

TESE DE DOUTORADO EM URBANISMO

PROURB - FAU/ UFRJ

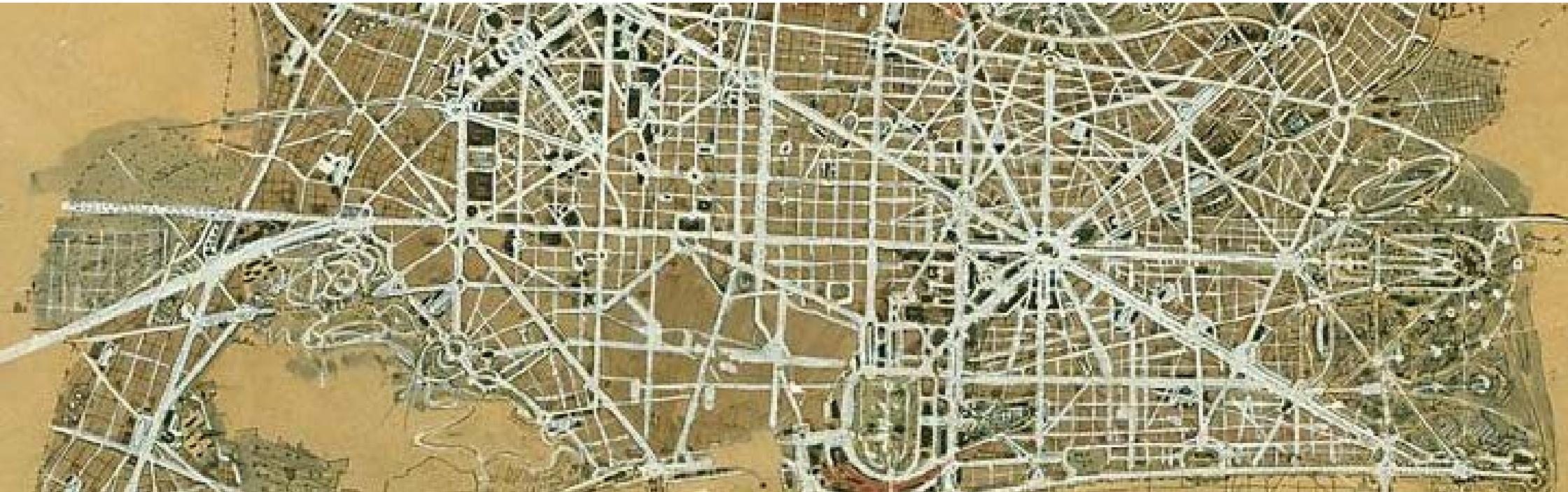
Aluna: **Ivvy Pessoa Quintella**

Orientadora: **Profa. Dra. Sonia Hilf Schulz**

Rio de Janeiro, 2015

Arte Urbana

Projeto e Estética na Escola Francesa de Urbanismo





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO

Arte Urbana

Projeto e Estética na Escola Francesa de Urbanismo

TESE DE DOUTORADO EM URBANISMO

Aluna: **Ivy Pessôa Quintella**

Orientadora: **Profa. Dra. Sonia Hilf Schulz**

Rio de Janeiro, 2015

Q78

Quintella, Ivvy Pessôa,
Arte urbana: projeto e estética na escola francesa de
urbanismo/Ivvy Pessôa Quintella. – Rio de Janeiro:
UFRJ/FAU, 2015.
345f. Il.; 21cm.

Orientador: Sônia Hilf Schulz.

Tese (Doutorado) – UFRJ/PROURB/Programa de Pós-
Graduação em Urbanismo, 2015.
Referências bibliográficas: p.340-345.

1. Urbanismo. 2. Arte urbana. 3. Estética. I. Schulz, Sônia
Hilf. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em
Urbanismo. III. Título.

CDD 711

ARTE URBANA

Projeto e Estética na Escola Francesa de Urbanismo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Urbanismo.

Aprovada por:

Profa. Dra. Sônia Hilf Schulz (orientadora)- PROURB/ FAU/ UFRJ

Prof. Dr Guilherme Lassance - PROURB/ FAU/ UFRJ

Profa. Dra. Maria Cristina Nascentes Cabral- PROURB/ FAU/ UFRJ

Prof. Dr. Gustavo Rocha Peixoto- PROARQ/ FAU/ UFRJ

Prof. Dr Fernando Diniz Moreira- MDU/ UFPE

Abstract

Until recently, most of the urban historiography dedicated to the twentieth century focused on functionalist modernism propagated by CIAM. Among the many contributions of this period, nothing seems to have been so obscured as the "French School of urbanism", associated with the actors that would integrate the Société Française des Urbanistes (SFU). This school was heir to the tradition of urban art, which celebrated the concept of city planning as art and the city as a field of aesthetic appreciation. It will perpetuate most of the compositional principles of urban art, called *grand manner* by Kostof (2012), but facing new challenges: conjugate them to the demands of modernity in a scientific discipline. This study aims to observe how the actors dealt with such issues in their design strategies of form, identifying the ruptures and continuities with urban art. In their plans and writings, it can notice the play of forces between modernity and tradition: defence of a "Baroque" tradition by structuring the urban fabric from an axial network of diagonal routes in polycentric distribution, waking the preponderance and hierarchy to public spaces and monuments; at the same time, there are present modern techniques such as zoning and parks systems, and influences of the garden city idea. Despite the ostracism that hit this city planning school, it is interesting to note the relevance of many of his proposals, such as the defense of sensitivity to the city's history and the landscape qualities in the design of urban form and the understanding the potential of aesthetics in the construction of urbanity.

Keywords: Urban Art; French school of urban planning; design; aesthetics.

Resumo

Até recentemente, a maior parte da historiografia do urbanismo dedicada ao século XX privilegiou seu enfoque no relato do modernismo funcionalista propagado pelos C.I.A.M. Dentre as diversas contribuições desse período, nenhuma parece ter sido tão obscurecida quanto a da "Escola francesa de urbanismo", associada aos atores que viriam a integrar a Société Française des Urbanistes (S.F.U.). Essa escola era herdeira da tradição da arte urbana, que celebrou a noção de urbanismo como arte e da cidade como campo de apreciação estética. Ela irá perpetuar a maior parte dos princípios compositivos da arte urbana, denominados por Kostof (2012) de *grand manner*, mas diante de novos desafios: conjugá-los às demandas da modernidade e à cientificidade disciplinar. O presente estudo propõe-se a observar como seus atores lidaram com tais questões em suas estratégias de concepção da forma, identificando as rupturas e continuidades com a arte urbana. Em seus planos e escritos, pode-se constatar o jogo de forças entre modernidade e tradição: defesa da tradição "barroca" por meio da estruturação do tecido urbano a partir de uma rede axial de vias diagonais em distribuição policêntrica, acordando preponderância e hierarquia aos espaços públicos e monumentos; ao mesmo tempo, estão presentes técnicas modernas como o *zoning* e os sistemas de parques, além de influências da ideia de cidade-jardim. Em que pese o ostracismo que atingiu essa escola de urbanismo, é interessante constatar a atualidade de várias de suas proposições, tais como a defesa da sensibilidade à história da cidade e às qualidades da paisagem na concepção da forma urbana, bem como a compreensão do potencial da estética para a construção da urbanidade.

Palavras-chave: Arte urbana; escola francesa de urbanismo; projeto; estética.

De fato, é fundamentalmente em termos de estética que pertence ao arquiteto a concepção da forma, modestamente arquitetural ou imodestamente urbana. O campo da sensibilidade e da cultura estética constitui sua zona de intervenção específica, na medida em que, solicitado a realizar um programa, seja saído da tradição, seja emanando de uma contra-tradição, sua intervenção dificilmente será inovadora no plano social ou no plano técnico construtivo, mas sim – e dentro de certos limites – no plano da forma plástica.

Françoise Choay (in: MERLIN, 1989, p.157).

AGRADECIMENTOS

Tese de doutorado realizada com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)- Bolsa

À minha família amada. Meus dois amores, Levi e Edu, minha mãe Zerilde, minha avó Alza, minha sogra Lavinia e todos da família que me apoiaram, obrigada pela paciência! À minha querida orientadora Sônia Hilf Schulz que, com sua amizade, sempre me deu forças para suplantar os vários obstáculos desse caminho. Aos membros da banca, que me proporcionaram a honra de ler e comentar meu trabalho: Gustavo Rocha-Peixoto, Guilherme Lassance, Maria Cristina Cabral, Fernando Diniz Moreira. Tenho grande admiração por todos e me sinto privilegiada por esse momento especial de interação. A Jean-Pierre Gaudin, que com seu “Desseins de Villes” proporcionou a chama inicial desse trabalho, e a quem é sempre um grande prazer reencontrar. A Viviane Claude e Laurent Coudroy de Lille, por sua prestimosa ajuda no IUUP, e ao IUUP, por gentilmente me abrir as portas de seus arquivos e biblioteca. A Jean Castex e a Yannis Tsiomis, pelo essencial aconselhamento e gentil ajuda. Aos meus ídolos Jean Louis Cohen, Françoise Choay e Umberto Eco, por serem grandes inspirações na vida profissional. A Spiro Kostof, Paul Claval e José Lamas, referências fundamentais deste trabalho. Aos que fazem do PROURB um lugar tão incrível: queridos professores e secretárias, meu eterno obrigada! À Profa. Margareth Pereira, por tudo que me estimulou a aprender com ela. À UFRJ, por um tempo minha casa, agradeço pelos momentos inesquecíveis na cidade maravilhosa, Aos colegas do doutorado: Andressa, Joy, Maria Pace, Marlise, Rafa B., Ana Paula, Rafa F., Iazana, Jorge, Luanda, Andrea, Thiago, Flavia, Helena, A. Cecília, André. A Bitiz, pela grande ajuda em nossa temporada em Paris. À minha querida casa de sempre, UFAL, meu orgulho. Aos meus colegas professores e alunos queridos. À Aliança Francesa, à cidade de Paris e à França, por serem sempre, de algum modo, parte de minha vida. Aos meus queridos amigos de Maceió, do Rio, de Manaus e de Paris, amo vocês.

