

IV PROJETAR 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA

FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Outubro 2009

A VISÃO APURADA
Inquérito sobre a Visão na Formação da Paisagem Litorânea Urbana

Daniel J. Mellado Paz

Arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura da UFBA
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFBA
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFBA

Conjunto Guilherme Marback, Setor 1, Bloco 4, apt. 202, Imbuí, Salvador – BA
CEP 41720-005

danielmelladopaz@yahoo.com.br

A VISÃO APURADA

Inquérito sobre a Visão na Formação da Paisagem Litorânea Urbana

RESUMO

O artigo discute a importância dada à relação visual da cidade com o mar nas intervenções realizadas na sua orla. Acreditamos que os debates traem uma simplificação do sentido da visão do litoral, levando a uma redução do papel da arquitetura ali, e estimulando o esvaziamento do significado do lugar. Por isso investigamos as estratégias arquitetônicas empregadas para a contemplação da paisagem marítima e suas transformações. Partimos da obra escrita e construída do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, por sua influência no Movimento Moderno brasileiro e por, ao estabelecer com central o contato visual com a natureza, elaborar técnicas espaciais e antecipar questões até hoje atuais. Traçamos uma linha da reflexão através de projetos notáveis no Brasil e casos específicos de Salvador e outras cidades costeiras. Em uma ontologia elementar do olhar, com ênfase no sujeito que vê, abordamos os dilemas da busca pela vista do mar no âmbito privado e público, e ensaiamos um apuro da visão, a partir de considerações sobre sua geometria e relação do sujeito com o sítio, e deste com a cidade.

Palavras-Chave

Visão/ Litoral/ Paisagem/ Arquitetura

THE REFINED VISIÓN

Inquiry on the Vision in the Formation of the Urban Littoral Landscape

ABSTRACT

The paper discusses the relevance given to the visual relation of the city with the ocean thru the interventions in it's sea boarder. We think there that the debates reveal a simplification of the sense of the vision of the coast, reducing the role of the architecture and stimulating to the loss of the meaning of the place. We start of the texts and projects of the franc-swiss architect Le Corbusier for its influence in the Brazilian Modern Movement and for, when establishing as essential the visual contact with nature, developing space techniques and to anticipate questions until today current. We trace a line of the reflection through projects notables in Brazil and specific cases of Salvador and other coastal cities. In an elementary ontology of seeing, with emphasis in the subject that sees, we approach the dilemmas of the search for the sight of the sea in the private and public scope, and tried a refinement of the vision, from considerations on its geometry and the relation of the subject with the site, and of this with the city.

Key-Words

Vision/ Littoral/ Landscape/ Architecture

LA VISIÓN APURADA

Inquisición acerca la Visión en la Formación del Paisaje Litoráneo Urbana

RESUMEN

El artículo discute la importancia dada a la relación visual de la ciudad con el mar en las intervenciones hechas a su orilla. Creemos que los debates revelan una simplificación del sentido de la mirada del litoral, llevando a una reducción del rol de la arquitectura allí, y estimulando al vaciamiento del significado del lugar. Por eso investigamos las estrategias arquitectónicas empleadas para la contemplación del paisaje marítimo y sus transformaciones. Arrancamos de la obra escrita y construida del arquitecto franco-suizo Le Corbusier, por su influencia en el Movimiento Moderno brasileiro y por, al poner como central el contacto visual con la naturaleza, desarrollar técnicas espaciales y anticipar cuestiones hasta hoy actuales. Trazamos una línea de reflexión por medio de proyectos distinguidos en Brasil y casos específicos de Salvador y otras ciudades costeras. En una ontología elemental del mirar, con énfasis en el sujeto que mira, abordamos los dilemas de la búsqueda del mar en el ámbito privado y público, y ensayamos un refinamiento de la visión, a partir de consideraciones sobre su geometría y la relación del sujeto con el sitio, y de este con la ciudad.

Palavras-Chave

Visión/ Litoral/ Paisaje/ Arquitectura

1. Introdução

Nos últimos anos, ao estudarmos o tema do litoral nas metrópoles brasileiras, nos deparamos com uma situação recorrente. Em 2006, deflagrou-se no Rio de Janeiro uma polêmica sobre a mudança dos quiosques no calçadão da praia de Copacabana, onde um dos pontos em questão era a obstrução da paisagem, seja pela aumento do tamanho do quiosque, seja pelo paliativo de ser envidraçado. Em Salvador, houve debates que incluíam tópico similar. No mesmo ano, em projeto para calçadão à beira-mar entre Pituba e Amaralina, de 2006, o presidente da CONDER – Companhia de Desenvolvimento Urbano da Bahia, Mário Gordilho, defendeu a remoção do guarda-corpo em alvenaria para abrir a visual do mar. Em ambos os casos o enunciado explícito é o valor da transparência. Alguns anos antes, em 2003, ao se discutir a intervenção proposta para trecho do bairro da Barra, o então Secretário do Planejamento¹, Manoel Lorenzo, afirmou sobre a balaustrada que ali existe:

Eu, pessoalmente, acho que a balaustrada é muito densa. Nós poderíamos ter uma transparência entre quem circula na cidade e o mar. Eu preferia uma solução mais transparente, em concreto também, mas não tão fechada com aquelas garrafas justapostas. É muito pesada. Acho que teria um desenho melhor para resolver o problema do guarda-corpo².

Surpreendeu-nos a importância da relação escópica com o corpo d'água. O grau de predomínio que tem quando se entende a visão como forma de *contato* do cidadão com aquilo que seria um repositório do "natural" por excelência, que é a água. E como o mar é, por si só, indiscutivelmente belo, a ponto de se debater a paisagem apenas no tocante à sua obstrução. Embora não possamos afiançar a afirmação, provável que o mesmo debate se instaure em cidades limítrofes a outros corpos d'água, como rios e lagos³. Desejamos problematizá-lo, na medida em que é fundamental no destino das nossas cidades e de seus espaços públicos. Acreditamos que os termos do debate traduzem uma simplificação do sentido da visão, ao menos no tocante ao litoral, levando a uma redução do papel da arquitetura na beira-mar, com decorrência no esvaziamento do significado do lugar.

Esse inquérito do olhar seguirá os recursos arquitetônicos empregados nos projetos litorâneos, ou naqueles onde a visão ganha proeminência⁴. Tenderá a se pautar em dois tipos de projeto. Nas obras notáveis que enfatizem a visão, especialmente a direcionada ao mar, porque documentadas em seus projetos e memoriais, onde a intenção é exposta, em vez de ser uma dedução *a posteriori*. E em situações e debates da cidade do Salvador, porque a partir de seus casos surgiu esta reflexão. Haverá, por certo, projetos relevantes nessa cidade. Ademais, ainda que consideremos a reflexão para outras cidades, não podemos garantir a constância do princípio. A prudência metodológica nos leva a limitar o escopo das assertivas, da visão assim *apurada*.

O termo *apuro* carrega consigo, no idioma português, uma carga de significados contrários que nos servirá como mote. Porque, se entendemos com mais frequência que o apuro é o esmero, a minúcia, a acuidade, é também a pressa⁵. O apurado é tanto o cuidadoso como o seu reverso, o

¹ Por duas gestões consecutivas do prefeito Antônio Imbassahy, de 1997 a 2000 e de 2001 a 2004.

² Intervenções na orla geram reações, *A Tarde*, p.3, 1 nov. 2003.

³ Em 2008, o urbanista espanhol Jordi Borja, em suas sugestões para Porto Alegre, falou da importância do contato da cidade com o Rio Guaíba, tanto físico - de equipamentos de lazer que lhe façam jus (pesca, esportes aquáticos, etc.) - como visual, por meio da desobstrução – “que a água seja facilmente visível” (BOCK, 2008). Desde a reforma do *Inner Harbor*, em Baltimore, nos anos 70, que os portos desativados tornaram-se oportunidade de projeto. O apelo visual da água, a nosso ver, aproveita a deixa e se faz presente.

⁴ Os exemplos elencados dos recursos arquitetônicos empregados no trato com a paisagem litorânea não se pretendem inaugurais, mas somente pontuar uma trajetória. As táticas espaciais são o alfabeto de trabalho dos arquitetos, profissionais e leigos, e seu uso acrítico acaba por levar a inversões naquilo que se pretendia alcançar.

⁵ E esse sentido fica mais claro no castelhano.

apressado. A visão, no que defendemos aqui, é sentido que, se onipresente e central nos debates sobre a beira-mar, o foi a custo de sua descaracterização. Daí o apuro da visão ter se transformado do refinado ao precipitado. E daí a necessidade de submeter a visão a um terceiro significado: à investigação, ao inquirido, de suas mutações e suas implicações no espaço da cidade.

Nos ajudará ainda uma ontologia elementar do olhar, em forma de esboço. Longe de esgotar o assunto, basta ter em mente que são termos sempre presentes em uma relação escópica entre os seres: quem olha, de onde o faz, em que condição. Por isso, não basta o objeto ou a paisagem, é preciso lembrar que há um sujeito que vê. Embora a operação do projeto se faça criando ou delimitando um objeto a ser visto, o que se evade, o que não comparece, é o *sujeito oculto* da oração paisagística, que precisa sempre ser trazido à consciência no ato projetual, e que, fantasmagórico, será o conceito pelo qual avaliaremos as mudanças na visão.

2. Duas concepções da visão do litoral a partir da cidade

A aproximação moderna ao mar não se deu apenas através do banho, do corpo propriamente, da dimensão de estar à água. Foi o resultado de uma convergência secular de concepções, oriundas de recantos diversos, incidindo sobre aspectos ambientais e lugares em muito diferentes, da falésia gredosa às águas transparentes mediterrâneas⁶. O fundamental é que o apreço visual da paisagem litorânea tem o seu percurso próprio na história ocidental, daí nossa ênfase nele.

Os relatos dos viajantes estrangeiros no século XIX são ricos em descrições da paisagem à beira-mar das cidades brasileiras. Através deles podemos auferir que, se há idiossincrasias próprias em Salvador, nessa diferença entre a paisagem contemplada e o banho de mar coincidiu. Se havia um banho de contornos medicinais⁷ em algumas estâncias ligadas a um veraneio nos arrabaldes⁸, o elogio visual não foi concomitante. Nem se deu pelas mesmas pessoas, nem nos mesmos lugares, nem nos mesmos instantes. Foi a partir das colinas adjacentes ao litoral – na aldeia de São Lázaro, na Vitória, Barbalho, Soledade ou na colina do Bonfim -, donde se avista a cavaleiro o mar, que os panoramas litorâneos foram descritos com agrado (LINDLEY, 1805; DUNDAS, 1852; KIDDER, 1845)⁹. Tais homens eram muito influenciados pelo código pitoresco, principalmente aquele descrito por William Gilpin (1808). Esta não é uma ilação espúria – Gilpin é citado por Thomas Lindley (1805: 109) quando descreve as visadas panorâmicas que desfruta em Salvador. Atentar para a natureza deste elogio ao litoral, longe de pretender ser um desenvolvimento linear das modalidades do olhar, é comparação que nos permitirá esboçar as transformações da visão sobre o mar, e problematizar o quadro atual.

Naquele então, a paisagem era fruto de uma atividade imbricada com a descrição e com a pintura. Viajava-se para pintar, conhecia-se lugares, ou fomentavam-se sensibilidades, por meio das pinturas e dos textos¹⁰. A *viagem pitoresca*, defendida por Gilpin, era um intento de descobrir e

⁶ A melhor referência para essa trajetória plural é Alain Corbin (1989).

