significativas entre as generalidades e as particularidades de cada poética moderna, mesmo aquelas mais devedoras ao “racionalismo formal”.

Bratke pratica no Jaçatuba uma arquitetura muito próxima do moderno wrightiano, principalmente no que tange ao papel atribuído à estrutura na concepção da arquitetura: o edifício atendia a uma demanda de consultórios médicos com alguma compartimentação. De qualquer modo, a estrutura encontra-se fundida às paredes divisórias e as aberturas, embora amplas, não procuram grandes vãos e nem são independentes. O edifício é tecido junto com a quadra em formação, sua volumetria sofre interferências diretas dos edifícios contíguos e sua forma e espaços estão estritamente fundidos às irregularidades do perímetro do terreno; diga-se como nos demais casos com maestria. Rino Levi no Banco Paulista do Comércio projeta um prédio mais a caráter do moderno internacional: planta livre para os escritórios, estrutura independente, fachada livre e corrida. O edifício ergue-se altivo em meio a uma arquitetura de caráter eclética, nos moldes europeus, de gabarito inferior. Sua presença contrasta com a vizinhança: por esta perspectiva aproxima-se da valorização do objeto isolado, nos termos colocados por Rowe e Koetter. Entretanto, algumas ambigüidades o lançam na contra mão: sua forma também foi contaminada pelo perímetro irregular do lote e pela legislação (escalonamento): a loggia no térreo manifesta um desenho que valoriza a dimensão pública ao rés do chão e a suave curva da fachada principal na Rua Boa Vista atestam tal condição. Por outro lado, as correções geométricas, no tipo e térreo, indicam a procura de uma forma prismática mais limpa e identificável: especialmente nos pavimentos onde é possível manter alinhamentos constantes, ainda não modificados em demasia pelos escalonamentos.

Oscar Niemeyer na Galeria e Edifício Califórnia exercita uma linguagem mais formalista; em parte nos preceitos modernos europeus; em parte na busca de uma poética mais pessoal e livre, porém, expressivas de uma brasilidade barroca. Um sentido mais errático prevalece em sua arquitetura de modo geral: o edifício será quase sempre um objeto a manifestar seu jogo plástico. Neste sentido, o edifício quer sempre ser um objeto solto no espaço. Mas no Califórnia, Niemeyer não pôde enveredar por este caminho plenamente: o edifício encontra-se contido nos limites do lote. A pragmática e rica distribuição das diversas volumetrias, leva a extremos as possibilidades de ocupação e construção; guardando qualidades de iluminação e ventilação, por meio do pátio interno sobre a galeria, mesmo atingindo a altura máxima permitida para a edificação. O Califórnia pode ser decomposto em quatro volumetrias conectadas pelos elementos de circulação vertical e horizontal. Duas delas estão voltadas e alinhadas com as ruas e se encontram divididas por duas alas e um corredor central. As volumetrias menores são compostas por apenas uma ala e se voltam somente para o pátio interno. Este pavimento tipo, orgânico e racionalmente engendrado, é contraposto ao térreo, onde se encontra a galeria comercial: principalmente, pela sinuosidade da rua interna que interliga duas ruas ortogonais. A forma sinuosa da rua interna quebra a linha reta e coloca um contraponto importante ao rigor construtivista defendido por Max Bill. O edifício Califórnia é um dos últimos prédios a ser construído na quadra, portanto, ele encerra a volumetria da quadra, continuando o emparedamento das ruas já sugerido pelas demais construções. Sua forma reconcilia edifício e cidade. Seu pátio interno envolvido pelas aberturas dos escritórios e seus elementos plásticos como pilares em ‘V’ deixam espaço para a manifestação do objeto – enquanto gerado por uma lógica interna.

Formas difíceis

Os primeiros casos aqui apresentados demonstram as relações complexas entre a arquitetura moderna e a cidade tradicional, entre os preceitos e a obra, entre as generalidades e o particular. São sob alguns aspectos formas difíceis. Rodrigo Naves no ensaio intitulado *“A forma Difícil”* expõe a tese de que a melhor arte brasileira movimenta-se das dificuldades de forma à forma difícil. De certa maneira aqui se usa o termo forma difícil nos termos de Naves; embora haja algumas digressões e distanciamentos. Naves analisando obras de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Volpi, Guignard, Milton Dacosta, Mira Schendel, Helio Oiticica, Ligia Clark e Amílcar de Castro e outros, vai construindo argumentos de uma arte brasileira que incorpora mudanças modernas com renitente timidez formal. A produção moderna internacional caracterizou-se por uma aparência forte, devido a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos; linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então