SUMÁRIO

1. Arte urbana: introdução ao tema

1.1. Motivações para investigar o urbanismo a partir de sua dimensão estética	8
1.2. Desmemória disciplinar: o ostracismo do urbanismo francês	18
1.3. Pertinência do tema: a reabilitação do interesse pela Escola Francesa de urbanismo na historiografia urbanística contemporânea	26
1.4. Hipótese e Objetivos	29
1.5. Abordagem teórico-metodológica e estrutura da tese	32

PARTE I: ESTÉTICA, URBANISMO E PROJETO

2. A dimensão estética do urbanismo.

2.1. A estética urbana e os conceitos de estética, arte e beleza na filosofia	40
2.2. A cidade como artefato	55
2.3. Entre arte e ciência: a construção do urbanismo como campo disciplinar	60
2.4. Urbanismo: a complexidade do campo disciplinar	74

3. A dimensão estética no projeto urbano.

3.1. A concepção da forma no urbanismo	81
3.2. A concepção da forma na arte urbana histórica	89

3.2.1. Concepção do traçado	94
3.2.2. Sítio e natureza	117
3.2.3. Arquitetura e legislação	127
3.2.4. Marcos urbanos	135
3.3. Monumentalidade, simetria, convergência e axialidade	145

PARTE 2: A CONTRIBUIÇÃO DA ESCOLA FRANCESA DE URBANISMO.

4. A Escola Francesa de urbanismo, questões históricas e historiográficas.

4.1. Arte Urbana e termos correlatos	151
4.2. A Escola Francesa de urbanismo	155
4.3. A circulação de ideias acerca da estética urbana na França	167
4.3.1. Os Tratados e a <i>École des Beaux-Arts</i>	167
4.3.2. Os Manuais de Urbanismo estrangeiros	174
4.3.3. Os Manuais de Urbanismo franceses	184

5. Projeto e estética na Escola Francesa de urbanismo.

5.1. Principais atores da Escola Francesa de Urbanismo	193
5.2. A concepção da forma na Escola Francesa de Urbanismo	216
5.2.1. Concepção do traçado	220
5.2.2. Sítio e natureza	254

5.2.3. Arquitetura e legislação	264
5.2.4. Marcos urbanos	272
5.3. Breves comparações entre a escola francesa de urbanismo e o modernismo funcionalista	280

CONSIDERAÇÕES FINAIS

6. Pertinências da arte urbana para o urbanismo contemporâneo.

6.1. Da oposição à estética urbana	295
6.2. A beleza das cidades e o urbanismo	297

ANEXOS

- Planos urbanísticos utilizados na análise:

1. Plano de ordenamento e extensão de Barcelona, Jaussely	305
2. Plano de ordenamento e extensão de Ankara, Jaussely	306
3. Plano de ordenamento e extensão de Pau, Jassely	307
4. Plano de ordenamento e extensão de Anvers, Prost	308
5. Plano de ordenamento e extensão de Casablanca, Prost	309
6. Plano do Benjamin Franklin Parkway, Filadélfia, Gréber	310

7. Plano de ordenamento de Thessaloniki, Hébrard.	311
8. Plano do concurso para fundação de Camberra, Agache	312

- Fichas de leitura dos capítulos dos manuais de arte urbana selecionados:

1. Comment reconstruire nos villes détruites	314
2. L'urbanisme em pratique	319
3. Où en est l'urbanisme	322
4. La Science des plans de villes	325
5. Cours d'urbanisme	332
6. Histoire de l'urbanisme vol.3	336

REFERÊNCIAS

Bibliográficas	340
Websites e arquivos digitais	345

INTRODUÇÃO



1. ARTE URBANA: INTRODUÇÃO AO TEMA



Fig. 1: Imagem da capa do número especial Paris da revista L'Architecture d'aujourd'hui (fonte: <http://www.larchitectureaujourd'hui.fr/>).

1.1. Motivações para investigar o urbanismo a partir de sua dimensão estética.

Desde os primórdios da intervenção humana no espaço, é possível observar traços de uma intenção estética. Cidade e estética relacionam-se em todos os períodos da história, e em todos os lugares. Mas o que se entende realmente como “intenção estética”, quando se abordam questões relativas ao campo disciplinar do urbanismo?

A primeira dificuldade de compreensão advém do próprio significado atribuído ao termo “estética”, sobretudo quando utilizado como adjetivação. Ao se referir a um objeto, tal palavra assume conotações diversas, segundo se apresente em distintos contextos temporais e espaciais. Porém, é possível admitir que, no caso da expressão “estética urbana”, costuma-se interpretá-la como alusiva à qualidade plástica e visual da cidade, à sua beleza.

Entretanto, o conceito de estética também pode ser utilizado para identificar algo que possui um “caráter artístico”, enfatizando-se aí a profundidade expressiva da arte. Nesse entendimento, o objeto estético não se limita àquilo que é historicamente reconhecido como

belo, mas pode aludir também a outras formas de expressividade (sublime, poético, etc.). Existem obras e situações que possuem notável potência artística, porém que não seriam necessariamente qualificadas como belas, ao menos ao se tomar como referência o ideal clássico ocidental de beleza.

Investigar o tema da estética urbana demanda, assim, reconhecer a multiplicidade histórica que caracteriza o entendimento da estética. Mas por que a preocupação estética aparece tão fortemente como dado inerente à cidade? Nesse ponto, poderíamos voltar à nossa primeira colocação: a intenção estética está presente desde os primórdios da intervenção humana no espaço. Para muitos filósofos, esse seria um dos principais traços distintivos do ser humano¹. Consequentemente, a estética é também inerente ao “ser urbano”, e toda compreensão de cidade perpassa esse dado.

Além disso, a expressão “estética urbana” sugere um amplo leque de temáticas a partir do universo de relações possíveis entre os conceitos de cidade, arte, urbanismo e estética. Pode-se, por exemplo, focar a questão a partir da presença de obras de arte na cidade, pois elas dialogam diretamente com a sua expressão plástica. É possível,

¹ Pode-se, por exemplo, citar Nietzsche: “Somente enquanto fenômeno estético é que a existência e o mundo, eternamente, se justificam” (NIETZSCHE apud LACOSTE, 1997, p.67).

também, investigar a cidade como um artefato, como uma obra de arte ela mesma, produto do engenho humano e de uma expressividade coletiva. Pode-se, ainda, investigar discursos e princípios urbanísticos que buscaram incrementar as qualidades estéticas da cidade. Em outras palavras, o entendimento do urbanismo como uma disciplina artística, um meio para a realização da beleza no espaço urbano.

Dentre o vasto leque de abordagens da estética urbana, a questão do urbanismo como arte interessa especialmente à nossa investigação: ao intentar pautar suas intervenções segundo princípios estéticos, os urbanistas deparam-se com as particularidades do campo da arte, difíceis de conciliar com as pretensões científicas do urbanismo. Pois o campo do urbanismo, desde seu estabelecimento disciplinar em fins do século XIX, foi adquirindo crescente complexidade, passando a almejar, cada vez mais, o estatuto de ciência.

Essa é talvez uma das distinções mais significativas em relação à sua raiz histórica conhecida como **arte urbana**, praticada entre os séculos XV e XIX, e responsável pela compreensão do urbanismo como arte:

A preocupação em enobrecer os lugares do poder e o ambiente de vida das elites deu **ao urbanismo ocidental sua característica essencial: sua dimensão estética**. Mesmo após a ruptura empreendida pelo movimento modernista, essa dimensão permanece presente no espírito do público (CLAVAL, 2011, p.278- grifo nosso).

Ao agregar contribuições de diversos campos, o urbanismo disciplinar ampliou seu entendimento para além de sua concepção “arquitetônica”, na qual a projeção da forma urbana era preponderante, para ser compreendido também como uma atividade de planejamento e de mediação, embasada em um pensamento crítico sobre a cidade. Distanciando-se de sua origem artística, toma força a ideia de que o urbanismo seria uma ciência complexa, não apenas uma “mera” elaboração artística de planos e traçados.

Ainda hoje, no entanto, a dicotomia de seu status epistemológico permanece como um ponto de indefinição e de conflito no âmbito disciplinar. A compreensão do urbanismo como arte é fundamentada pelos seus precedentes históricos na arte urbana, assim como pela concepção formal e estética implicada na elaboração de projetos urbanos. A visão do urbanismo enquanto ciência, por sua vez, é endossada pela profusão de técnicas e dados complexos com que a disciplina deve lidar de maneira objetiva, suprimindo necessidades funcionais e direcionando o crescimento das cidades.

Em que pese tal contradição epistemológica (da qual partilha também a arquitetura), os escritos urbanos que buscaram definir a disciplina geralmente apontaram a conciliação entre o caráter científico e a realização do belo como um de seus objetivos primordiais, a exemplo da colocação de Pierre Lavedan:

Seria reduzir singularmente o urbanismo, esvaziá-lo de seu conteúdo, restringi-lo à arte das vias públicas, às ordenações urbanas e mesmo à composição. Mas também seria mutilá-lo gravemente excluir dele toda preocupação de beleza (LAVEDAN, 1952, p. 432).

A relação entre arte e ciência transparece também no processo de consolidação disciplinar, que agregou profissionais oriundos de diversas origens disciplinares: as escolas de *beaux-arts*, as escolas politécnicas e as de ciências sociais. Ampliando ainda mais a complexidade do campo do urbanismo, estabelecem-se, paulatinamente ao longo do século XX, novas abordagens e especializações, tendendo a diferentes métodos. Dentre as múltiplas especializações desenvolvidas no campo do urbanismo, o projeto (ou desenho) urbano é a especialidade que explora de fato a concretização espacial de proposições sobre a cidade. É ele que se liga diretamente aos antecedentes urbanísticos da arte urbana e aos “planos de embelezamento”.

Esse enfoque “arquitetônico” do urbanismo encontra-se evidenciado desde os escritos de Alberti (que considerava a cidade como um grande edifício, assim como o edifício uma pequena cidade), e está intimamente relacionado à expressão espacial por meio do desenho, dotada de uma intencionalidade estética. A noção de urbanismo como arte, e, conseqüentemente, do urbanista como um artista, nesse

âmbito, é frequentemente evocada. Supõe-se que seria porque, ao elaborar um projeto urbano, espera-se do urbanista uma ação criativa, ou seja, o desenvolvimento de uma concepção plástico-espacial específica, e não uma aplicação indiscriminada de fórmulas pré-estabelecidas. O urbanismo, assim, conteria “uma parte de intuição, uma parte de invenção”:

(...) O urbanismo é também uma arte: ele comporta uma parte de intuição, uma parte de invenção. Se assim não fosse, com efeito, seria possível melhorar, urbanizar as cidades por meio de fórmulas estabelecidas de uma vez por todas. Ora, todas as regras que a observação, o raciocínio, e mesmo a experimentação nos dão sobre o tema necessitam ser adaptadas de acordo com os casos e os lugares. (...) **É preciso que sejam traduzidos em beleza;** é preciso que as necessidades concretas motivadas pela habitação em vizinhança imediata levem a uma composição feliz; **tudo isso faz parte do talento pessoal do urbanista, tudo isso comporta uma arte real** (AGACHE, 1916, in: GAUDIN, 1991, p. 30 - grifos nossos)².