⁷ E mesmo miraculosos, no poder curativo associado às águas de localidades específicas, por parte da religiosidade popular (PAZ, 2005).

⁸ Veraneio de práticas mais campestres que litorâneas. Tudo indica ser o estar à praia, e principalmente a sua fruição, algo lateral nesse conjugado de atividades de verão. Até o final do séc. XIX, se o veraneio se fazia em lugares à beira-mar, como o Bonfim e o Rio Vermelho, também acontecia em arrabaldes internos.

⁹ Não é de estranhar que um médico residente na Bahia, Robert Dundas (1852), pudesse elogiar os panoramas costeiros e ainda assim não recomendar a costa oceânica como sítio para se viver, por encontrar na brisa marinha um fator de enfermidades.

¹⁰ Alguns dos viajantes ingleses chamavam seus relatos de *sketches*, aplicável tanto ao texto quanto ao desenho. Um dos textos de Gilpin, *The Art of Sketching Landscape*, visava justamente o rápido esboço da paisagem vista, para servir como lembrança da viagem na intimidade do lar urbano, ou para comunicar

fruir os lugares, da beleza natural que lhes era própria, e de sua potencial beleza ou de suas partes em uma pintura. Onde o prazer estava não só no visto, mas na própria procura e encontro da bela cena ou dos belos elementos, para compor um quadro futuro. Assim, a visão era uma atividade em vários níveis. Razão de jornadas, originalmente no interior da Inglaterra, nos campos e vales de rios, com vinda tardia para a beira-mar, no litoral da ilha de Wight (CORBIN, 1989). Com a caminhada em busca pela novidade, por relances fugazes, sob variações atmosféricas várias (luz, sombras, neblinas). Uma vez encontrado o sítio adequado para o ponto de vista mais amplo, o olhar *perambulava*, deslizava pelos elementos. Que também *penetrava* no visto pois, a partir da experiência da pintura, desvelava a cena em planos, em profundidade. E que também *esquadrinhava* as cenas vistas, à procura de belos elementos, à procura da cena marcante, cuja composição fosse um ápice. Daí a necessidade de variedade, por isso o oceano era apenas parte da paisagem descortinada, como também a arquitetura. A paisagem litorânea considerava o mar em conjunto com o litoral e mesmo a cidade, vista de fora. Pois o oceano por si só, era incapaz de fornecer ao observador motivos de beleza¹¹. Se a viagem pitoresca tinha um fim não de todo idêntico às andanças dos viajantes estrangeiros no Brasil, o comportamento que lhe presidia se fazia presente na maneira destes verem a paisagem¹².

Importante é que a bela vista não necessariamente era natural. Havia antiga tradição de representação da cidade, inclusive com sua paisagem própria (*cityscape*)¹³, apreciada já no séc. XVIII, base da criação do *panorama* como técnica visual em 1767, por Robert Barker (BENOSMAN *et al*, 2001). O panorama nasce como puro artifício – pintura ilusionista em um ambiente construído (uma rotunda) de cenas naturais, rurais, urbanas, históricas e exóticas. A mesma experiência visual serviu como referência para a visão ao mundo natural. A *vista panorâmica* então se referia a uma visada específica, a 360° sobre a paisagem, de lugar elevado, e muitas destas eram inteiramente urbanas.

No entanto, estamos a nos referir à procura da natureza e, portanto, da fuga aos arredores da cidade e ao campo. Nisso reside a inversão de Le Corbusier: em sua *cidade-jardim vertical*, imagina a cidade como torres cintilantes em meio a um parque, em uma fusão idiossincrática com a natureza. Somente isso permitiria que todos pudessem ver uma paisagem *sem sair de casa*.

No Brasil, nenhuma outra corrente arquitetônica deu tanta importância à visão como forma de integração entre os espaços construídos e destes com o entorno, especialmente o natural, como o Movimento Moderno¹⁴. Na sua escola brasileira, nenhuma referência estrangeira foi maior que Le Corbusier. Não só por seu proselitismo incansável, como pela concisão do raciocínio e pela extrema síntese dos recursos formais e espaciais que visava popularizar. Daí partimos nossa investigação dos escritos, projetos e obras de Le Corbusier. De tal maneira constitui sua arquitetura e urbanismo relacionado com o olhar, que antecipou já na década de 30 estratégias recorrentes na segunda metade do século XX. As questões que levantou passarão o texto. Um outro motivo para partirmos dele nossa investigação é o fato de que a ânsia contemporânea pela vista do mar é uma forma de fruir a natureza, mesmo em meio urbano – busca que é a essência do urbanismo corbusiano¹⁵.

aos conhecidos a beleza do antes contemplado. A visão se fazia a partir dos códigos do desenho e da prática do mesmo, e o desenho era comunicação mais eficaz que palavras da beleza natural.

¹¹ Para Gilpin, o oceano em si *não podia ser belo* (GILPIN, 1808: 42). Não tinha nenhuma beleza. Era grandioso, sem dúvida, com todas as suas conotações – falamos do culto ao *sublime* típico da época. Mas em si não tinha nenhum elemento que lhe conferisse beleza, por ser, literalmente, *monótono*.

¹² A bela descrição da paisagem a partir do Forte do Barbalho por Lindley (1802: 109) é o melhor exemplo que conhecemos dessa modalidade do olhar.

¹³ Para melhor ver este tema, DUBBINI, Renzo & COCHRANE, Lydia G. *Geography of the gaze – urban and rural vision in early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

¹⁴ Devemos considerar ainda a difícil relação entre os espaços produzidos por arquitetos, e suas concepções subjacentes, e a produção do espaço por outros agentes da sociedade.

¹⁵ Devemos evitar encontrar no arquiteto franco-suíço a origem de eventuais males da arquitetura contemporânea, em uma forma canhestra do pecado original – se ele modelou a sensibilidade do tempo, ou se expressou uma pulsão subjacente ao seu redor, é questão em aberto aqui.

No urbanismo de Le Corbusier, o mote principal é o contato com a *natureza*, causa final das propostas, indispensável para um alegre viver urbano. Por isso que reitera sempre as três matérias-primas do urbanismo¹⁶: o sol, o verde¹⁷ e o espaço, comprometidos com a rua-corredor na cidade tradicional. Mesmo a fuga para os subúrbios em busca do sol, do espaço, e do verde, era uma falsa solução: onerava a infra-estrutura urbana e conflitava com o limite inevitável da duração do dia, que limita a vigília e, portanto, o deslocamento. Pode-se questionar sua solução, não o problema posto, ainda vigente. E esta solução consistia em elevar a moradia e os postos de trabalho, concentrando as pessoas ao passo em que liberava o solo para tornar-se um parque, ao fazê-lo cruzar o térreo dos prédios e ao permitir o adensamento em torres, aumentando o espaço entre estas. Dessa forma garantiria a todos seu quinhão do mundo natural, agora dentro da cidade. Por isso a imagem da cidade-jardim vertical, a natureza trazida ao lugar de convívio entre os homens.

Nessa concepção, o recurso do *piloti* permite que se elevem os prédios como as vias veiculares. Liberando o solo, e formando um espaço livre contínuo, o *piloti* permite o *contato físico* com o verde¹⁸. O solo é o espaço da natureza: da vegetação, do homem e sua velocidade natural em passeio por jardins ingleses, dos processos agrícolas¹⁹, do cultivo do corpo, das obras de antanho preservadas²⁰.

É um aspecto diferente de sua proposta os mecanismos da visão explícitos nas construções. A visão é sentido tão importante que se apresenta nas residências, nos escritórios e mesmo nas fábricas, que chamará de *fábricas verdes*²¹. Seus arranha-céus são fechados com panos de vidro²², com leituras sincréticas relacionadas com a luz solar, o espaço e o verde: o edifício é um radiador de *luz*, que penetra no interior; por sua vez, funde visualmente o interior e exterior, ampliando a sensação de *espaço*, criado pelo afastamento das torres; e permitindo a contemplação do verde. A pele de vidro permitiria a proximidade com a natureza por meio do *contato visual*, e a sensação de espaço, com comoções acessíveis somente a quem se aventurava em meios inóspitos, agora direito de todos.

No entanto, se escalo as plataformas da torre Eiffel, adquiro ao subir um sentimento de júbilo; o instante fica alegre – sério também; à medida que o horizonte se vai elevando, parece que o pensamento é arrojado para trajetórias mais extensas: se, fisicamente, tudo se alarga, se o pulmão se enche mais violentamente, se os olhos descortinam horizontes mais amplos, o espírito se anima com um vigor ágil; sopra o otimismo. O olhar horizontal conduz longe: é em suma um grande resultado sem um trabalho penoso. Lembre-se que até agora os horizontes nos foram revelados apenas por olhos erguidos muito pouco acima do solo; não se conheciam outrora essas verticalidades impressionantes; somente os alpinistas haviam tido essa sensação inebriante. (LE CORBUSIER, 1992: 172).

¹⁶ O 4º Congresso CIAM, reunido em Atenas, estabeleceu este postulado: *O sol, o verdor, o espaço, são as três matérias primas do urbanismo*, (LE CORBUSIER, 1960: 22)

¹⁷ Em alguns momentos, em vez de *verde*, Corbusier fala de *ar puro* – a correspondência de um e outro é evidente em sua obra. Em nenhum momento o ar corbusiano torna-se *vento*. Ao contrário, há menções à proteção do vento forte. Para a pureza do ar, associado à limpidez que vislumbra para sua cidade radiosa, é obtida, condicionada e distribuída mecanicamente.

¹⁸ Talvez o caso mais feliz da aplicação desse princípio ainda seja Brasília.

¹⁹ Especialmente n'Os *Três Estabelecimentos Humanos* (LE CORBUSIER, 1972) e *Maneira de Pensar o Urbanismo* (1979).

²⁰ Exposto com mais detalhes no *Urbanismo* (LE CORBUSIER, 1992).

²¹ Mas, em determinados lugares, quando o sol não incomodar, aberturas verticais serão abertas, sobre perspectivas paisagísticas judiciosamente reservadas ou regulamentadas. Os espaços entre os edifícios constituirão conjuntos harmoniosos com vastas extensões de céu e de perspectivas sobre lugares longínquos. (LE CORBUSIER, 1979: 143).

²² Mais de trabalho que residenciais. Nestas, os *immeuble-villa*, imperava a porosidade, o perpassar do ar livre. Nos arranha-céus, ao problema térmico que o vidro apresenta de resfriamento, propõe o *muro neutralizante*: vidros com dupla lâmina, entremeados com ar aquecido. Mais serviços de calefação, refrigeração e distribuição mecânica de ar, que chama de *respiração exata*. Em poucos projetos (os africanos) o ar puro será o natural, nem será a *ventilação* um problema a enfrentar com o pano de vidro.

A visão parte de uma altura elevada (Fig.1). A vista é sempre uma vista *do conjunto*, do total das coisas, que abarca a tudo e confere a sensação de amplidão.