desconhecida ⁽³²⁾. “Essa *dificuldades de forma* de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso, entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. [...] A feição um tanto primitiva dos trabalhos de Guignard e Volpi – vistos mais detidamente nos ensaios que seguem – tem uma significação profunda. A recusa à violenta sociedade do trabalho marca-os do princípio ao fim. Essas obras tímidas supõem um modo suave de moldar as coisas, e estão mais para um artesanato amoroso ou para um extrativismo rústico do que para a conformação taxativa da indústria” ⁽³³⁾. Contudo, algumas poéticas praticam um fazer por meio do qual se sobressai uma *forma difícil* e não mais aquela relutância formal: Iberê Camargo, com a materialidade da pintura e o lado opaco da vida; Mira Schendel, “com seu traço que se move custosamente, sempre acossado por uma descontinuidade iminente, pronta a interromper a inteireza do gesto” ⁽³⁴⁾; Amilcar de Castro, nos enfrentamentos da matéria e forma, “... dessa resistência do ferro ao rigor formal, surgem estruturas poderosas, mas que retiram sua força de uma indefinição radical, e não de uma conformação violenta da matéria” ⁽³⁵⁾. Tanto nas artes plásticas, quanto na arquitetura brasileira as questões entre a produção internacional e nacional sugerem distanciamentos no rigor dos conceitos ou aceite dos pressupostos. A arquitetura, guardando as enormes diferenças no modo de produzir, enfrentou problemas semelhantes aos ocorridos nas demais artes. Quando a arquitetura moderna é construída no centro histórico de São Paulo, a matéria ser trabalhada, ou seja, a cidade tradicional, resiste às estruturações de ordem estritamente modernas. Em muitos casos o encontro ocorre, mas não sem as dificuldades de forma. Nestes casos as formas difíceis são produtos tanto do afastamento dos ideais modernos, sobretudo, se no horizonte estão os preceitos derivados das vanguardas construtivas dos anos 1920, como dos imperativos da geografia e da história.

Por outro lado, esta dificuldade de forma também é fruto do cotejamento de dois modelos de cidade e de arquitetura, nos termos de Rowe e Koetter, a cidade moderna e a tradicional. A arquitetura moderna brasileira construída no centro histórico, talvez mais do que em outras cidades, manifesta através de suas formas e implantações uma condição muito particular; o cotejamento dos modelos não ocorre somente no plano do texto, pelo contrário, da-se no contexto da cidade histórica concreta, por isso, a arquitetura que ali se edifica nasce fragmentada, híbrida, inacabada. Os edifícios não nascem isolados como objetos; mas contaminados pela vida; formas difíceis. Mesmo como uma arquitetura de assimilação, mais a caráter de um estilo internacional esta arquitetura não ocorre sem descontinuidades. Se pelos aspectos mais estilísticos esta arquitetura expressa suas formas difíceis, nas dimensões da trama urbana encontra, não sem dificuldades de textura, os termos de convivência entre dois modelos de cidade.

Bibliografia complementar

AYRES NETO, Gabriel. *Código de Obras “Arthur Saboya”*. São Paulo, Edições Lep, 1947.

ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensaios*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 1999.

SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador. São Paulo 1920-1929*. São Paulo, Studio Nobel, 1997.

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos, CORONA, Eduardo. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo, Pini, 1983.

Legendas

Mapas de figura e fundo: Saint-Dié e Parma (fonte; Ciudad Collage)

Ville Radieuse, 1930, Le Corbusier

Desenhos sobre cartas da capital de São Paulo de 1842, realizados por De Bem, 2002. Na colina histórica estão demarcados os edifícios aglutinadores dos traçados das ruas

³² NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996, p. 12.

³³ Idem, *ibidem*, p. 21.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 33

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 34

De Bem 1842/2002, interligação entre os dois centros: o nó da Praça Patriarca já se encontra insinuado. Posteriormente, receberá o viaduto (Chá) que concretizará a ligação entre as duas partes ainda separadas pelo Vale do Anhangabaú

Centro Velho, por volta de 1930

O centro de São Paulo, cerca de 1945

Alargamento da Av. Ipiranga e o traçado da nova quadra na qual será implantado o edifício Jaçatuba

Edifício Jaçatuba, 1942: suas duas volumetrias promovem transição entre duas legislações numa mesma quadra; Centro Novo

Jaçatuba; Plantas Térreo Jaçatuba; Tipo a partir do sexto pavimento

Mapa Sara Brasil e Gegrán. Edifício Paulista do Comércio

Banco Paulista do Comércio, 1947/50

Banco Paulista do Comércio, 1947/50: plantas térreo e do quinto pavimento

Banco Paulista do Comércio, escalonamento pela Ladeira Porto geral

Mapas: Sara Brasil, Vasp-Cruzeiro e Gegrán. Edifício e Galeria Califórnia, 1951/55

Edifício e Galeria Califórnia: planta do térreo com a Galeria e desenho com a primeira solução com 5 pilares em "V" no plano da rua

Plantas Edifício Califórnia: sobreloja Planta Tipo

Elevação pela Rua Barão de Itapetininga, ao centro Edifício Califórnia com a solução final de três pilares em "V"

Galeria Califórnia