Malgrado o caráter funcional e científico associado à disciplina, tal entendimento é asseverado em diversos escritos urbanísticos, como se pode depreender das declarações selecionadas a seguir: “A estética é para um povo não um luxo, mas uma necessidade e um

direito, ao mesmo título que a higiene” (BONNIER, 1910, in: GUITARD, 1947); “Em todo caso: filósofos, estetas, urbanistas, todos estão de acordo em reconhecer que a beleza é necessária à vida humana. A estética é uma espécie de higiene mental a qual o homem não saberia dispensar” (DANGER, 1933, p.196); “Vejam uma novidade importante: tomamos consciência do fato de que a beleza é tão necessária à cidade e aos homens quanto a higiene (...)” (LAVEDAN, 1952, p.415).

Desde sua origem histórica, a questão da expressão formal em urbanismo foi associada à busca da beleza das cidades. Ao se intervir em escala urbana, buscava-se atribuir ou evidenciar qualidades estéticas capazes de imprimir um caráter particular ao lugar. Mas essa “beleza” almejada pela arte urbana partia geralmente da criação individual de “artistas totais”, baseados em parâmetros clássicos, explicitados nos tratados por meio de expressões como simetria, harmonia, equilíbrio, ritmo, etc. Tais princípios formais cristalizaram-se posteriormente nos sistemas compositivos da *École des Beaux-arts*. Além disso, muitas vezes consistiam mais em exaltações da imagem e do poderio de governos absolutistas do que em uma afirmação da identidade do lugar. Desta forma, a ideia de beleza urbana associou-se a certo ranço de dominação política e academicismo passadista.

Assim, o pensamento estético em urbanismo sofreu diversos vieses a partir de sua consolidação disciplinar, no século XX. De seu papel

² Tradução da autora.

preponderante no entendimento da arte urbana, desde o século XVI, a preocupação com a beleza das cidades haveria de ser relegada ao segundo plano no urbanismo enquanto disciplina científica. A estética urbana e a concepção projetual em urbanismo foram estigmatizando-se diante das profundas modificações da realidade moderna após a revolução industrial, e diante do aporte intelectual de outras disciplinas. Essas transformações propiciaram a propagação de duas possíveis dicotomias: a primeira, a que opõe a estética à funcionalidade, e a segunda, a que a opõe à ética.

Na primeira antítese, o aparente desprezo pelo estudo da criação formal foi difundido no âmbito da exaltação à técnica, característica do funcionalismo modernista. O desejo de estabelecer o urbanismo como disciplina científica, apoiado por teóricos e urbanistas que exaltavam os ideais da razão e do progresso, suplantou a ideia de urbanismo como arte na constituição disciplinar. Tal ânsia de cientificidade terminou por promover o tecnicismo e a reprodução de modelos fechados, que se pretendiam dotados de validade universal. Colocava-se a questão principalmente sob dois aspectos: primeiramente, a dimensão estética seria uma preocupação de menor relevância na concepção projetual; segundo, a beleza seria consequência natural (ou mera derivativa) da boa resolução funcional. Esse ideário ocasionou, de certa forma, uma restrição em termos de liberdade expressiva do urbanista em prol do modelo funcionalista.

A popularização da máxima de Sullivan (“a forma segue a função”) parece ter contribuído para essa interpretação. Uma vez que a qualidade plástica seria supostamente consequência da boa resolução funcional, a estética não constituiria, logo, um domínio legítimo de investigação urbanística. Tornou-se, em teoria, desnecessário debruçar-se sobre questões específicas à qualidade formal, taxando-se genericamente de “formalismo” quaisquer preocupações estéticas que parecessem questionar essa ideia. No entanto, a escola francesa de urbanismo, objeto de nossa investigação e contemporânea do funcionalismo, rechaçava esse entendimento:

(...) nossa sociedade tem o dever de lembrar em primeiro lugar que não somente a utilidade não saberia ser por si só beleza, mas também que não há beleza que não seja em si uma utilidade, e que sem esse duplo entendimento o urbanismo falhará cada vez mais (DE SOUZA, 1932, in: GAUDIN, 1991 – T.A.).

Em que pese o aparente desprezo do discurso funcionalista, a estética permaneceu como um valor operativo dentro da disciplina, inclusive (ainda que implicitamente) dentro do próprio funcionalismo. Ora, o movimento funcionalista propôs, em realidade, mais uma “estética da funcionalidade”, do que uma concepção funcional pura, supostamente o único paradigma possível para o funcionamento racional da arquitetura e da cidade moderna. Embora não se admitisse sempre em seu discurso, as proposições funcionalistas possuíam uma

marcante visualidade, o que evidenciava sua conexão com as vanguardas artísticas. Devido à constatação da ambiguidade entre discurso e realizações, presente nessa ideologia, a historiografia do urbanismo vem, nas últimas décadas, investigando e evidenciando a dimensão estética implicada na raiz do funcionalismo moderno.

Em outro viés, o aporte das disciplinas das ciências sociais evidenciou, para o urbanismo, a importância do estudo da *civitas* (relações sociais) em relação à *urbs* (a cidade em sua concretude). Instaurou-se, a partir dessas contribuições, a importância da elaboração da “enquete” como etapa anterior ao projeto na metodologia urbanística, o que proporcionou uma nova profundidade na fundamentação da concepção da forma urbana. A influência das diversas ciências sociais e estatísticas em urbanismo, porém, seria ainda mais significativa, ao lançar as bases para o estabelecimento do setor de estudos conhecido como planejamento urbano e regional. Dentro dessa linha de atuação, a tomada de consciência da complexidade inerente ao campo urbanístico constitui ponto fundamental.

Apesar dos enormes e essenciais ganhos que o urbanismo herdou das ciências sociais, uma de suas consequências mais nefastas foi uma espécie de “cisão” disciplinar, que opôs o princípio do planejamento ao do projeto urbano. As implicações sociais, políticas e econômicas da cidade (*civitas*) tornaram-se o objeto preferencial de

estudo da ciência urbanística do planejamento, enquanto os projetos urbanos passaram a ser associados algumas vezes ao “formalismo” de “*urban designers*” ou de arquitetos do *star system*.

Esse distanciamento parece ter levado a disciplina a obliterar suas raízes históricas na arte urbana, no desenho e no projeto. Um sintoma desse processo na contemporaneidade foi o enfraquecimento do pensamento espacial do urbanista, privilegiando sua atuação no planejamento e na gestão urbana. Sua área específica de atuação nesse âmbito, o desenho urbano, vem ocupando uma posição secundária dentro do urbanismo:

Contrariando todas as expectativas, o urbanismo, apesar de grandemente inventado por arquitetos sensíveis às formas urbanas, foi progressivamente, desde quase meio século, **esquecendo a cidade enquanto forma. A arte urbana diluiu-se na planificação urbana, guiada por considerações essencialmente econômicas** (PINON, 1992, p.7- grifo nosso. T.A.).

Tal cisão disciplinar corroborou para o estabelecimento de um segundo possível sofisma. Este é, talvez, um tanto mais grave que a antítese funcionalista, pois seu impacto e difusão permanecem acentuadamente influentes: trata-se do propagado antagonismo entre ética e estética em urbanismo, que se espelha em certa ideologia de influência marxista. Primeiramente, para uma disciplina tão imbuída de princípios das ciências sociais, tratar abertamente da beleza das

idades parece adquirir certo sentido ultrajante quando se contrastam dificuldades tão sérias na vida urbana contemporânea, tais como miséria, violência e poluição ambiental. Nesse contexto, em tese, a questão torna-se fútil e supérflua. Assim, tal tema tornou-se um objeto de tabu e de polêmica: a estética urbana parece associar-se unicamente a processos de estetização, pastichização, espetacularização, patrimonialização, gentrificação...



Fig. 2: A miséria na cidade contemporânea (fonte:forum.antinovaordemmundial.com).

Em tais interpretações, associa-se a expressão estética do projeto a um meio de dominação e de alienação social. Acusa-se toda

intencionalidade formal de mascarar, em realidade, um empreendimento ideológico (CHOAY; MERLIN, 1996, p.434). Assim, a estética urbana seria, em princípio, potencialmente danosa. É o que se poderia presumir, a título de exemplo, a partir do slogan “Menos estética, mais ética”³, a proposição temática da Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2000, por Massimiliano Fuksas. Tal aforismo termina por promover a suspeita de que toda preocupação em incrementar a qualidade visual das cidades esconderia posições antiéticas, ligadas à dominação política e ideológica. John Whiteman resume tal situação paradoxal:

Paradoxalmente, o marxismo, que era supostamente o remédio para os erros da ciência burguesa, adota precisamente o mesmo verso intelectual em sua desconfiança em relação às formas materiais, ainda que por razões muito diferentes... **A construção de qualquer forma que seja seria um empreendimento ideológico, e a recusa de levar em conta a ideologia é também uma recusa de ter em conta a forma.** Desta maneira, o programa marxista torna-se tão abstrato e desconectado do mundo quanto seu oponente liberal (WHITEMAN, Apud CHOAY, in: MERLIN, 1988, P.39)⁴.

³ Tal antítese parece fazer eco à obra “Ou isso, ou aquilo...”, de Kierkegaard, que associava a ética a um estágio superior ao meramente estético, este ligado apenas aos prazeres sensíveis e materiais.

⁴ Tradução da autora.