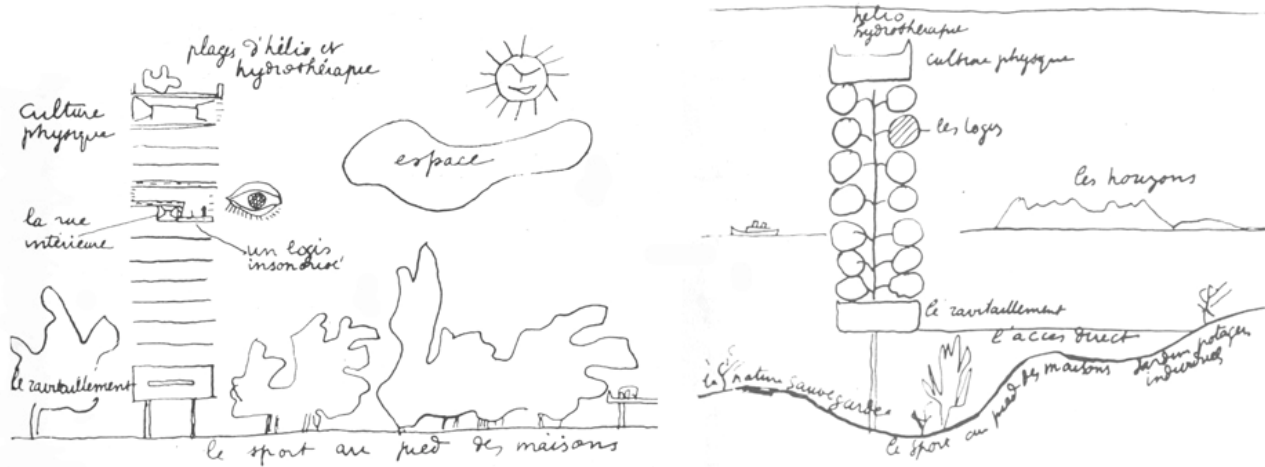


Figura 1 - Seção esquemática onde se mostra a relação entre a edificação, as três matérias-primas do urbanismo, e o olhar. Corbusier projeta a moradia em função dessa vista – aqui como uma *loggia*; em projetos anteriores, com um mezanino interno. Em esquema geral, apresenta elementos em algo isotrópicos, como o mar e as montanhas. Fonte: LE CORBUSIER, 1979.

A natureza se manifesta para Corbusier por meio de grandes abstrações, beirando a homogeneidade, as *condições da natureza* aos quais a arquitetura visa estreitar o homem²³. À exceção do trajeto do sol, tais aspectos naturais não têm força direcional, não implicam em um rumo ao olhar. Estão uniformemente distribuídas, no sítio e no mundo, ao redor imediato do edifício.

A natureza está à sua frente, atrás, dos lados, em toda a sua volta; a abóbada celeste é imensa, o terreno aos pés da casa é imenso, feito de parques sem cerca, cortados de caminhos para passeio através dos campos, gramados e bosques, enriquecidos de seus equipamentos de esporte. (LE CORBUSIER, 1979: 151).

Mas a versão corbusiana da Carta de Atenas já reconhece interesses naturais menos homogêneos.

AS CONSTRUÇÕES AREJADAS (HABITAÇÕES CÔMODAS), OCUPAM AS ZONAS FAVORECIDAS AO ABRIGO DOS VENTOS HOSTIS, DOTADAS DE VISTAS E SAÍDAS AGRADÁVEIS PARA PÁISAGENS, LAGOS, MARES, MONTANHAS, ETC, E DE ABUNDANTE INSOLAÇÃO. (LE CORBUSIER, 1960: 23).

À medida que se aproxima de cidades reais, de terrenos concretos, as operações do olhar de Corbusier ganham direção. Em 1936, por exemplo, em parecer ao projeto original da equipe de Lúcio Costa para o MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema), o terreno que sugere é escolhido em função da vista ao mar, no centro do eixo visual da baía de Guanabara (RODRIGUES *et al*, 1987: 170).

²³ Entende-se por “condições da natureza” a presença, em proporção suficiente, de certos elementos indispensáveis aos seres vivos: sol, espaço, verdes. (LE CORBUSIER, 1960: 21).

(...) encontrei um terreno disponível que é atualmente um dos mais bonitos do Rio. Esse terreno não tem comparação possível com o precedente. Está situado à beira-mar, sua perspectiva é garantida pela presença do Aeroporto, a presença de uma faixa marítima impossibilitando qualquer outra construção nas vizinhanças.

Parecer de Le Corbusier, em 10.08.1936, pedido pelo ministro Gustavo Capanema, sobre o primeiro projeto, apresentado por Lúcio Costa e equipe.
(RODRIGUES *et al*, 1987: 170).

A importância dada à visão, a esse eixo abstrato criado pelo olhar a partir de um lugar a alguma coisa, é tanta que concebe ambientes arquitetônicos a partir da vista (Fig.2).

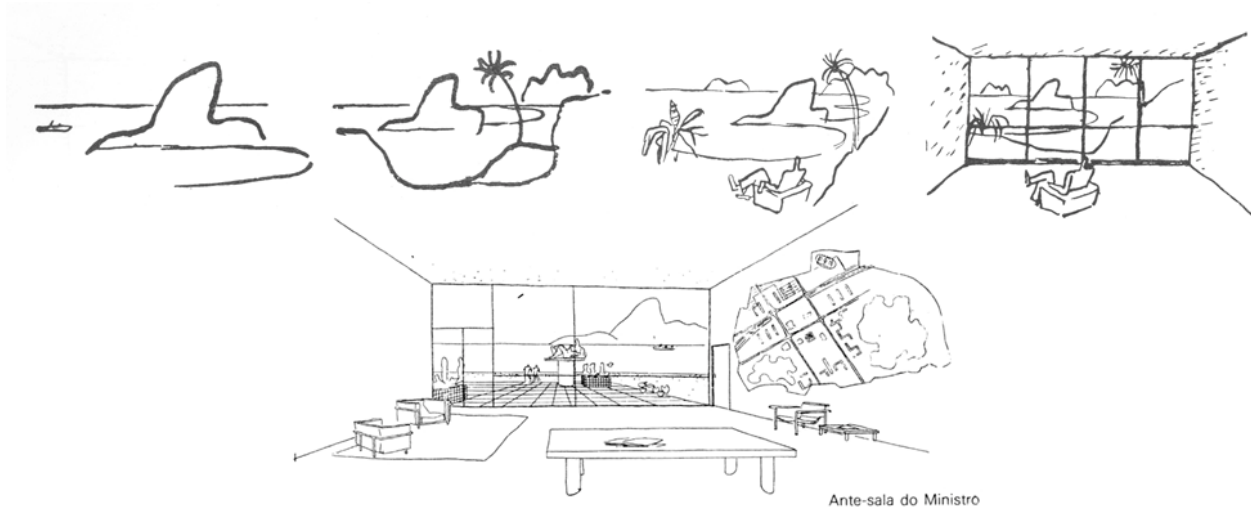


Figura 2 - Seqüência em que se apodera da paisagem e desenha o espaço interno em sua proposta para a sede do MESP em novo terreno. Fonte: RODRIGUES *et al*, 1987.

Diante do desafio de confrontar-se com a paisagem, partindo do princípio geral ao abordar lotes e demandas específicas, no trajeto do ideal ao real, Corbusier apresentava uma concepção refinada. No interior, janelas em fita (*fenêtre en longueur*) e panos de vidro (*pan de verre*) buscam propiciar a espaciosidade²⁴ e internalizam o entorno. No exterior, muros em sebes ou alvenaria, com janelas mobiliadas por bancadas e mesas fixas, criam uma ambiência própria do espaço arquitetural; e nelas, recortes nos muros ou molduras de concreto em pátios e terraços repetem a operação do interior, enquadrando a paisagem, feita sob o signo do desígnio. Pois há uma escolha deliberada das aberturas e seus ângulos. Como bem demonstra Arrhenius (1999), em plena cidade de Paris, no terraço de Charles de Beistegui, as aberturas que cria enfocam justamente aqueles monumentos – a Torre Eiffel, o Arco do Triunfo, o Sacre Coeur, Notre Dame de Paris – que julga dignos de realce, em detrimento a uma tessitura urbana que julga irrelevante. Se o olhar em seus projetos urbanos ou coletivos era uma ação indiscriminada, dada por uma direção geral, nos projetos específicos, se fazia minuciosamente, escolhendo de quê cômodo o quê se divisaria.

O mesmo realizava diante de elementos naturais. Lagos, mares, montanhas – como enuncia na sua Carta de Atenas - são focos de projetos seus. Em 1925, constrói uma vila às margens do lago Lemán, completamente orientado para divisá-lo, pela maneira como usa as janelas como recortes visuais. Em 1942, em projeto para residência na África do Norte, orienta a visão tanto para o mar aberto, como para o golfo de Cherchell e a montanha Chenua. O que mais nos interessa é o projeto de 1949 para Cap Martin, do sistema Roq e Rob: nele, um sistema construtivo pré-

²⁴ Como Tuan (1983) chama à *sensação de espaço*: a distinção nos vale a pena.

fabricado presta-se para a Côte d'Azur. Inspirado nos povoados mediterrâneos, constituídos por “casas pegadas umas a outras, pero cuyos ojos (las ventanas) se abren en su totalidad al horizonte infinito” (BOESIGER & GIRSBERGER, 1988: 132). Procurava não desfigurar o litoral, ao mesmo tempo em que adensava e albergava a todos, postados em arquibancada natural, o direito de ver o mar (que assumia ser a razão de visitar-se a Côte). Não nos esqueçamos que o mar é esse *horizonte infinito*, e da metáfora do olhar na janela; poderia dizer-se mais, que a tipologia residencial que investiga durante décadas é, ela mesma, um olho, com seu mezanino e pé-direito duplo na fachada envidraçada (Fig. 3)²⁵ – a arquitetura estrutura-se internamente para ver, desde seus *immeuble-villa* dos anos 20 até as *unité d'habitation* dos anos 50.

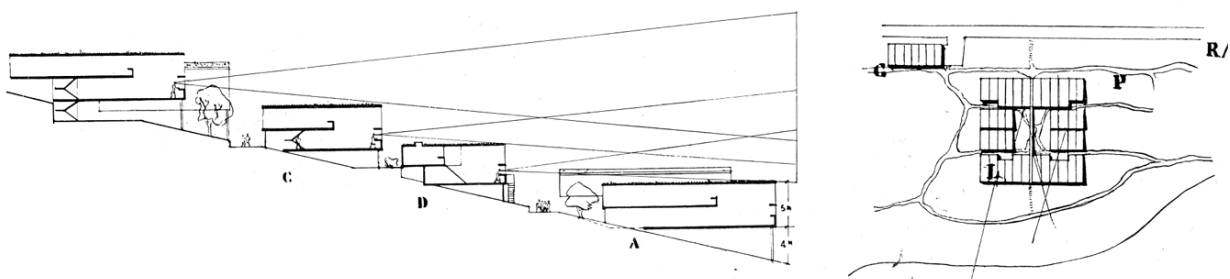


Figura 3 - Projeto de Roq e Rob em Cap Martin, Le Corbusier, 1949. Seção e planta de agrupamento. Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER, 1988: 132.

Em todos eles, o realce e o foco dado pela moldura do construído²⁶. Se no seu projeto do MESP o que permite ver é um pano de vidro, nem por isso as paredes e lajes de teto e piso deixam de constituir moldura. Já no ato do desenho são irradiações posteriores à paisagem.