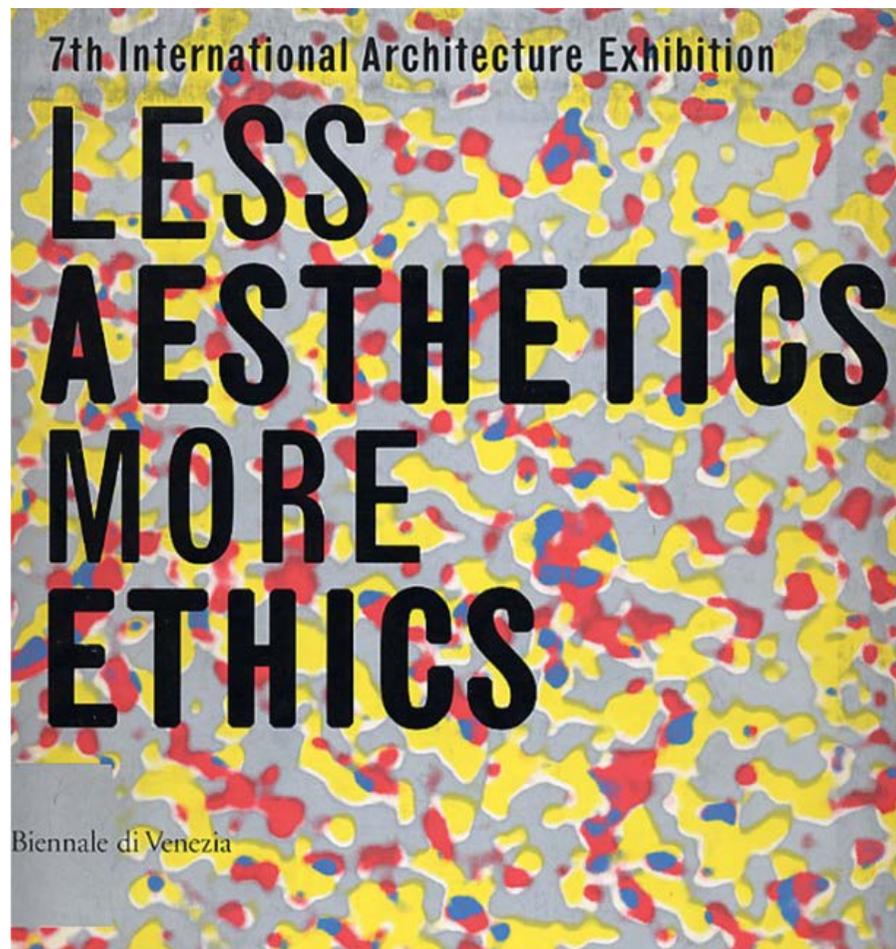


Fig. 3: Cartaz da Bienal de Veneza (fonte: www.aaa.org.hk).

Essa conjuntura vem levando a sérias consequências disciplinares, corroborando decisivamente para o enfraquecimento do pensamento espacial e da expressão projetual no campo urbanístico

contemporâneo. Daí a ironia contida na anedota lembrada por Lamas (2011, p. 376), de que o urbanista seria “o arquiteto que não sabe desenhar”. Nesse âmbito, as questões estéticas e espaciais vão sendo relegadas ao segundo plano, à medida que a arquitetura vai perdendo seu papel central no urbanismo:

Nesta ordem de ideias, a arquitetura vai perder importância no planejamento porque fica remetida ao final do processo – arrumando docilmente no território os dados da planificação socioeconômica. (...) Enquanto isso, nas equipes pluridisciplinares, o arquiteto perde o comando como “maestro - chefe de orquestra”, **porque a estética, a arte urbana e o desenho vão tendo pouco valor face aos “graves e sérios” problemas quantitativos, demográficos, sociais, etc;** e, mais ainda, quando a própria estética recomendava convictamente a subordinação das formas às funções, ou (o que vem a dar no mesmo) ao programa (LAMAS, 2011, p.374- grifo nosso).

No entanto, seja de forma assumida ou velada, o fato é que a intenção estética, em urbanismo, agregou múltiplos discursos e práticas ao longo de sua história disciplinar. Tal pluralismo, além disso, acentuou-se vertiginosamente no mundo pós-moderno. Talvez como uma consequência tardia dos longos anos de primazia funcionalista⁵, a

⁵ Que não circunscreve, como veremos, o campo urbanístico do século XX.

dimensão estética voltou a ocupar um dos papéis centrais nos discursos profissionais do urbanismo contemporâneo. Mas se a estética (seja qual for o sentido que se atribui) voltou ao foco de atenção do urbanismo contemporâneo, é irônico observar que a repulsa ao termo permanece talvez na mesma medida. O desconforto do meio urbanístico é patente, em especial, se a questão estética estiver diretamente associada à ideia de beleza das cidades.

A discussão sobre a dupla antítese estética x funcionalidade/ estética x ética buscou evidenciar que, tanto por meio dos partidários da técnica (ideologia funcionalista), quanto pelos defensores do seu caráter social (ideologia marxista), houve uma acentuada depreciação acerca da dimensão estética e da expressão espacial em urbanismo. Ainda nos dias de hoje, o pensamento urbanístico parece cultivar os preconceitos contra a estética urbana, e tais mentalidades parecem profundamente arraigadas. Françoise Choay comentou a questão: “É, entretanto, digno de nota que, excetuando-se algumas personalidades como Aldo Rossi, poucos arquitetos ousam hoje assumir essa relação essencial com a beleza, há anos conotada pela frivolidade e pela vergonha” (CHOAY, in: MERLIN, 1988, p. 157).

Em que pesem as dificuldades apontadas, o projeto urbano possui um inegável componente estético, porque culmina na determinação de estruturas formais, que revelam uma dada intensão plástica (ARGAN, 2000, p. 211). Nesse sentido, essa prática urbanística é também uma

prática artística, mas que possui a especificidade de lidar com a complexidade da cidade e de buscar responder a uma multiplicidade de fatores.

Embora o urbanismo demonstre, atualmente, haver superado sua pretensão a ser uma ciência exata, o caráter artístico segue questionado: se não sua existência, ao menos sua validade⁶. Permanece, talvez, uma recusa em admitir uma visão positiva da estética como um dado relevante para o pensamento urbanístico. Porém, diferentemente do caráter analítico da geografia ou da sociologia, a disciplina urbanística possui uma finalidade propositiva, que incide diretamente na forma urbana. As cidades existem em sua concretude, por isso também se faz necessário um pensamento espacial em urbanismo:

(...) menções à forma física são quase sempre consideradas por demais antiquadas, ou por demais “estéticas” e, portanto, por demais frívolas para merecer uma atenção mais séria. Fica parecendo que a forma

⁶ Indo na contra-maré do desprezo pela questão da beleza das cidades, destaca-se a realização do Simpósio Internacional “Le Beau dans la ville. Une approche diachronique”, realizado em 2006 na cidade de Tours, na França, sob a direção de Philippe Chassaing. Definindo-se como transperiódico e multidisciplinar, o evento convidava historiadores do urbanismo, da arte, da arquitetura, sociólogos e urbanistas para lidar com as modalidades do “belo” no meio urbano.

física mal atinge a qualidade de vida dos cidadãos (RYKWERT, 2004, p.13).

Porém, como nos lembra Rudolf Arnheim (2001), pode-se desdenhar a forma, mas não é possível prescindir dela. Enfrentar tais dificuldades, por meio do aprofundamento de estudos e discussões, pode ser de grande benefício para o campo disciplinar, mas é ainda maior para as próprias cidades e seus habitantes. As qualidades estéticas dos espaços urbanos são capazes de aportar profundas contribuições para a composição dinâmica de forças da cidade, para sua apropriação social e compreensão dos seus valores; para a sua urbanidade, enfim. Contrariando a máxima de Fuksas, talvez ética e estética, longe de serem antagônicas, deveriam ser compreendidas como estreitamente relacionadas. A demanda pela beleza urbana é um anseio observado em todos os estratos sociais e em todos os contextos. A beleza é uma necessidade humana das mais essenciais, mesmo que tal imprescindibilidade ainda provoque perplexidade diante dos problemas críticos da realidade contemporânea.

A defesa que aqui se buscou fazer do lugar da estética urbana no pensamento urbanístico liga-se à compreensão do seu potencial para a construção da urbanidade. A concepção projetual sensível à questão da beleza das cidades deveria, assim, ser entendida como uma ocasião para a promoção da qualidade espacial do lugar, atuando em benefício da sociabilidade urbana:

O objetivo do desenho urbano e, por extensão, do urbanismo, não será apenas organizar o território para acolher atividades, mas também atuar na forma para que exista comunicação estética e significação. O que equivale a negar os modelos exclusivamente funcionalistas – ainda que se possam encontrar estratos de comunicação estética na correta correspondência da forma à função. (...) **no fundo, trata-se de retomar os problemas de arte urbana e de embelezamento da cidade com o objetivo de contribuir para um ambiente mais estimulante** (LAMAS, 2011, p.61- grifo nosso).

Como apontado anteriormente, a consciência da dimensão estética e das implicações artísticas da intervenção no espaço permeou grande parte do pensamento e da prática urbanística ao longo de sua consolidação e desenvolvimento como campo disciplinar. Computa-se, em especial no período entre guerras, a existência de um número considerável de escritos (ensaios, manuais, tratados, regulamentações, etc.) que abordaram a questão estética na prática urbanística, assim como planos realizados pautados em princípios e teorias correspondentes. Uma grande parte desse acervo disciplinar parece encontrar-se, atualmente, esquecido ou ignorado.

Ora, a negação da experiência do passado como fonte de aprendizado e amadurecimento disciplinar, tal como preconizava o modernismo funcionalista, é uma atitude já há muito suplantada. No entanto, são ainda raras as iniciativas de investigação do conjunto de

teorias e realizações da primeira metade do século XX, para além das contribuições do próprio funcionalismo. Se, no contexto desse período, sabe-se que diversos atores constituíram uma considerável contribuição sobre o projeto urbano e a dimensão estética do urbanismo, não se faz necessário uma melhor compreensão desse conjunto de pensamentos, que constitui um rico legado?

Finalmente, dentre as motivações para investigar o urbanismo a partir de sua dimensão estética, aponta-se a escassez de referências conceituais e metodológicas que deem conta do enfrentamento do componente estético intrínseco ao projeto urbano. Investigar as experiências do passado contribui para estimular a reflexão acerca da pertinência atual desse tema para o campo do urbanismo.

1.2. Desmemória disciplinar: o ostracismo do urbanismo francês.

No fim do século XIX, elementos espaciais, sociais e científicos foram finalmente combinados em um modelo abrangente. Em um desses momentos de criatividade conjuntural, entre 1899 e 1909, um grupo de premiados estiveram juntos no instituto francês da Villa Médici em Roma, onde produziram uma série de modelos de forma urbana. Os membros desse grupo – incluindo Tony Garnier, Ernest Hébrard e Henri Prost – foram treinados nas tradições arquiteturais da *École des Beaux-arts*, na qual projetavam edifícios em uma grandiosa abordagem

axial-simétrica do *design*. Movendo-se para além do edifício individual e para além da primazia da ditadura estética dos princípios das ordens, esse grupo repensou o passado urbano enquanto abria caminho para os modelos urbanos para o futuro (RABINOW, 1995, p.211. T.A.).

Até recentemente, a maior parte da historiografia do urbanismo dedicada ao século XX, em especial ao período anterior à segunda guerra mundial, privilegiou seu enfoque no relato do modernismo funcionalista propagado pelos C.I.A.M.⁷. Destacam-se seus principais representantes, notadamente a figura de **Le Corbusier**, ampliando-se o foco em sua gênese e em suas repercussões. Esse “recorte” temático observado em alguns dos principais textos históricos urbanísticos⁸ é de tal forma flagrante que, à parte raras referências a contribuições de nomes rapidamente citados, como os de Marcel Poète e Alfred Agache, têm-se a impressão de que nada mais de relevante tenha acontecido dentro do campo disciplinar. Ora, tal suposição está longe de refletir a riqueza e a intensidade com que o urbanismo se desenvolveu entre 1900 e a segunda guerra mundial. De fato, tal período foi de suma importância para a constituição e desenvolvimento da disciplina urbanística.

⁷ Congressos internacionais de arquitetura moderna, ocorridos entre 1928 e 1956.

⁸ Pode-se citar, entre outras, as obras de Giedion, Benevolo, Zevi, Hitchcock e Pevsner.

Em primeiro lugar, esse momento é caracterizado pelos esforços de institucionalização e profissionalização desse novo e complexo campo disciplinar, por meio da criação de associações profissionais e de escolas de urbanismo. Esse também foi um período marcado pela intensa circulação mundial de ideias, pela realização de importantes eventos, exposições e congressos, pela elaboração de uma quantidade considerável de planos urbanísticos (por comandas governamentais ou concursos internacionais) e pela concretização de parte desses projetos. Também do ponto de vista da legislação ocorreram avanços marcantes, com a promulgação de leis e códigos construtivos. Finalmente, destaca-se a prolífica atividade teórica marcada pela publicação de livros e de manuais técnicos, intensificada também pelo surgimento de periódicos dedicados ao tema do urbanismo.

Evidentemente, a intensidade produtiva de que se falou variou entre atores, países e períodos durante tal intervalo de tempo, mas, no quadro geral, podem-se elencar importantes contribuições que vão necessariamente além do urbanismo incensado pela “Carta de Atenas”⁹. Algumas dessas “escolas de urbanismo”, desenvolveram, inclusive, posturas que em certos pontos foram claramente contrárias às proposições mais iconoclastas e futuristas de um Le Corbusier.

⁹ Documento produzido no IV Congresso internacional de arquitetura moderna, em 1933, e publicado primeiramente na França, em 1941.

Malgrado sua provável importância para o desenvolvimento e consolidação da disciplina, grande parte dessas contribuições parece ter sido eclipsada pelo “motor da história” em favor de uma historiografia do urbanismo “modernista”, assumidamente apologética e unilateral¹⁰: “Até a década de 1970, as histórias contadas por Siegfried Giedion, Bruno Zevi, Henri-Russel Hitchcock e Leonardo Benevolo perpetuaram – cada uma com seu viés próprio – uma mitologia da arquitetura moderna que privilegiava o caráter radical de suas inovações” (COHEN, 2013, p.15).

Dentre as diversas contribuições desse período, nenhuma parece ter sido tão obscurecida quanto as da “Escola francesa de urbanismo”, em especial a obra dos atores que viriam a integrar a *Société Française des Urbanistes (S.F.U.)*, fundada em 1911. Chega a surpreender a proporcionalidade da produção historiográfica que lhe foi dedicada, sobretudo se considerarmos sua importância e difusão mundial¹¹ nesse momento, e dada a constatação do número de

¹⁰ A imparcialidade histórica parece ter sido afetada pela ideologia do período, uma vez que a maior parte dos historiadores citados anteriormente, Giedion, em particular, era partidária dos ideais do modernismo funcionalista. Entende-se que toda história advém de um recorte e de uma construção, porém, no caso citado, a historiografia parece ter tomado certo ar de “manifesto”.

¹¹ Inclusive no Brasil: “A importância, entretanto, dos franceses na internacionalização do debate sobre esses temas pode ser verificada em inúmeros exemplos. Podemos, inclusive, constatar que, no contexto brasileiro, até mesmo quando se trata de

importantes atores envolvidos (Alfred Agache, Henri Prost, Eugène Hénard, Léon Jaussely, Nicolas Forestier...), bem como da intensidade de sua produção teórico-prática exercida em diversos países e continentes:

A escola francesa teve papel preponderante pelo debate teórico, realizações de planos, e pela irradiação internacional. Exportou saber e formação e seus urbanistas trabalharam na organização de muitas cidades pelo mundo, conferindo-lhes determinada homogeneidade cultural, técnica e distributiva, ainda hoje reconhecível (LAMAS, 2011, p. 260).

É verdade que, ao considerar em conjunto atores heterogêneos, e dada a amplitude temporal enfocada, recorrer à denominação “escola francesa” faz apelo mais a um convencionalismo didático do que a um dado literal. Sua ampla gama de contribuintes também não se caracteriza pela absoluta homogeneidade de formação, pensamento ou ação, bem como é diverso o peso de suas contribuições individuais. Encontram-se, porém, muitas confluências, suficientes para permitir destacar um corpo teórico-prático consistente e rico, injustamente esquecido na memória disciplinar.

introduzir experiências anglo-saxônicas, os responsáveis são figuras que integram o elenco de técnicos franceses engajados na propaganda do urbanismo nascente” (PEREIRA, 1996, p.368).

Ao longo da primeira metade do século XX, a escola francesa possuiu papel de destaque e de referência primordial, tanto do ponto de vista da produção bibliográfica, quanto da criação e da execução de planos urbanísticos, além da criação de instituições, legislações e promoções de eventos. O urbanismo da escola francesa representava, em larga medida, um *savoir-faire* acumulado durante décadas de intensas contribuições entre diversos campos disciplinares, resultando na almejada constituição de um corpo profissional especializado.

Além da riqueza dos saberes acumulados, suas experiências urbanísticas efetivaram-se antes, e com maior coerência, do que o funcionalismo doutrinado pela Carta de Atenas. Isto se deveu, em grande parte, ao pragmatismo de suas propostas, que se opunham ao radicalismo utópico da ideia de “tábula rasa” e da negação do tecido urbano existente. Sem descuidarem das questões da cidade moderna, tais como higiene e circulação (como se explicita na divisa da S.F.U.: “assainir, ordonner, embeillir”), os urbanistas franceses faziam do estudo do contexto histórico, econômico, social e morfológico existente, a “enquete”¹², o princípio de base para o desenvolvimento de seus planos:

¹² Desenvolvimento de pesquisas preliminares acerca do contexto da futura intervenção, sintetizados na prática do *survey* proposta por Geddes (inspirada, por sua vez, nas ideias de Le Play): “O urbanista deve fazer um verdadeiro estudo monográfico da situação urbana específica, que mobilize diferentes níveis de

A escola francesa de urbanismo que se criou na França a partir de 1900 é pragmática. Aqueles que a criaram tiveram a preocupação de atacar os males reais da cidade: é a razão pela qual eles fazem tão fortemente apelo à enquete social. Eles não são utopistas, preocupados em imaginar um tipo de cidade ideal que seria imposta ao mundo por eles. Apesar do sucesso que encontra o movimento britânico das cidades jardim em uma grande parte da opinião esclarecida de nosso país, o urbanismo francês não procurava revolucionar a cidade. Ele procurava torná-la mais humana e mais harmoniosa (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 248. T.A).

A escola francesa de urbanismo primava, assim, por uma compreensão da complexidade do contexto existente como embasamento projetual. Isso faz com que não seja possível considerá-la simplesmente como uma continuação da arte urbana histórica clássica e barroca, e nem mesmo do legado haussmaniano. Porém, sem descartar tais legados, os urbanistas da S.F.U. abriram-se às novas demandas da cidade moderna, buscando sedimentar um

conhecimento, baseando-se em todo o material que esteja à sua disposição: séries estatísticas para o estudo demográficos, artigos e produções científicas sobre o papel econômico da cidade, etc. Segundo Agache, ele deve ‘estudar, relativamente ao passado e ao presente, a criação, a evolução a organização e o funcionamento das cidades’, para daí extrair as melhores condições do ponto de vista do urbanismo” (BRUANT, 1996, p.176. T.A.).

amalgama de princípios que conjugasse ciência e arte na disciplina urbanística. Constituíam-se, assim, uma tentativa de síntese entre as práticas de embelezamento do passado e os ideais do urbanismo funcionalista.

Apesar da assumida preocupação com a questão estética, a compreensão do urbanismo como disciplina científica era considerada igualmente importante. É preciso ter-se em conta a preocupação social e o senso pragmático característico de suas realizações. A dimensão estética era de fato considerada fundamental, mas como elemento constituinte de uma tríade, como explicita a já citada divisa da S.F.U.: “circulação, higiene, estética”. Sem alongar-se, neste momento, em detalhar suas principais características¹³, volta-se a questionar os motivos que teriam levado, senão ao “esquecimento”, a uma valoração historiográfica inversamente proporcional ao legado deixado por toda uma brilhante geração de urbanistas.

O triunfo internacional do urbanismo funcionalista, a partir de 1945, bem como suas nefastas consequências, e as subsequentes teorias de contestação e revisão do movimento moderno, são todos fenômenos bastante conhecidos e estudados. No entanto, raramente se questiona porque o urbanismo, tal como compreendido e praticado pela escola francesa antes da segunda guerra, teria sido radicalmente

¹³ Consultar Parte 2: A Contribuição da Escola Francesa de Urbanismo.

descartado a partir desse momento. Como se afirmou anteriormente, a historiografia urbanística, tampouco, ocupou-se em compreender a real dimensão desse conjunto de contribuições, atendo-se, preferencialmente, apenas nos atores que indicariam a construção de uma possível gênese do urbanismo funcionalista. Nesse sentido, nomes como o de Tony Garnier¹⁴, por exemplo, não foram esquecidos. Ainda que a teoria e a historiografia urbanística tenham, desde a década de 1960¹⁵, reorientado suas diretrizes para uma maior abertura a outras concepções da cidade e do campo urbanístico, privilegiando a complexidade da história, da política e da percepção, apenas nos últimos trinta anos observa-se uma retomada de interesse e uma possível reabilitação do valor do urbanismo francês pós-haussmanniano.