3. A Visão do Mar a Partir da Janela

A bela vista da natureza, na cidade corbusiana, era algo com que se agraciava o estar de cada um. Não mais um percurso, não é mais o ápice de uma jornada campestre ou surpresa bem-vinda em um passeio: não se busca entre o que existe nem se descobre fortuitamente. Versão estacionária, é algo a ser admirado na comodidade do repouso doméstico, sentado em elegantes cadeiras. Acessível a todos, em uma cidade igual em suas circunstâncias. A cidade real não se fez assim. Nela, a vista da natureza, dos seus êmulos, é possível apenas para quem está às bordas de parques urbanos ou à beira-mar. Vejamos o que significa a busca pela vista do mar no âmbito privado e seus dilemas.

Inicialmente, temos que de uma jornada, a visão conformou-se ao repouso. Nele, por maior que seja a janela em um cômodo, mesmo que parede envidraçada, nela a paisagem tende a comportar-se como em um *écran*. Tanto o olhar abarca-a de uma vez, sem perambular; tanto perde a profundidade, sem camadas a serem desveladas. Talvez seja o preço a arcar para se trazer o exterior ao interior²⁷. Talvez seja característica intrínseca da janela, mesmo da ampliada, a planificação da paisagem, seja pela moldura, seja pela superfície de vidro. Como talvez decorra de uma mudança de sensibilidade no trato individual com a paisagem, a relação passiva do olhar.

²⁵ Em locais com insolação mais intensa, adiciona-lhes “pálpebras”, que são os *brise-soleil*.

²⁶ Mesmo quando terraços, invariavelmente os emoldura com marquises.

²⁷ *Le dehors est toujours dedans*, isto é, o fora está sempre dentro, como dizia Le Corbusier (OLIVEIRA, 2006).

Há uma vontade na ilusão da visão ao ar livre, dentro do conforto do lar: balcões curvos, contração e eliminação das juntas verticais entre lâminas de vidro. No mais das vezes, a configuração plana e protegida é estabelecida. É sintomático que operação usual nos edifícios soteropolitanos seja fechar a varanda para aumentar a sala: sem dar-se conta, a paisagem torna-se uma parede, achatando-se. E torna-se, sobretudo, somente visão, ao ganhar o conforto, e perder o leque sinestésico do ar livre ou da sua proximidade.

Existe a possibilidade de fazer de um cômodo da casa um pavilhão em seu sentido pleno, onde se está *imerso* no que se vê, emulando o passeio exterior²⁸, como na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, de 1953. Mas é situação rara, porque é preciso ter um entorno livre em que situar-se, prerrogativa de poucos. Como ele deve estar *vazio*, é, sobretudo, um sonho individual que só pode realizar-se a poucos indivíduos. Viver em cidade é o desafio, como percebera Corbusier. O aspecto coletivo da busca traz esse problema.

A coletivização corbusiana da paisagem, trazida à residência de cada um, se faz à custa de elementos genéricos. Os pontos de vistas às condições da natureza são empilhados, para alcançar bastando somente o rápido percurso do elevador, e a altura recém-vencida²⁹. O sol, o espaço e o verde podem ser apreciados acima e abaixo na hipotética cidade radiosa. Uma primeira objeção empírica mesmo a este modelo uniforme é a disseminação dos prédios. Se todos os prédios ganharem altura, todos enxergam aos demais, e *desaparece o horizonte*, mesmo na cidade ideal.

Esse conflito visual não é desimportante, pois todo horizonte é um bem cioso de vizinhanças. E todo projeto que almeja ter uma visada do distante estabelece uma *direção* ao olhar. A beira-mar é sempre anisotrópica como qualidade do visto. O limiar que o constitui é o começo de uma polaridade, do oceano como magneto dos raios visuais. Por isso que, em projeto para Curicica, na Barra da Tijuca, de 1978, Oscar Niemeyer, a fim de desfrutar da “vista magnífica” do mar (NIEMEYER, 1978), dispõe de um longo edifício em curva, em vez de vários, que, entre outras coisas, obstruíam a visão entre si. Se a cidade radiosa tinha o olhar dirigido para todos os pontos cardeais, a cidade litorânea real disputa pelo cone visual do oceano. Os prédios competem entre si, um obstruindo o anterior. Somente quem está próximo tem a fiança de que nada lhe retirará o benefício. Ainda assim, o oceano, tornado horizonte marítimo, é abordado linearmente, como faixa homogênea, em que o mar é idêntico sempre. A difusão da vista marinha como um bem ao alcance de muitos somente é possível a partir de sua homogeneidade presumida.

O mais sintomático da mudança no estatuto da paisagem litorânea é sua *partição*. A beira-mar, como fenômeno escópico, é retalhado, à medida em que se ocupa a orla, à medida em que o que se vê vai se manifestando como fímbrias às construções mais internas ao continente. Tornando-se pouco mais do que um relance, um pedaço do azul do mar, em comparação com a amplidão da panorâmica³⁰. Mesmo aquele que situa-se defronte ao oceano tem o que se denomina somente de “bela vista”. Em tempo, o que hoje chamamos de vista panorâmica é um pálido reflexo da original, guardando apenas a altura, quando muito, um certo grau de abertura.

²⁸ Não nos enganemos. Ser um cômodo, ou uma habitação restrita a pouco mais do que isso, como a Casa Farnsworth de Mies van der Rohe (1946-51), é fundamental. Ambos são pavilhões. A Villa Savoye, por mais que abra janelas em suas quatro faces, o faz em cada cômodo perimetral.

²⁹ Ademais de cada janela dos apartamentos dessas 120 000 pessoas, ter-se-ia a vista mais prestigiosa que se poderia imaginar. Não haveria pessoas melhor alojadas no Rio de Janeiro e mais próxima dos mais diretos meios de comunicação.

Carta de Le Corbusier a Mello Franco. Paris, 3 de agosto de 1934
(RODRIGUES et al, 1987: 100)

³⁰ Até porque os prédios se apinham de modo muito diferente ao proposto por Le Corbusier, mesmo em lugares litorâneos. A digna exceção é o *Plano Piloto para Urbanização da Barra da Tijuca, Pontal de Sernambetiba e de Jacarepaguá*, de 1969, de autoria de Lúcio Costa, que apresenta essa preocupação, apesar do desvirtuamento posterior.

Esta nos leva a uma nota fundamental, mas que foge ao escopo deste artigo pois penetra no rico tema da história das mentalidades: agora a linha oceânica é mote para o *relaxamento*. A paisagem é maneira de estar em paz consigo mesmo e com o mundo. No código pitoresco, a paisagem era uma busca ativa de emoções, de coisas novas – operava ao inverso. Mesmo a sensação de espaço descrita por Corbusier é algo arrebatador e apaixonante. Não nos parece que sentimentos similares sejam infundidos pela visão atual do mar. Ainda que a espaciosidade se tenha mantido como valor, aparentemente a sensação propiciada é distinta. Sua importância não está na variedade, mas na constância; não em uma ação, mas em um repouso. O papel do oceano talvez tenha se alterado à medida em que o cotidiano urbano se alterou.

Esta é uma questão de sensibilidade da época, e não apenas um processo imobiliário. Fartamente documentado está que é processo antigo e global, esse da procura do mar. Esse desejo coletivo é o que valoriza os lotes costeiros, e estimula a pressão para sua verticalização, no intuito de multiplicar os pontos de vista do mar. É meramente consequência desse desejo que a vista para o mar tenha se tornado valor de troca. Que se anuncie em propaganda a paisagem apenas reforça uma ânsia comum, não a pôde criar, visto sua pregnância na atualidade, sua disseminação mundial, e o quanto se enraíza nas décadas, em grau crescente.

A mesma leitura da paisagem se deu em bairros tradicionais, em formas consolidadas de ocupação do solo. A recente valorização dos bairros do Carmo, Boqueirão e Santo Antônio Além do Carmo, em Salvador, é exemplar: todos aqueles imóveis, de lote estreito, orientados para as ruas internas da cidade, cuja encosta litorânea era quintal, se viram valorizado em função de sua “bela vista”. Antes fundo, agora são frente – o vetor do olhar redesenhou internamente a construção. Procura-se plasmar nessas preexistências o mesmo olho metafórico que guiou as seções das residências corbusianas.

Como, igualmente são desejadas localidades bem situadas no contato visual com o mar, como a Gamboa ou mesmo o Morro da Sereia. Se os terrenos em seu topo eram residências caras há tempos, com domínio privilegiado sobre o entorno, atualmente os imóveis da antiga favela encarapitada em sua encosta são vendidos para estrangeiros de procedência diversa, todos desejosos da sua parcela do oceano.

Essa “vista para o mar” é obrigatoriamente bonita, consensualmente bonita. Mesmo a distâncias razoáveis. Mesmo prescindindo do acesso real ao litoral visto. A visão ainda é autônoma em relação à presença – não é parte essencial da procura escópica o usufruto do mar³¹. Porém, igualar a experiência da visão do mar só se faz ao preço de eliminar as peculiaridades do lugar. Aquilo que era evidente para os adeptos da jornada pitoresca e para qualquer arquiteto com alguma sensibilidade. O litoral viu-se reduzido ao mar, admirado frontalmente, a um tom azul que, mesmo ele, perdeu seus nuances.

4. A Visão do Mar a Partir da Rua

No item anterior, o uso privado e coletivizado é responsável por uma transformação urbanística e arquitetônica que se apodera dos terrenos com baixa ou nenhuma ocupação, dos imóveis novos e daqueles consolidados. Nela, a vista homogênea é uma necessidade. Veremos como se dá isso a partir da rua, isto é, dos espaços públicos abertos.

No *corpus* teórico urbanístico de Corbusier, o contato visual é prerrogativa da construção em altura e da vedação leve, envidraçada, enquanto o piloti é somente recurso para o solo contínuo, tornado área de fruição. É sempre a liberação do solo a tônica, e a consequente criação de um

³¹ Não encontramos relação, na cidade, entre praias muito procuradas, por seus diversos motivos, e a ocupação de seu entorno. A beleza compulsória do mar é tolerante com as praias inóspitas ou francamente insalubres (PAZ, 2005).

espaço livre contínuo. Não há relação direta com o olhar³². Porém, no tocante a edifícios singulares, erguê-los por meio de pilares obedece a motivos vários. Se os pilotis inicialmente foram apresentados para liberar o solo ao pedestre – e a triste ironia é que mesmo dele o pedestre foi expulso, permitindo o estacionamento, à revelia do projeto ou de caso pensado³³ -, têm servido ainda para fins como facilitar a ventilação ou preservar a forma geral do terreno. E algumas vezes são empregados para operações visuais.

O piloti para ganhar altura e vista, em um pôr-se na ponta dos pés, é mais evidente em residências (Fig. 4). O próprio Corbusier ensaia-o na Villa Savoye. A arquitetura, orientada como uma máquina de olhar, tem um papel específico de *mirante*. A partir da eficiência como mirante que será julgada, ao enquadrar ou potencializar uma mirada. Potencializa ao criar área propícia para isso ou *manter a que já existe*.

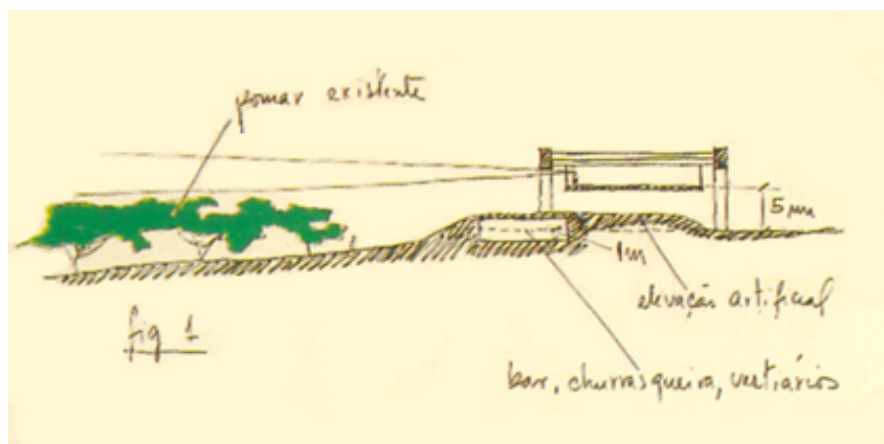


Figura 4 - Residência José da Silva Netto, em Brasília, DF. Projeto de 1974 de João Filgueiras Lima “Lelé”.
Fonte: LATORRACA, 1999: 77.

Aqui veremos um giro gradual do sentido da arquitetura, a partir da localização do *sujeito oculto*. Até o momento, ele está *dentro* da edificação. Um primeiro movimento é o de colocá-lo imediatamente *fora* da construção, fundindo o recurso do pilotis ao desejo pelo contato com a natureza por meio da visão desimpedida. Em um primeiro momento ontológico, ainda está em sua projeção, dentro de um espaço arquitetural, de uma *plataforma* criada. Ou sobre ou sob a edificação. Isto é, a edificação ou é soerguida, via pilotis, ou é *enterrada* – escava-se o solo ou se faz de sua cobertura um piso rente ao do entorno³⁴, somado ao terreno original – ou uma soma de ambas as táticas.

Em Argel, Corbusier propõe em 1933 edificações implantadas em meia-encosta, abrindo-lhe um rasgo no nível do pedestre – fica, assim, a edificação dividida em parte suspensa, parte “enterrada”. O objetivo é visualizar o mar, como em versão inspirada, na obra de Affonso Eduardo Reidy, o Conjunto Residencial Pedregulho, de 1946-52³⁵ (Fig. 5). Este concebe o observador na

³² Se o ar e a luz são presenças que perpassam sua arquitetura, natural que o façam também no solo.

Cidades daqui por diante sem barreira. O edifício descolado do solo. O corte revolucionário moderno concilia o edifício ao solo pelo espaço livre, o vazio, a passagem possível, a luz e o sol sob a casa. Os pilares de concreto armado tornaram-se os pilotis. (LE CORBUSIER, 1979: 45).

³³ Como fez João Filgueiras Lima “Lelé”, diante de lotes estreitos e programas densos, em alguns casos das sedes locais do Tribunal de Contas da União, (Salvador – BA em 1995, Belo Horizonte – MG e Maceió – AL em 1997), soerguer o prédio foi o modo que encontrou para conceder estacionamento.

³⁴ Visto que a idéia do terraço-jardim é uma interpretação da cobertura como um piso, imaginá-lo como algo contínuo ao solo natural, em vez de um arquipélago descontínuo às alturas é uma consequência lógica.

³⁵ A orientação desfavorável, devido ao excesso de insolação vespertina, num local de clima quente, é compensada pela magnífica vista panorâmica sobre o fundo da baía de Guanabara que se descortina das habitações.

Memorial de A. E. Reidy e Carmen Portinho, s/d (BONDUKI, 2000: 83)

área coletiva da edificação - “bem ventilada e protegida, onde as crianças poderão abrigar-se nas horas mais quentes e dias chuvosos” (BONDUKI, 2000: 84), com equipamentos comunitários (serviço social, escola maternal, etc.). Belo projeto de João Filgueiras Lima “Lelé”, a infelizmente não-realizada Secretaria de Turismo de Salvador, de 1988, rebaixava o prédio e adicionava seu terraço em mirante à praça da Igreja dos Aflitos a fim de obter a vista da Baía de Todos os Santos. Criava uma plataforma que avançava, onde antes nada havia.

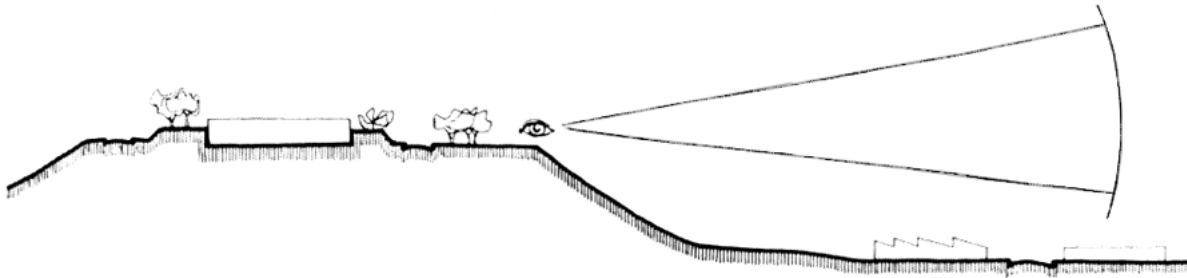


Figura 5 - Implantação do Conjunto Residencial Pedregulho. Fonte: BONDUKI, 2000: 83.

A idéia de dividir a edificação em duas partes ocorre em 1962, no Edifício dos Arquitetos em Salvador, de 1962, atual sede do IAB-BA³⁶. E também, em São Paulo, na Capela de Nossa Senhora da Ajuda (1967), de Hans Broos³⁷, como, no ano seguinte, no Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi. Em seus primeiros estudos, com pórticos transversais em vez de longitudinais (OLIVEIRA, 2006) repetia solução empregada em outro projeto, que reforça o argumento de nosso texto, é o *Museu à Beira do Oceano*, para San Vicente, suspenso em sua implantação em plena areia da praia³⁸. Em todos eles, se mantém a idéia de uma plataforma protegida de uso público. O Museu à Beira do Oceano já anuncia outra preocupação.

No projeto para Argel, embora antecipe o desenho de Pedregulho, Corbusier realiza uma outra parte do deslocamento do *sujeito oculto*. Nele, o observador está *fora* da projeção do prédio, a ponto de propor que esse arranjo se prescreva no código de obras local (Fig. 6). O prédio não é mais um mirante, mas um obstáculo que se abriu. Sair do interior do prédio é, na maioria das vezes, sair da esfera privada. A preocupação dos arquitetos em preservar a visual frequentemente é no intuito do bem público, de manter uma qualidade em um espaço que pertence a todos. No entanto, neste caso, o espaço público brindado é o adjacente ao prédio, e não aquele ganho com sua suspensão.

³⁶ Projetado pela equipe composta pelos arquitetos Affonso Baqueiro Rios, Ary Magalhães, Ari Penna Costa, Armando Pontes, Benito Sarno, James Farias, José Maria Conde e Sérgio Pinheiro Reis. Algo da história da edificação pode ser visto em PAZ, Daniel. *Edifício dos Arquitetos - uma crítica como obra de arte*. In: Anais do II Seminário DOCOMOMO Norte-Nordeste. Salvador: DOCOMOMO Brasil-BA/ PPGAU-UFBA/ CECRE/ Unifacs, 2008. CD ROM.

³⁷ Inspirados pela vista que o terreno vazio oferecia sobre o Parque Ibirapuera (...) e pela sua condição geológica, projetou-se o novo prédio, no sentido vertical, em dois corpos destacados e subdivididos por um vão livre de 4,50m, conservando assim a visão panorâmica e a sensação de liberdade. (CENTRO..., 1967: 25).

³⁸ O Museu é formado por um bloco (...); somente a fachada sobre o Oceano é aberta e desse lado não bate o sol. A proximidade da água e a humidade [sic], que prejudicam as telas, sugeriram de elevar a construção, solução essa que também tem a vantagem de não “ocupar” por completo o terreno, permitindo a vista sobre o mar, da *estrada do litoral* [grifo nosso]. (BO BARDI, 1952).

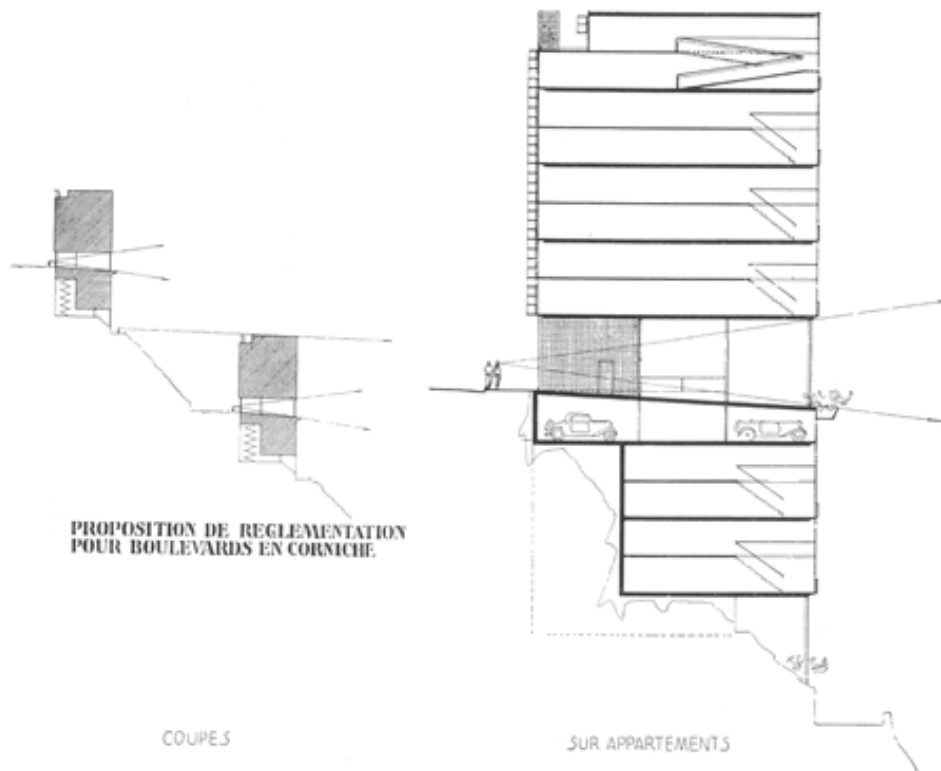


Figura 6 - Projeto para Argel, 1933. Nele, Corbusier já situa o observador *fora* do prédio. A prescrição urbanística proposta se faz pensando nele. O piso desse nível decai para aumentar o cone visual.
 Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER, 1988: 121.

Um exemplo marcante é o Museu de Arte Moderna (1954-1967), de Affonso Eduardo Reidy, no Rio de Janeiro. Nele a vista marítima era um predicado fundamental. Tanto para o interior do bloco envidraçado, como para o rés-do-chão vizinho (Fig. 7), rodeado que estava “pela mais bela paisagem do mundo”, como o próprio afirmara (BONDUKI, 200: 165).

Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem em conflito com a natureza [grifo nosso]. Daí o partido adotado (...) e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. (BONDUKI, 2000: 165)

Nesse deslocamento imperceptível do *sujeito oculto* para as aforas do prédio, quando do procedimento da suspensão, os pilares passaram a atrapalhar: minimizá-los tornou-se freqüente. Se nas Secretarias do Centro Administrativo da Bahia, de 1974-75, João Filgueiras Lima “Lelé” suspende-as para não desfigurar o terreno, permitir ventilação e liberar visual, estabelece poucos e poderosos pilares para não atravancar a percepção³⁹; como também no projeto para a Sede da Eletrobrás, no Rio de Janeiro, em 1981.