A existência de tal hiato pode ser justificada por uma série de questões, dentre as quais se buscará elencar aqui algumas suposições levantadas por autores como Berdoulay e Claval, Lamas, Rabinow e Gaudin. Em primeiro lugar, como se sabe, o impacto das intervenções do **Barão Haussmann** em Paris foi absolutamente

intenso e decisivo, tornando-se, por longo tempo, a grande (e praticamente a única) referência francesa mundialmente conhecida em termos de urbanismo. Procurou-se replicar o “modelo” parisiense (mas nem sempre a metodologia de Haussmann) em várias partes do mundo, surgindo, em diversas capitais, boulevares, jardins públicos, monumentos isolados em perspectiva, passeios arborizados em alinhamento, avenidas radiais, eixos monumentais em *patte d’oie*, etc. A ambição maior consistia em proporcionar a essas cidades certa *allure* de Paris, como se deu, por exemplo, no Rio de Janeiro.



Fig. 4: Cinelândia, Rio de Janeiro (fonte: somenteboasnoticias.wordpress.com).

¹⁴ No entanto, Eugène Hénard, uma das grandes inspirações de Le Corbusier, recebeu muito menor reconhecimento na historiografia moderna.

¹⁵ O marco inicial da contestação das teses da Carta de Atenas teria ocorrido dentro do próprio C.I.A.M., por meio das questões colocadas pelos participantes de seu décimo evento, em 1956, que ficaram conhecidos como “Team X”.

Se, por um lado, nesse momento a França indubitavelmente “fez escola”, por outro lado ocorreu uma fixação modelar que veio em parte a sufocar o desenvolvimento e a divulgação de contribuições posteriores. Assim, a não ser por ligeira menção aos planos das exposições universais de Paris após Haussmann (1889, 1900, 1937), pouco se comenta, na historiografia urbana, acerca do desenvolvimento do urbanismo francês entre a consolidação dos *grands travaux* de Haussmann e a “apoteose” da figura de Le Corbusier na década de 1930.

A naturalização francesa do arquiteto suíço, aliás, também constitui um dos fatores que contribuíram para ofuscar o legado de outros atores urbanísticos atuantes na França. Colocando-se no papel de um líder dentro dos C.I.A.M., com sua personalidade carismática e suas polêmicas teses, atraía para si grande parte da atenção estrangeira. Aliado a seus notórios e inegáveis méritos na atuação em diversos campos da arte, da arquitetura e do urbanismo, o predomínio da figura de Le Corbusier foi favorecido pelo enfoque tendencioso da historiografia moderna, como comentado anteriormente. Sua consagração também se deveu ao predomínio, em escala mundial, do urbanismo funcionalista após a segunda grande guerra. Berdoulay sintetiza nesses termos as questões acima expostas:

Os impactos paisagísticos e sociais das grandes operações lançadas pelo Barão Haussmann em Paris, e, posteriormente,

aqueles do urbanismo moderno que dominou por longo tempo em toda a França, em favor da reconstrução e da expansão das cidades após a segunda guerra mundial, tiveram tal amplitude e marcaram de tal forma os espíritos que o **pensamento urbanístico entre esses dois períodos foi negligenciado, senão esquecido**. É verdade que a personalidade dos líderes do urbanismo moderno, como Le Corbusier, contribuiu para relegar esse pensamento ao esquecimento, um pouco como se não houvesse nada de interessante entre Haussmann e eles mesmos (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.5-Grifo nosso.)¹⁶.

Observou-se, até o momento, que a existência de dois nomes de peso associados ao urbanismo francês, Haussmann e Le Corbusier, contribuiu para comprimir o valor e ocultar a pluralidade da contribuição francesa. Essa hipótese enfoca a importância dada ao destaque individual dos atores urbanos na construção da disciplina. Cabe aqui indicar também outros dois aspectos, um estético e outro político, que se supõe haver também contribuído para tal ostracismo.

A questão estética diz respeito ao academicismo visual dos projetos da escola francesa. Julgava-se que tais urbanistas não estariam conectados com o espírito da modernidade e que, privilegiando aspectos artísticos ultrapassados, eles não seriam capazes de resolver as questões funcionais da cidade. Assim, devido à utilização,

¹⁶ Tradução da autora.

por muitos de seus atores, de um vocabulário remanescente da linguagem tratadística clássica transmitida pela *École des Beaux-arts*, combinado a elementos de herança haussmaniana, alguns teóricos referem-se ao conjunto da arte urbana francesa como urbanismo “*Beaux-arts*” ou “acadêmico”. Esse pré-julgamento encontra-se diretamente ligado à formação dos arquitetos que integrariam a primeira geração de urbanistas associados à *Société Française des Urbanistes* (S.F.U.). Alguns deles receberam, inclusive, a máxima honraria para um aluno da *École*, o *Grand Prix de Rome*. Cita-se, por exemplo, Ernest Hébrard, Léon Jaussely, Tony Garnier, Jacques Gréber (*second grand prix*) e Henri Prost. Alguns também viriam a se tornar mestres da geração seguinte, por meio da criação do atual *Institut d’urbanisme de l’université de Paris* (I.U.U.P.).

No entanto, apesar da linguagem arquitetônica utilizada por parte desses atores ser de fato de origem “acadêmica”, não se pode considerar que suas criações limitavam-se à mera aplicação de modelos consagrados. Existia uma preocupação técnica patente com a infraestrutura, a economia, a circulação, a higiene, os aspectos sociais. Seus profissionais também buscavam pôr em evidência os valores estéticos e simbólicos da cidade: a paisagem, as visadas, os conjuntos históricos, as perspectivas, o relevo, os espaços públicos, o “pitoresco” local, etc. Nesse âmbito, percebe-se que o partido estético construía-se sempre em relação ao contexto existente, porém sem

que esse último implicasse em engessamento ou submissão. Ainda assim, o estigma do “passadismo” decaiu inexoravelmente sobre tais realizações, o que também contribuiu para o seu esquecimento.

O período mais produtivo dos principais atores da arte urbana, situado no entre-guerras, encontrou uma França em crise econômica e política, limitando as oportunidades de efetivação de obras urbanas, malgrado o grande estímulo inicial representado pela promulgação da **Lei Cornudet**, em 1919¹⁷. Muitos desses importantes atores buscaram oportunidades de trabalho em outros países. Assim, algumas das grandes realizações urbanísticas francesas terminaram por se situar fora da própria França, em especial nas suas colônias e em alguns países da América Latina. O trânsito internacional dos urbanistas franceses, que muitas vezes passavam a habitar nos países em que desenvolviam seus planos, também ocasionou um desfalque considerável da intelectualidade urbanística atuante dentro da França. Esse fato também contribuiu para o rápido “esquecimento” desse legado em seu próprio país de origem.

Porém, apesar da importância de todos os aspectos levantados acima, acredita-se que o grande “golpe de misericórdia” sofrido pela escola

¹⁷ Lei que tornava obrigatória, para toda comuna reunindo acima de 10.000 habitantes, a elaboração de um plano urbanístico, conhecido como “**Plan d’aménagement, d’extension et d’embellissement**” (P.A.E.E.). A elaboração dessa lei teve colaboração direta dos membros da S.F.U.

francesa tenha sido ocasionado por questões políticas. Como observa argutamente Lamas, o urbanismo francês passou a ser associado a grandes regimes autoritários, que ocasionaram a tragédia da segunda guerra mundial. Além disso, a “exportação” de uma urbanística “afrancesada” reforçou ainda mais o estigma de dominação “imperialista” associado a esses princípios e realizações. Como consequência, toda a produção da escola francesa acabou por integrar um conjunto de elementos simbólicos de um passado recente e traumático, ao qual se buscou rapidamente esquecer e superar após a segunda guerra. O urbanismo funcionalista, por outro lado, representava o futuro, o progresso, a igualdade social; o símbolo, enfim, de uma nova era:

O que se pode compreender (...) pelo interesse que a cultura moderna foi dedicando à inovação, à diferença e ao valor do novo contra o tradicional, da vanguarda contra o academicismo, e à conotação pejorativa que atribuiu à tradição. Além do mais, regimes conservadores, totalitários e fascistas haviam utilizado esses modelos urbanísticos nas realizações oficiais - como Portugal, Espanha, Itália e Alemanha nazi - **o que conduziu, no rescaldo do pós-guerra, à natural identificação de formas urbanas com ideologias políticas e sociais e ao repúdio moral de umas e de outras.** Nesta ordem de ideias, a urbanística moderna, de conteúdo democrático e social inequívoco, aparecia como a urbanística da libertação e da democracia (LAMAS, 2010, p. 240 – grifo nosso).

Finalmente, associado a todas as questões anteriormente citadas, relembra-se um fator mais conhecido: a absoluta urgência da reconstrução em larga escala de uma arrasada Europa pós-guerra, sobretudo para suprir o imenso déficit habitacional. De fato, para o campo do urbanismo, a segunda guerra mundial pode ser considerada como um de seus momentos “divisores de águas”. Por meio do apelo à padronização da malha urbana “racional” e à construção em série, o urbanismo funcionalista parecera mais adequado à necessidade de rapidez e de economia condizente com esse momento crítico, o que terminou por consolidar o seu triunfo.

Procurou-se, aqui, elencar algumas hipóteses que explicariam o ostracismo da escola urbanística francesa anterior à segunda guerra. Em resumo, destacou-se que alguns dos grandes historiadores do período eram assumidamente partidários da ideologia funcionalista. Observou-se, em seguida, que a força das figuras de Haussmann e de Le Corbusier contribuiu para ocultar a importância de outros atores urbanos do período. Também se sublinhou o fato de que a linguagem acadêmica praticada por seus arquitetos urbanistas agregou uma imagem “passadista” a suas proposições urbanas. Por último, destacou-se a associação simbólica dessa prática urbanística aos regimes autoritários e ao Imperialismo, ocasionando sua negação e “substituição” pelo modernismo funcionalista no imediato pós-segunda

guerra, sendo este último considerado mais adequado às necessidades da reconstrução.

1.3. Pertinência do tema: a reabilitação do interesse pela Escola Francesa de urbanismo na historiografia contemporânea.

Após expor algumas possíveis causas do ostracismo sofrido por esse conjunto de contribuições, cabe interrogar-se também acerca dos motivos de sua crescente reabilitação no cenário historiográfico do urbanismo. Essa retomada de interesse parece, inclusive, transpor o círculo acadêmico e se refletir em algumas proposições contemporâneas de projeto urbano, bem como na temática de concursos e de eventos.