³⁹ Rejeitamos apoiar essa plataforma em grande número de pilares (...): as dificuldades de acomodação desses pilares às irregularidades da topografia seriam agravadas com a sua multiplicação, além de comprometer nossa proposta inicial de vazar os prédios ao nível do pavimento térreo para liberação da paisagem. (LATORRACA, 1999: 57)

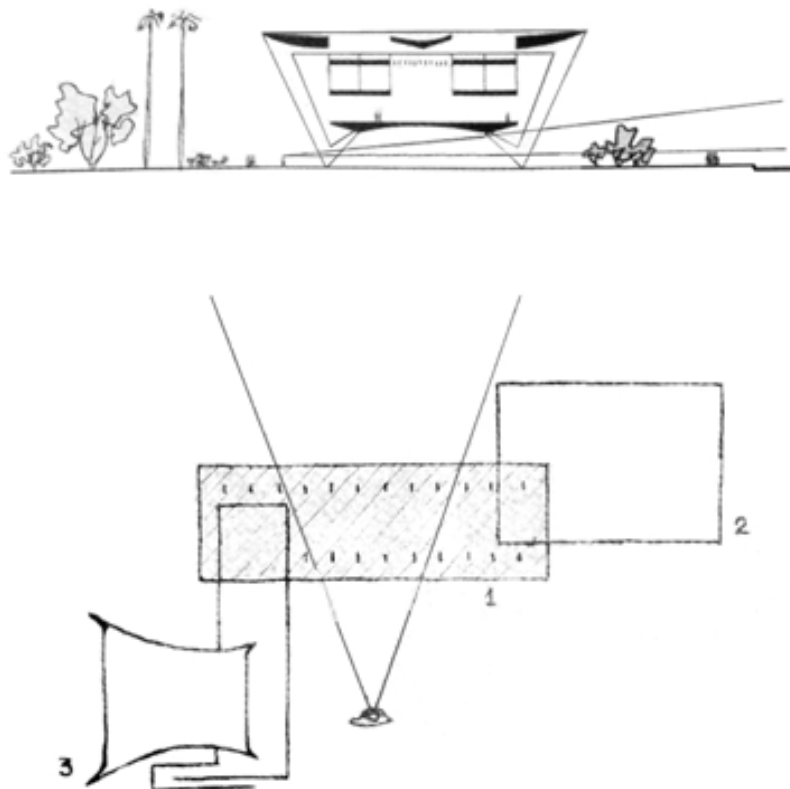


Figura 7 - Planta e corte esquemáticos onde Affonso Eduardo Reidy ilustrava a concepção a partir do olhar do sujeito fora do prédio. O corte olvida-se de considera a *distância real* do espelho d'água, que é o da Marina da Glória, a 120 metros. Os pilares, espaçados a cada 10 metros, obstruem a amplitude horizontal do cone da visão, e qualquer visada que não seja transversal ao corpo do prédio. Assim, o olhar é orientado ao Morro da Urca, e não ao mar⁴⁰. Fonte: BONDUKI, 2000.

O dilema entre suspender e rebaixar, como partes da uma mesma equação, se vê claramente nas alternativas projetuais com que se defrontou João Filgueiras Lima “Lelé” no Centro de Exposições do Centro Administrativo da Bahia (Fig. 8), de 1974, já que partia

do princípio de que a construção não deveria surgir como uma barreira visual que impedisse a visão ampla da paisagem ao visitante que chega (...) (LATORRACA, 1999: 64).

Igualmente, entre 1964 e 1965, as duas alternativas finalistas do certame para o Clube Espanhol, em Salvador, entre dois morros à beira-mar, contrastavam a suspensão e o rebaixamento, sendo esta última a que se concretizou⁴¹.

⁴⁰ Como nos fala Bruand (1981), que o MAM visava não obstruir a “esplêndida paisagem da Baía por um obstáculo que não podia ser penetrado pelo olhar...”. Paisagem que é obstruída, pela direção dos pórticos.

⁴¹ Segundo depoimento do arq. Ary Penna Costa, um dos mentores do primeiro projeto. Os vencedores foram os arq. Fernando Frank, Jader Tavares e Oton Gomes, que, rebaixaram a construção a custo de cortes severos em um dos morros que emolduravam o sítio.

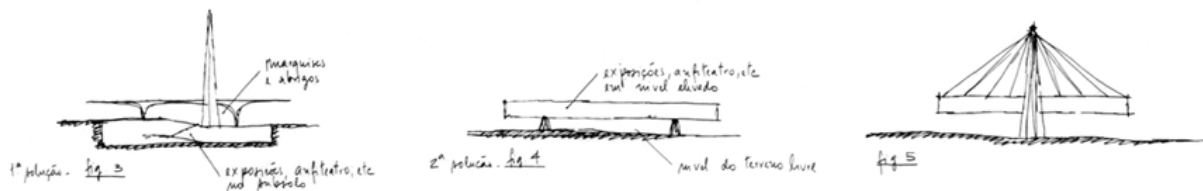


Figura 8 - Croquis para o Centro de Exposições do Centro Administrativo da Bahia. Propostas aventadas por João Filgueiras Lima “Lelé”, com desenvolvimento a partir da segunda. Fonte: LATORRACA, 1999: 64.

A abertura de visuais não se limita a obras de ponta da produção arquitetônica. O Belvedere da Praça Municipal de Salvador (apelidada de “Cemitério de Sucupira” à época), do arquiteto Waldomiro Cunha, de 1973, optou por abrir uma praça em detrimento dos prédios que antes havia – foi esse vazio que João Filgueiras Lima “Lelé” preservou com o Palácio Thomé de Souza, de 1986. Em outros momentos recorreu-se à demolição, como no Rio Vermelho em 1973⁴² e em Itapuã em 1984, ambas aproveitando obras viárias para obter a vista oceânica, com criação de espaços públicos. Depoimento de antigo morador do Rio Vermelho atesta a sensibilidade agraciada com a medida:

Hoje em dia, pra mim, o Rio Vermelho tá superior que antigamente. Hoje, a pessoa quando vem no transporte tá vendo a maré à vontade. Porque antigamente não via a maré, tinha aquelas casas na praia que tapavam a visão toda do mar. Então, desde quando se sai de cá na Avenida Oceânica, a pessoa já vem apreciando o mar. Aquelas casas todas ali sumiram da praia. (RIO VERMELHO... 1988: 28).

Se demolir para ganhar espaço é recurso antigo, contemporaneamente se imiscui a vista assim adquirida como valor – como bem adquirido e como razão da ação.

Nossa hipótese é que o primado da visão desimpedida da água, lugar-comum inquestionável, se baseia e reforça a idéia de que todo prédio *compete* com a paisagem e deve dar-lhe lugar. Tanto é uma supervalorização do horizonte que se descortina, como uma desvalorização da contribuição possível da edificação. Ela deixa de ser parte integrante da paisagem, capaz de dar-lhe um contraste, um sentido ou ainda dignificá-la. A suspensão, assim, pode tornar-se *evasão*; a noção de transparência, sinônimo da *negação* do prédio. E o elogio da imaterialidade, o elogio da ausência. Triste é a cultura que se julga indigna de contribuir com o existente. No entanto, é isso que se entende quando o projeto se estrutura a partir da premissa de que fatalmente será uma excrescência à paisagem natural ou construída, e o partido gira em torno de evadir-se. Como acontece com os Postos de Salvamentos projetados por Sérgio Bernardes para a orla fluminense, em 1976.

Devido ao número de postos, para que não se torne um obstáculo visual, procurou-se dar a eles uma presença não ostensiva, leve, por se dizer “transparente” para que não sejam sentidos de maneira incômoda. No entanto, a forma final foi determinada pela observância correta das funções específicas do posto. O material indicado, tubos estruturais de alumínio e fechamentos de fibra de vidro espelhada anulam a ostensividade do equipamento. (BERNARDES, 1976 *apud* VIEIRA, 2007).

Embora parte de uma série de experimentos ópticos com espelhos em sua obra, e sem que se possa dizer que a recusa a intervir ativamente no litoral seja traço característico do arquiteto, o

⁴² Alargamento da Rua Euricles de Matos, na gestão de Clériston Andrade na Prefeitura de Salvador. O depoimento é de Mestre Zequinha (RIO VERMELHO..., 1988).

argumento soma-se a uma série constante: a de que qualquer obra no litoral é forçosamente algo que lhe corrompe.

5. A Visão Apurada

Vimos que, em um último giro do *sujeito oculto*, a questão da paisagem deslocou-se do seu caráter privado para o público. Que deixa de ser o indivíduo em seu repouso doméstico, no retorno da jornada de trabalho, e torna-se parte da multidão em potencial que, ao contrário, desloca-se em função do que poderá ver ali. E se a vista do mar, genérica para as vistas individuais, significa aumentar a disponibilidade de um bem a princípio, inelástico, a transposição de tal condescendência visual para os espaços públicos tem sua implicação no imperativo de a tudo ver. De não tolerar uma obstrução sequer em toda linha de contato com a água.

Vamos gradualmente apurar isso: de uma mecânica elementar do olhar, passando à situação do sujeito oculto no sítio específico, à sua localização na cidade, e ao caráter escópico da cidade.

A preocupação apriorística da vista leva a decisões contraproducentes, ao olvidar-se do cone visual real e dos efeitos da distância. Na reforma de 1991 dos quiosques de praia de Salvador, então balcões com cobertura de piaçava, ao se necessitar fechamento para segurança, optou-se por treliças de madeira *para não se obstruir a vista ao mar*, não perder a transparência que antes existira (BANDEIRA & LERNER, 1991: 26). Além de ser irreal – à distância, a treliça é opaca -, é preocupação descabida, pois não é um conjunto de barracas de porte mínimo que responderá por obstruções na orla oceânica, nem para o pedestre, quanto mais para o veículo. Também os ônibus Jardineira, modelos com janelões em arco, com percurso litorâneo, representam ganho efetivo ao passageiro: próxima, seu tamanho não é abarcado pela abertura angular da visão. Na prática, apenas expõem os passageiros a mais sol. Igualmente condiz com o proposto suspender o MAM do Rio de Janeiro ou o Palácio Thomé de Souza são feitos portentosos com ganhos pífios: o pedestre está distante do mar o suficiente para que lhe apareça somente como uma linha azul⁴³ (Fig.9. Ou seja, *não se constitui sequer uma paisagem*. Quanto mais distante, mais isso acontece – é parte de uma geometria da visão.

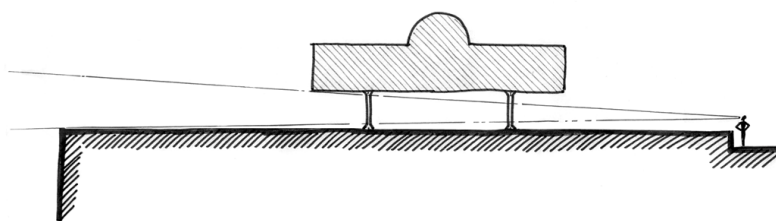


Figura 9 - Corte esquemático do Palácio Thomé de Souza. As medidas foram tomadas no local. Donde se vê a estreiteza do cone visual. Desenho do autor.

Nos debates sobre os espaços públicos, é usual faltar a consideração sobre onde está o *sujeito oculto* na área em questão – a partir de que condições ele assiste. Nas polêmicas apresentadas na introdução, se o explícito é o valor da transparência, o tácito é de *onde* se visa obtê-la. No Rio de Janeiro como em Salvador, e cidades como João Pessoa e Fortaleza, o espaço beira-mar foi ocupado por vias, de pedestres e veículos, pontuado por espaços públicos

⁴³ No Palácio Thomé de Souza, é agravado pelo piso do belvedere ser elevado em relação à calçada. A vista da Baía de Todos os Santos é uma réstia constrangida entre o piso de concreto e o prédio.

específicos. À larga, o litoral é bordejado pelo percurso – o movimento é sua tônica. Então, a percepção em movimento, sua velocidade e a atenção que pode dispensar à paisagem, tornam-se cruciais. A transparência debatida nos dois casos soteropolitanos citados na introdução, a partir das Avenidas Oceânica e Otávio Mangabeira, obviamente referiam-se ao cidadão em automóvel. Se uma balastrada é empecilho a quem está distante, o mesmo não se pode dizer do pedestre que está situado ali. O lugar, fruído pelo pedestre, ganha diversidade de sensações e atividades que somente estruturas construídas permitem. A balastrada é obstáculo ao pedestre, mas apoio. Assim, o primado da visão à distância tende a considerar toda ocupação do espaço marginal, todo aparato feito para torná-lo mais adequado ao usufruto humano, como intrusiva. Ela tende a deslocar o *sujeito oculto* para longe. De esvaziar o próprio lugar como algo pleno de sentido.

A questão se agrava pela diferença entre a contemplação estática e o movimento de quem caminha no calçadão, a percepção do sujeito distraído no ônibus e daquele que dirige o veículo, atento para frente. Está em jogo a posição que o sujeito assume dentro de seu meio de locomoção e como os sentidos se voltam em tal circunstância (KOHLSDORF, 1996). Assim, devemos considerar *em que condições* se vê a paisagem. Projetar para o veículo implica em estratégias espaciais muito diferente de se projetar ao pedestre.

Até o momento deixamos de lado a crença na homogeneidade, ou no valor homogêneo, da vista ao longo do litoral. Contudo, tal não se sustenta. São as diferenças de cada local o alicerce do seu apreço, e da constituição da arquitetura. Por isso, retornamos à idéia de um olhar que precisa ser apurado. Varia a atmosfera, se o ar é claro ou opaco pela bruma formada pela maresia. Variam os tons da água e do céu, que se mesclam em um mútuo e contínuo mirar. Variam as águas, se serenas ou agitadas, se transparentes ou turvas. Varia a própria costa, se uma praia ou uma falésia. Se areias em planície ou recifes pontuando onde o mar vem a chocar-se. Entre o mar aberto, mais violento, onde o dia meramente esmaece, às águas plácidas da Baía de Todos os Santos, onde o sol se põe em cheio, não poderia distar mais o litoral um do outro. *O que se vê* é diferente de um lugar a outro. Há lugares graciosos, há lugares grandiosos, há o bucólico como o melancólico, tons muito além do mero azul.

Sem entrar nas minúcias de cada momento, a procura da bela panorâmica, do ponto de vista adequado, parte do pressuposto óbvio que a experiência do lugar é algo singular. Nas narrativas dos viajantes, o mar era um dos componentes, junto com a linha da costa, suas formações, e mesmo a arquitetura ali presente, de uma conformação geral, acessível na vista panorâmica por inteiro. Recuperar sua abertura da vista panorâmica implica em ter coadjuvantes ao oceano, em se incluir mesmo o continente. Para esta, há sítios *privilegiados*.

Os mais evidentes são aqueles em altura. No Rio de Janeiro, é indubitável a importância de se estar no topo do Pão de Açúcar, como é o cume do Corcovado um lugar ímpar, tornado foco das atenções e devoções por parte da mão humana. A variação não é apenas topográfica, mas da própria conformação do litoral. Suas inflexões são locais igualmente privilegiados. Em Salvador, dignos de nota são a Ponta de Humaitá e a Ponta de Santo Antônio, a Ponta de Itapuã e o Jardim de Allah. Os dois primeiros guarnecidos com fortificações antigas, e apenas o último sem um farol – recursos que, à sua época, eram profundamente dependentes do raio de alcance da visão, e que somaram a contribuição arquitetônica ao lugar.

Porém, a desigualdade da qualidade nos conduz a uma *economia* da paisagem, por assim dizer – quais lugares merecem um trato mais refinado em detrimento de outros. Quais, dentro de uma cultura escópica, são, portanto, patrimônio que deve se manter ao alcance de todos. Quais, sem ser lugares notáveis, são dispensáveis ou podem ser tratados de somenos. Assim, será importante o sítio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro⁴⁴? Há necessidade, de fato, de

⁴⁴ As representações do MAM – especialmente a fotomontagem da maquete - mostram-no a vôo de pássaro, para apreciá-lo (que bem o merece), com o corpo d'água atrás. A pergunta correta é, sendo o que deve ser desimpedido a desejada vista ao mar, se este de fato se apresenta como algo notável e singular *ao nível do*

suspender o prédio? Se o grandioso projeto do aterro visava, justamente, conquistar esse contato? Não há porque ser zeloso do solo sob a edificação. Por outro lado, para o Outeiro da Glória, por exemplo, precauções devem ser tomadas⁴⁵.

Sua condição superior diante dos outros se fundamenta em um *privilégio escópico*, que não é imutável. Na praia de Patamares, em Salvador, em 2006, os restaurantes situados defronte às novas barracas recém-construídas queixaram-se da sua altura, que obstruiriam a visão do mar⁴⁶ - mesma visão que os restaurantes retiram do passante na calçada e do veículo na pista, por estar entre estes e a praia. Sucessivas ocupações entre pista e mar adquirirão o privilégio retirando-o do anterior. Gerenciar a condição de ver-se algo desejado pode ser um recurso interessante à mão na qualidade dos espaços públicos. A presença de um “bolsão”, como o Jardim de Allah em Salvador, obstrui a plena visibilidade a partir da via beira-mar, porém cria um local público para a contemplação da paisagem, de usufruto agradável. Pautar a relação da cidade com o mar a partir da visão plena a partir da pista, e sobretudo do veículo motorizado, esvazia o potencial do litoral, e mesmo da praia, de ter uma paisagem privilegiada. Pois o privilégio da vista é moeda fisicamente impossível de ser aquinhoadada a todos, e a que cabe ceder a alguns espaços, em vista de qualidades e atrativos dele.

Se há um desejo de ver o mar, e se há lugares privilegiados em relação a outros, cabe por último entender quais circunstâncias uma dada cidade propicia esse contato. As duas cidades mais citadas aqui, em Rio de Janeiro e Salvador, pela sua conformação peninsular e topografia, as situações em que se descortina o litoral são várias. Reidy já notara que a conformação topográfica, ao formar arquibancadas naturais para o espetáculo magnífico (adjetivo recorrente ao se descrever as panorâmicas), tornava-as valiosas⁴⁷. Daí defender a encosta dos morros como situação privilegiada para a construção de moradias populares. Dentro de uma cultura escópica, isso é um patrimônio único. Em uma cidade de topografia baixa, as circunstâncias da visão panorâmica são mais raras – por isso o Alto da Sé em Olinda tem um valor inestimável enquanto ponto de vista.

Considerando o conjunto das possibilidades – a economia da paisagem - não há razão para a proposta, levantada quando da reforma do Elevador Lacerda de 2002, de dotá-lo de vista panorâmica. Não com seu rápido trajeto, não a custo de desfigurar a torre principal, em um lugar já com mirantes bem localizados, e a 300 metros de um ascensor funicular em que a vista geral é constitutiva do veículo, de sua cabine envidraçada.

6. Conclusão

Propusemo-nos problematizar a beleza generalizada, e genérica, da vista ao mar. À conseqüente redução do debate da ocupação de áreas litorâneas, ou às margens de corpos d'água, a meramente questões de transparência ou opacidade.

solo, onde estaria o usuário. Quando aparecem fotos desse nível, o foco é a expressividade (inegável) dos pórticos – nunca a vista que deveria se manter desobstruída no partido original.

⁴⁵ O começo e o essencial de uma obra arquitetônica, é sua situação. A situação conta em mais da metade na concepção arquitetônica, ela é predominante, decisiva. Exemplo, no Rio: a situação de uma simples igreja, a da Glória. Temos o dever de conceder à localização de um edifício a maior chance possível.

Parecer de Le Corbusier, em 10.08.1936, pedido pelo ministro Gustavo Capanema, sobre o primeiro projeto, apresentado por Lúcio Costa e equipe

(RODRIGUES *et al*, 1987: 170).

⁴⁶ Barracas reformadas sem segurança. *A Tarde*, Salvador, p.6, 13 mar.2006.

⁴⁷ Há problemas que são mais fáceis de resolver num morro que numa superfície plana. O da vista, a ausência de elevador etc.

Entrevista dada ao Correio da Manhã sobre o projeto não-realizado do Conjunto Residencial das Catacumbas, na Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, em 1951. (BONDUKI, 2000: 104).

Assim, para a forçosa anisotropia do espaço, está evidente que não só a paisagem é desigual como é interessante mantê-la assim. Se a relação escópica do homem urbano com o mar é um valor unânime, a boa visada pode ser um privilégio do sítio a ser manejado nos projetos. A premissa é sempre recordar-se do sujeito oculto da oração paisagística, especialmente em espaços públicos: quem vê, o que vê, como vê. E suas repercussões no desenho do espaço.

Não estamos a defender construção indiscriminada, mas sim uma avaliação ponderada da paisagem. Tampouco é despropositado planejar-se para quem usa automóvel. Apenas que se considere seu cone visual, velocidade e trajeto pelo espaço. Importa mais que ao condutor e passageiros abra-se, na curva do Morro do Cristo, a paisagem da Av. Oceânica até o Farol da Barra, do que a presença do restaurante Barravento⁴⁸, obstáculo rápido no percurso do automóvel e desimportante ao transeunte (Fig. 10). Não são percepções laterais, melhor fruídas pelo passageiro de ônibus à janela, mas horizontes que, desvelados, podem ser apreciadas pelo motorista enquanto dirige⁴⁹.

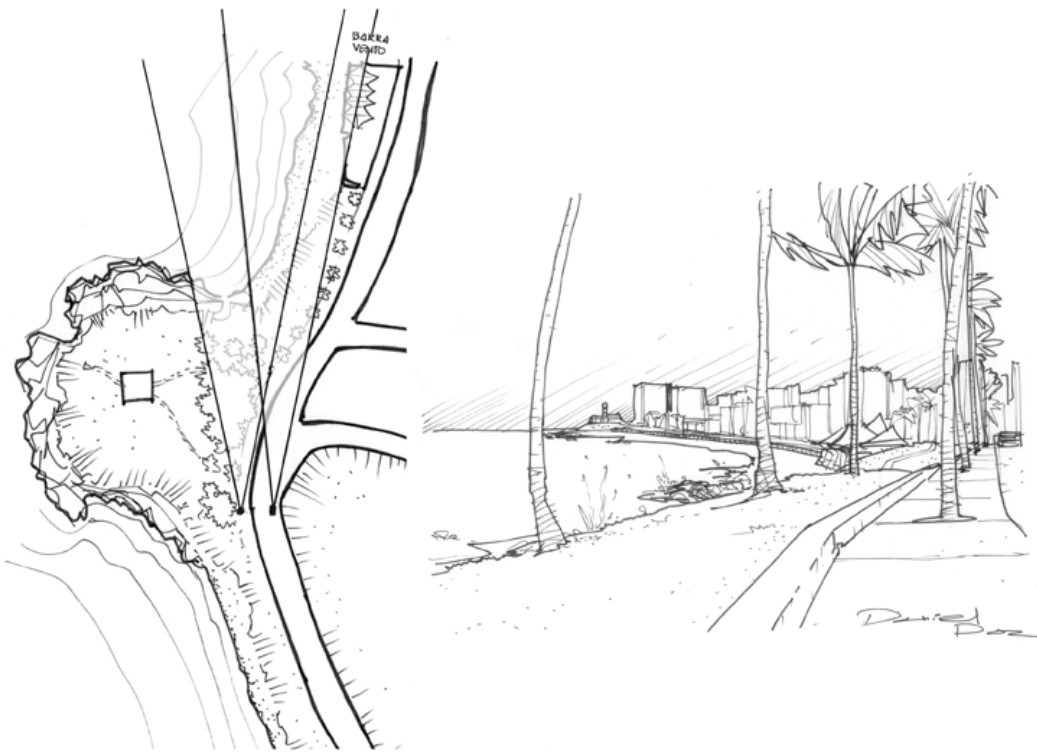


Figura 10 - Descortinar da paisagem do Farol da Barra. Se o croqui é a partir do pedestre, quem dirige um automóvel tem vista similar. Desenho do autor.