Em primeiro lugar, deve-se ter em conta a superação histórica do urbanismo funcionalista como pensamento dominante na prática disciplinar. Dado o fracasso de diversas experiências inspiradas nesses princípios, sobretudo posteriores a 1945, desde os anos 1960 sedimenta-se o reconhecimento de sua excessiva carga de utopia, de radicalismo e de simplificação da realidade urbana. Nesse contexto, a superação dessa corrente de urbanismo impulsionou a reavaliação das qualidades de outras abordagens preteridas. Além disso, a crescente complexidade da metrópole contemporânea reforçou a constatação de que não se pode ignorar uma multiplicidade de fatores

geográficos, econômicos, culturais e sociológicos específicos na concepção urbanística, sob pena de verdadeiros desastres sociais.

A defesa da metodologia funcionalista e, posteriormente, a construção de críticas dirigidas a seus princípios, com a proposição de teorias alternativas, constituíram-se como temas centrais do pensamento urbanístico do século XX. Durante décadas, esse binômio (defesa/crítica ao funcionalismo) mobilizou grande parte da produção intelectual da disciplina. Hoje, dentre a multiplicidade de temas que marca o urbanismo contemporâneo, observa-se uma significativa ampliação das pesquisas voltadas à redescoberta do legado do próprio século XX. Algumas dessas revisões históricas buscam desvelar o interesse das contribuições de outros atores e teorias anteriores à segunda guerra, renegados pela primazia da ideologia propagada pelos C.I.A.M.¹⁸. Nesse sentido, trata-se de abrir-se a uma definição mais abrangente da modernidade que não se reduza ao “fetiche da *novitas*, da novidade pela novidade”, como expõe Cohen:

¹⁸ Um exemplo da postura dessa nova historiografia é a publicação recente de Jean Louis Cohen, “O futuro da arquitetura desde 1889”, em que ele declara ter procurado dar um enfoque “tão inclusivo quanto possível”. Nela, deu-se menos ênfase aos “mestres” incontestáveis do que “à produção, às vezes injustamente esquecida, de arquitetos que seguiram carreiras menos heróicas, redescobertos graças à publicação de uma pletera de estudos monográficos nas últimas décadas” (COHEN, 2013, p.16).

Desse ponto de vista, não se deve descartar as interpretações arquitetônicas da modernidade apoiadas em conceitos conservadores ou tradicionalistas, quase sempre rejeitados ou ridicularizados pelos historiadores e críticos militantes, os quais frequentemente atuam a favor dos arquitetos de maior renome (COHEN, 2013, p.13).

Esse enfoque, relativamente recente, distingue-se dos importantes estudos desenvolvidos entre as décadas de 1960 e 1980¹⁹, também interessados em investigar teorias e metodologias alternativas ao pensamento funcionalista. Apesar desses primeiros teóricos anti-funcionalismo partilharem do mesmo pressuposto da escola francesa, a saber, a conciliação dos valores da cidade tradicional com a complexidade e as demandas da cidade moderna, os *savoir-faire* em que buscaram a fundamentação de suas pesquisas geralmente excluía a análise do aporte dessa e de outras produções do próprio século XX²⁰.

Nessa revisão do legado urbanístico do século XX, outro aspecto que favorece a reabilitação do urbanismo francês, em especial, deve-se à já comentada “exportação” desses atores e saberes. Como, não raro, conta-se a atuação de tais profissionais entre os principais episódios

¹⁹ Destacam-se, dentre outras, as contribuições da Escola de Veneza, de A. Rossi, M. Tafuri, C. Alexander, C. Rowe, K. Lynch, G. Cullen, J. Jacobs e R. Venturi.

²⁰ Teóricos como Aldo Rossi e Colin Rowe, por exemplo, preferiram estudar tecidos urbanos de séculos anteriores para embasar suas principais teorias.

da história urbanística de alguns países, neles, tais realizações não chegaram a ser de fato “esquecidas”. Por exemplo, pode-se citar o interesse que Alfred Agache sempre despertou no Brasil, sendo objeto de diversas pesquisas e estimulando, inclusive, o estudo da importância da circulação internacional de ideias urbanísticas.

No contexto da pesquisa acadêmica, um dos fatores que justificam o destaque da escola francesa estaria na sua característica defesa de um conhecimento multidisciplinar²¹ como fundamento do urbanismo. Isso ampliou o interesse de estudiosos de campos como a sociologia, a geografia, a estatística, as artes, as engenharias, a história, o direito e a política. Atualmente, destaca-se a atualidade da ideia de transdisciplinaridade, que se encontra na ordem do dia do urbanismo entendido como pensamento complexo. No âmbito específico da disciplina, a consolidação dos estudos de morfologia e de desenho urbano, além do destaque dado às novas concepções de espaço público, reacendeu o interesse na investigação do componente estético enquanto dimensão do urbanismo, cerne de nossa pesquisa.

Em que pese o ostracismo que atingiu essa escola de urbanismo, é interessante constatar a atualidade de várias de suas proposições, tais como a defesa da sensibilidade às qualidades da paisagem e à

²¹ Agache precisa que “o urbanismo exige, de quem a ele se dedica, uma tripla preparação – técnica, artística e sociológica – rigorosa” (BRUANT, 1996, p. 191).

memória do lugar na concepção da forma urbana. Nesse âmbito, é possível reconhecer a precedência de suas ideias em relação às teorias urbanas de revisão do movimento moderno a partir da década de 1960, que frutificaram em correntes de pensamento como as da Escola de Veneza e do *Urban Design* anglo-americano. Também há uma notável semelhança entre os princípios da escola francesa e diversas propostas defendidas pelo movimento *New Urbanism*. No entanto, a precedência e influência do urbanismo francês em todas essas vertentes têm sido raramente reconhecidas.



Fig. 5: Avenue de Breteuil, Paris, projeto de Forestier (fonte: google earth).

Para além de sua importância histórica, a postura pragmática cultivada pelo urbanismo da S.F.U., buscando aliar cientificidade e concepção

artística, evidencia um modelo operativo no âmbito da integração de saberes dentro do urbanismo:

A arte urbana representa, no seio do urbanismo francês do entre-guerras, uma posição doutrinal particular, que se opõe à marginalização das preocupações estéticas, sob o impulso das exigências de higiene, de funcionalidade e de racionalidade modernizadora. Os partidários da arte urbana como Léon Jaussely ou Jacques Gréber, que intitulam assim seus cursos na École des Hautes Études Urbaines (tornado I.U.U.P. em 1924), lutaram a fim de que, na denominação de P.A.E.E. pela Lei Cornudet, o “embelezamento” não seja apenas uma palavra vã. Ao zoneamento e à composição no plano bidimensional, a arte urbana agrega uma abordagem tridimensional, na qual a dimensão visual é central. Essa abordagem leva em conta o ponto de vista do pedestre, as perspectivas, a vegetação, todos os elementos de estética urbana (JANNIÈRE, 2007, p. 5)²².

Nesse sentido, a compreensão desse legado encontra pertinência no debate atual sobre o tema do projeto urbano e suas conexões com o planejamento e com a arquitetura. A reflexão acerca de tais questões pode contribuir para a construção de um caminho possível de reconciliação entre os campos irmãos da arquitetura e do urbanismo,

²² PAEE: “Plans d’aménagement, d’extension et d’embellissement”. Tradução da autora.

favorecendo a concepção do projeto urbano como promotor de urbanidade na cidade contemporânea:

Ao tecnicismo árido, busca-se hoje opor iniciativas mais concertadas ou contratualizadas, e uma melhor integração entre saberes demasiadamente compartimentados. Procura-se substituir o funcionalismo globalizante e desdenhoso em relação ao passado, pelos ensinamentos da história urbana e pela qualidade de projetos circunscritos (GAUDIN, 2014, p. 19).

1.4. Hipótese e objetivos.

As questões desenvolvidas até o momento visaram estabelecer dois principais grupos de argumentações, um no âmbito da teoria disciplinar, e outro na esfera da análise historiográfica. Primeiramente, o trabalho aborda o âmbito da historiografia, posto que propõe uma revisão e um novo olhar para eventos e personagens do passado. Mas também se situa nos campos da teoria do urbanismo e da morfologia urbana, quando propõe uma reflexão sobre certa maneira de conceber a forma urbana. Tal reflexão está centrada nos dispositivos formais e na dimensão estética do projeto urbano. Cabe inicialmente proceder a um pequeno resumo das constatações em torno desses aspectos, que se entrecruzaram para embasar a nossa hipótese.

Primeiramente, resume-se as questões inerentes ao campo disciplinar: a dimensão estética é intrínseca ao urbanismo; todo projeto urbano contém uma expressão formal oriunda de uma dada concepção estética, ainda que implícita; a prevalência do urbanismo como ciência mascarou a importância da concepção da forma para disciplina; a arte urbana histórica, baseada no princípio da composição, proporcionava uma metodologia clara de concepção da forma urbana. Com a erosão da ideia da composição e a perda de pregnância do tecido tradicional da cidade, a partir das propostas funcionalistas, o desenho urbano perdeu seu elemento de equilíbrio. Diante da complexidade dispersa e “explodida” da cidade contemporânea, algumas iniciativas urbanísticas buscaram reconciliar-se com certos princípios da arte urbana, notadamente com a ideia projetual de composição. Essas tentativas almejam requalificar o espaço urbano com uma legibilidade que ele perdeu.

No âmbito historiográfico, observou-se que as contribuições do urbanismo da primeira metade do século XX vão além do modernismo funcionalista; que certo direcionamento ideológico, endossado por alguns dos principais historiadores do período, mascarou a importância de um conjunto de contribuições; que a escola francesa de urbanismo, em especial, recebeu uma atenção inversamente proporcional ao peso de sua produção; que os urbanistas dessa escola buscaram atender as demandas da cidade moderna,

conciliando-as com os valores da cidade tradicional; que esses atores compreendiam a dimensão formal e estética como um dado fundamental da teoria e da prática urbanística; que a escola francesa é herdeira da tradição da arte urbana, havendo celebrado inequivocamente a noção de urbanismo como arte e da cidade como campo primeiro de apreciação estética. Mesmo quando o funcionalismo passou a ser duramente criticado na década de 1960, buscando-se novamente a conciliação entre modernidade e história, a contribuição francesa permaneceu “esquecida”.