Apenas que não se faça às custas do pedestre, dentro do manejo do privilégio visual. Pois a paisagem como bem coletivo, de modo paradoxal, pode acabar desestimulando o uso e permanência no local. Buscar a transparência da interface entre terra e mar para uma percepção imediata da paisagem, à distância e à velocidade, parece beneficiar a todos. Porém, isso se faz a

⁴⁸ Por sinal, projeto competente do arq. Daniel Colina.

⁴⁹ Siegfried Giedion (1958) já percebera que o automóvel e a euforia da velocidade requeriam um desenho de paisagem distinto, em seus rasgados elogios às *parkways* norte-americanas. Em uma auto-pista, coube projetar algo que explorava a potencialidade cinética de seu fruidor, insensível a detalhes na velocidade. Porém, as *parkways* usam grandes distâncias do território, em uma voracidade inviável no meio urbano. No entanto, isso não impede que sejam usadas com fins paisagísticos no litoral – exemplos são apresentados em artigo na revista *Habitat*, São Paulo, n.8, p. 7-11. jul/ set 1952, no artigo “Arborização e paisagismo nas estradas de rodagem”.

partir da retirada do privilégio que faz do lugar específico algo a ser visitado. E dissolve o que quer que exista no lugar por conta de algo que lhe é exterior. E que apresenta um compromisso menor. No caso, especificamente, o automóvel. Ou melhor, o homem dentro dele. Repudiamos a ênfase nele como sujeito da contemplação, mote e razão do arranjo espacial, pois ele não preenche de vida um espaço; não pode fazê-lo, porque está de passagem, porque não deambula e se detém. Porque o sujeito, nele, está distante. Quanto mais se beneficiar o pedestre, e estimular a sua aparição e permanência, melhor. E a vista singular, enquanto elemento valorizado atualmente, pode servir para tanto.

Vista essa mediada pela arquitetura. Engendrada, qualificada, pela arquitetura. Corbusier, pintor que era, sabia que a paisagem natural era algo a ser trabalhado: daí a importância da implantação da obra, da visada escolhida, das aberturas elaboradas. Se seu projeto de 1929 para a cidade do Rio de Janeiro partia da necessidade da visão, nem por isso furtava-se de reconfigurar inteiramente o sítio. O novo conjunto se faz *com* a arquitetura. A atitude timorata ignora a conclusão heideggeriana de que a ponte *cria* as duas margens do rio; que um projeto, e todo projeto é risco, *pode* dar um significado maior a um lugar. O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de Oscar Niemeyer, 1996, é um exemplo de obra que estabelece uma razão sensível e prática de ser aquele um lugar, de que as pessoas o visitem. Nem mesmo há espaço ganho na suspensão – ali, um espelho d’água reverbera o oceano, potencializando a obra⁵⁰.

Um outro projeto, em sítio polêmico, é o Hotel Tambaú (1962), em João Pessoa, do arquiteto Sérgio Bernardes. Se ele parte da visão para localizar os quartos perifericamente à circunferência, valendo-se da inflexão da paisagem para contemplar o mar, por meio da estrutura de concreto ele faz o mar cantar, realizar o seu “bochecho” como dizia, para os quartos. Ele estabelece, ainda que para fins privativos, a beira-mar como um lugar para além da visão⁵¹.

Pois se a visão desimpedida indiscriminadamente aplicada tende a desvalorizar o estar no espaço, por outro lado o privilégio visual é uma forma de tornar o contato, um contato *físico*, ao incentivar a aproximação do sujeito ao objeto do desejo. Um contato mais próximo por meio da totalidade dos sentidos, e não mais a uma visão apressada e desvinculada do leque sinestésico. O projeto à beira-mar pode, a partir de seu privilégio, enfatizar aquilo que está praticamente à margem do consciente.

Potencializar o lugar não é somente potencializar a visão. As jornadas pitorescas eram atividade do corpo integral. É inegável que fazem parte ainda da beira-mar sensações tais as sombras dos coqueirais, o marulho das ondas e o estrondo da rebentação nos recifes, a textura da grama, o roçar da areia fina, o salpicar da maresia e seu forte odor. E este também é um papel que cabe à arquitetura.

BIBLIOGRAFIA

ARRHENIUS, Thordis. *Restauração na Era da Máquina – temas de preservação no Plano Voisin de Le Corbusier*. In: AA Files, Annals of the Architectural Association School of Architecture, 38. Spring, 1999. pp10-20. Tradução para uso exclusivo em sala de aula: Anete Araújo.

BANDEIRA, Márcia Rego e LERNER, Telma, *Orla Marítima – A Nova Face*. Veracidade n.2, Ano 1, Revista da CPM – Centro de Planejamento Municipal. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador. out/ dez 1991, 80p.

⁵⁰ Um outro belo exemplo é o da Vila Malaparte, de Adalberto Libera, no cimo de um esporão rochoso em Capri. Nela, também janelas criando quadros da paisagem (MUÑOZ, 2000).

⁵¹ Vieira (2007) mostra-nos como o arquiteto tinha em consideração os diversos efeitos sensoriais da arquitetura. Era um regente na qual a visão era apenas um dos instrumentos à sua disposição.

BENOSMAN, Ryad; KANG, Sing Bing & FAUGERAS, Olivier (Org.). *Panoramic vision: sensors, theory, and applications*. Springer, 2001.

BO BARDI, Lina. Museu à Beira do Oceano. *Habitat*, São Paulo, n.8, p. 7-11. jul/ set 1952.

BOCK, Maicon. Espanhol dá sete idéias para mudar o cais. *Zero Hora*, Porto Alegre. n. 15670. 22 de jul 2008. Disponível em: < <http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/>>. Acesso em: 21 jun 2009.

BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans. *Le Corbusier: 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 3ed., 1988.

BONDUKI, Nabil (Org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Editorial Blau – Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. 397p.

Centro Paroquial, *Acrópole*, São Paulo, n.344, ano 29, p.25-31, out.1967.

CORBIN, Alain. *O Território do Vazio - A Praia e o Imaginário Ocidental*. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1989.

DUNDAS, Robert. *Sketches of Brazil, including new views on tropical and european fever, with remarks on a premature decay of the system incident to europeans on their return from hot climates*. London. John Churchill, Princes Street, Soho, 1852.

GIEDION, Siegfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Científico-Médica, 2ed, 1958, 808p

GILPIN, William. *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: with a poem, on Landscape Painting. To these are now added Two Essays, giving an account of the principles and mode in which the author executed his own drawings*. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand. 1808.

KIDDER, Daniel Parish. *Sketches of residence and travels in Brazil, embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several provinces. Vol. II*. London: Wiley Putnam, 1845.

KOHLSDORF, Maria Elaine. *A Apreensão da Forma da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

LE CORBUSIER. *Carta de Atenas*. Salvador: Publicações do Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia, out 1960.

LE CORBUSIER. *Urbanismo*. 1992: Martins Fontes, São Paulo.

LE CORBUSIER. *Maneira de Pensar o Urbanismo*. Mem Martins: Europa-América, 2ed., 1977.

LE CORBUSIER. *Os Três Estabelecimentos Humanos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979, 2ed.

LINDLEY, Thomas. *Narrative of a voyage to Brazil; terminating in the Seizure of a British Vessel, and the Imprisonment of the Author and the Ship's Crew, by the Portuguese with General Sketches of the Country, its Natural Productions, Colonial Inhabitants, etc. and a Description of the City and Provinces of St. Salvadore and Porto Seguro*. London: Printed for J. Johnson, St-Paul's Church-yard. 1805.

MUÑOZ, Maria Tereza. A casa sobre a natureza. A Vila Malaparte e a Casa da Cascata. *Arquitextos*, n.4. Texto Especial 009, set 2000.

Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp009.asp> >. Acesso em: 21 jun 2009.

NIEMEYER, Oscar. Dois Projetos para a Barra da Tijuca. *Módulo*, Rio de Janeiro, n.50, p.72-83. ago/ set 1978.

OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi – sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2006.

PAZ, Daniel. *Do Jardim ao Farol: uma análise dos usos nas praias de Salvador e sua arquitetura*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura da UFBA, Salvador, abril 2008.

RIO VERMELHO – Projeto História dos Bairros de Salvador. Salvador: EGBA, 1988.

RODRIGUES, Cecília; PEREIRA, Margareth Campos da Silva Pereira; PEREIRA, Romão Veriano da Silva & SILVA, Vasco Caldeira. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela : Projeto Editora, 1987.

TUAN, Yi-Fu, *Espaço & Lugar – a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial AS, 1983. 259p.

VIEIRA, Monica Paciello. A provocação sensorial na arquitetura de Sergio Bernardes. *Arquitextos*, n. 84, Texto Especial 415, maio 2007.

Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp415.asp> >. Acesso em: 21 jun 2009.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Seção esquemática de unidade de habitação de Le Corbusier. Fonte: LE CORBUSIER, 1979

Figura 2 – Sequência de croquis de Le Corbusier onde justifica a partir da visão exterior a implantação do MESP. Fonte: RODRIGUES *et al*, 1987

Figura 3 – Projeto de Roq e Rob em Cap Martin, Le Corbusier, 1949. Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER, 1988: 132.

Figura 4 – Residência José da Silva Netto, em Brasília, DF. Projeto de 1974 de João Filgueiras Lima “Lelé”. Fonte: LATORRACA, 1999: 77.

Figura 5 – Implantação do Conjunto Residencial Pedregulho. Fonte: BONDUKI, 2000: 83.

Figura 6 – Projeto para edifício residencial em Argel, Le Corbusier, 1933. Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER, 1988: 121.

Figura 7 – Planta e corte esquemáticos do Museu de Arte Moderna, de Affonso Eduardo Reidy. Fonte: BONDUKI, 2000.

Figura 8 – Croquis de propostas pensadas para o Centro de Exposições do Centro Administrativo da Bahia, de João Filgueiras Lima “Lelé”. Fonte: LATORRACA, 1999: 64.

Figura 9 – Corte esquemático do Palácio Thomé de Souza. Desenho do autor.

Figura 10 – Descortinar da paisagem do Farol da Barra. Desenho do autor.