Como se expôs, a primeira metade do século XX, momento de consolidação da disciplina urbanística, constituiu-se em um período mais rico e complexo do que faz crer a historiografia dedicada ao seu estudo. O urbanismo francês, responsável por uma vasta contribuição ao campo profissional, foi por longo tempo relegado ao ostracismo. Dentre suas relevantes contribuições, destaca-se a defesa do urbanismo a partir de sua dimensão estética e seu reatamento na concepção do projeto urbano. Situando-se à parte das tendências utopistas, sejam futurísticas ou passadistas, seus atores adotaram uma postura mais pragmática e menos ideológica. Sob esse ponto de vista, a escola francesa parece poder assemelhar-se mais com as concepções atuais do urbanismo do que a escola funcionalista que lhe era contemporânea, guardando-se as distintas particularidades. Malgrado o preconceito estético que atingiu suas realizações, taxadas

pejorativamente de *beaux-arts ou haussmanianas*, os atores da escola francesa de urbanismo buscaram ponderar os radicalismos ideológicos. A abordagem formal presente em seus escritos e projetos parece ter trilhado um caminho intermediário entre a “tábula rasa” e a “patrimonialização” nostálgica, entre a utopia futurista e o pastiche do passado, como será discutido na análise dessa produção.

Em que pese o ostracismo que atingiu essa escola de urbanismo, é interessante constatar a atualidade de várias de suas proposições, tais como a defesa da sensibilidade à história da cidade e às qualidades da paisagem na concepção da forma urbana, bem como a compreensão do potencial da estética para a construção da urbanidade. Assim, identificam-se significativas pertinências conceituais e metodológicas entre a escola francesa de urbanismo e as tentativas contemporâneas de reconciliação com os princípios da arte urbana, e com as ideias de composição e legibilidade do tecido da cidade. Pode-se fornecer mais alguns exemplos dessa insuspeita conexão: os urbanistas franceses buscaram respeitar os legados do passado e reconciliá-los às exigências do futuro (a importância do patrimônio urbano é hoje incontestável); eles almejavam, para além de suprir as necessidades funcionais da cidade, imprimir um caráter estético no espaço (a dimensão estética parece voltar à “ordem do dia” do desenho urbano); no âmbito metodológico, entendiam a colaboração profissional multidisciplinar como necessária a um campo

sobremaneira complexo (a multidisciplinaridade, e mais além, a transdisciplinaridade, é uma das questões que perpassam hoje o urbanismo); dedicavam-se ao estudo aprofundado dos aspectos implicados no contexto²³, valendo-se deles para embasar a concepção projetual de seus planos urbanísticos (o “diagnóstico” é ferramenta primeira de qualquer intervenção urbana).

Tais princípios, em suas linhas gerais, ainda permanecem válidos no urbanismo contemporâneo. Assim, o interesse da investigação desse legado pode ir além da contribuição para uma justa reabilitação de seu lugar na memória disciplinar. O estudo de tal herança pode trazer à tona, mais uma vez, uma discussão acerca do valor operativo do projeto e da estética no campo do urbanismo, e sua relação com o campo da arquitetura. A postura pragmática cultivada pela escola francesa em torno da S.F.U., a um tempo científica e artística, aportou o exemplo de um caminho possível de conciliação entre os campos irmãos da arquitetura e do urbanismo²⁴. Aprender algo a partir desse legado é, como disse Pinon (1992), compreender as nossas conexões com o passado e saber aproveitar a história como experimentação.

²³ Aspectos sociais, políticos, econômicos, geográficos, históricos, tecnológicos, etc.

²⁴ A questão das diferenças e semelhanças entre os campos da arquitetura e do urbanismo, oscilando entre unidade e afastamento, é um tema complexo, que será abordado, em suas linhas gerais, nos itens 2.3 e 2.4.

A hipótese desta tese construiu-se em torno da ideia de que haveria uma significativa relação de continuidade entre a tradição da arte urbana histórica e as experiências da escola francesa de urbanismo, do ponto de vista de suas estratégias de concepção da forma urbana, denominadas por Kostof (2012) de “*grand manner*”. Intuíam-se que seus principais dispositivos compositivos haviam permanecido válidos e operativos no urbanismo francês, e que isso poderia ser demonstrado a partir de uma comparação “projetual” entre a arte urbana histórica e a escola francesa.

Porém, ao mesmo tempo em que ela parecia perpetuar os princípios compositivos da arte urbana, a escola francesa buscava conciliá-los diante de novos desafios: as demandas da modernidade e da cientificidade disciplinar. Em seus planos e escritos (manuais), utilizados como suporte às investigações, pôde-se constatar esse jogo de forças entre modernidade e tradição: defesa da tradição “barroca” por meio da estruturação do tecido urbano a partir de uma rede axial de vias diagonais em distribuição policêntrica, acordando preponderância e hierarquia aos espaços públicos e monumentos; ao mesmo tempo, estão presentes técnicas modernas como o *zoning* e os sistemas de parques, além de influências da ideia de cidade-jardim.

O presente estudo propõe-se a observar como seus atores lidaram com tais questões, identificando as rupturas e continuidades com a tradição urbanística da arte urbana, e suas consequentes implicações

na concepção da forma urbana. A partir dessas considerações, pode-se resumir os principais objetivos da tese nos seguintes pontos:

- Contribuir para resgatar o entendimento do conceito de **arte urbana**, em sua historicidade e atualidade, e sua implicação na ideia de embelezamento das cidades.
- Investigar o legado da **escola francesa de urbanismo**, colaborando para ressituar sua importância no âmbito da historiografia disciplinar;
- Analisar as **concepções projetuais e estéticas** dessa escola, do ponto de vista de suas estratégias de concepção da forma urbana;
- Identificar, sob esse aspecto, sua relação de **continuidade** com a arte urbana histórica: a rede axial “barroca”, os princípios compositivos da *grand manner* e o método de composição urbana;
- Investigar as **rupturas** com tais tradições, a partir dos aportes dos novos dispositivos do urbanismo científico, questionando suas implicações na concepção da forma urbana da escola francesa;

1.5. Abordagem teórico-metodológica e estrutura da tese.

A compreensão do urbanismo a partir de sua dimensão estética, nesta tese, é enfocada em relação à atividade de concepção de projetos urbanos, que implica na criação de formas e espaços. A pesquisa direciona-se ao estudo das noções que embasaram a metodologia

compositiva da “escola francesa de urbanismo” e direcionavam sua prática da “arte urbana”²⁵. Assim, para além da análise da forma urbana em si, base dos estudos de morfologia, interessou-nos também as estratégias de concepção da forma urbana, evidenciando o papel criador do urbanista nessa relação.

Optou-se, deliberadamente, por **não analisar a obra de apenas um dos atores** urbanos da escola francesa de urbanismo, enfocando tão somente seu caso individual. Tal opção, talvez um tanto polêmica dada as novas abordagens historiográficas que privilegiam o enfoque nos atores, deveu-se aos objetivos definidos para a tese. Nosso interesse era justamente verificar o que poderia haver em termos de **princípios comuns**, dentro de uma certa amostragem, que pudessem ser definidos como uma concepção formal e estética partilhada pelos atores dessa escola.

Essa identificação de traços comuns na estratégia compositiva desses atores reforçaria o seu reconhecimento como uma “escola” de urbanismo, atribuição ainda carente de suporte historiográfico. Assim como o modernismo funcionalista foi reconhecido como um “grupo”, malgrado a heterogeneidade de seus atores, também os urbanistas da S.F.U. possuíam marcantes traços comuns para autorizar a

²⁵ Que correspondia para eles, aproximadamente, ao que se entende hoje como desenho urbano.

reconhecimento de um grupo mais ou menos coeso. O reconhecimento desses atores como uma escola de urbanismo não anula – talvez mesmo reforce - suas contribuições individuais. Além disso, não havia sentido em comparar os princípios de concepção da forma da escola francesa com os da arte urbana histórica, indicando continuidades e rupturas, se não houvesse uma suficiente diversidade de amostragem para o empreendimento de tal análise. Iria-se permanecer no caso pontual e circunscrito de um ator urbano, quando se sabe que tais concepções e estratégias foram largamente partilhadas entre eles.

Isso não significa, evidentemente, que não se procedeu a nenhuma seleção: optou-se por analisar os planos urbanísticos dos atores urbanos considerados mais importantes e representativos da escola francesa, preferencialmente os *prix de Rome*, e da mesma geração. Sob esses critérios, os selecionados foram **Léon Jaussely, Henri Prost, Jacques Gréber, Ernest Hébrard e Alfred Agache**. A seleção privilegiou planos que fossem dotados de partidos estéticos relacionado à *grand manner*, e que também refletissem algumas das diretrizes expostas nos manuais de urbanismo. No capítulo 5, em que se desenvolveu essa análise, detalhou-se melhor os critérios para a seleção dos planos (realizados ou não), dos urbanistas indicados acima. Ressalve-se, no entanto, que não se furtou em apresentar, quando necessário, **exemplos de outros atores** que reforçassem a análise de determinado dispositivo de composição urbana.

Além dos planos urbanísticos, o segundo objeto principal de suporte à análise empreendida foram os manuais de urbanismo franceses desse período, debruçando-se especificamente em seus capítulos dedicados à estética urbana. Objetivou-se, com essa estratégia, poder observar o entrecruzamento entre as teorias e diretrizes e os resultados plásticos das realizações. Também no item dedicado aos manuais franceses (cf. capítulo 4) explicitou-se quais foram os manuais selecionados e como se procedeu essa seleção. As fichas de leitura desses manuais encontram-se incluídas nos anexos da tese. Optou-se por disponibilizá-las por se tratar de livros raros mesmo em sua língua de origem, e, evidentemente, inéditos em português. Da mesma forma, os planos estudados, difíceis de obter acesso, encontram-se reproduzidos em página inteira nos anexos. Deste modo, espera-se contribuir para a divulgação de um rico material sobre essa escola de urbanismo, ainda tão desconhecida no Brasil.

As imagens selecionadas para acompanhar a explanação, além de serem fundamentais no entendimento das concepções da forma urbana abordadas, buscaram ajudar a compreender a “complexidade das fluidas redes de signos e formas” (COHEN, 2013, p.13) pertinentes ao contexto abordado. Assim, elas agregam uma diversidade de tipos: planos urbanísticos, fotos de contextos urbanos, desenhos técnicos, croquis, diagramas, retratos dos atores enfocados, capas de livros, catazes de eventos, etc.

O termo **arte urbana** foi escolhido como título da tese e eixo condutor do trabalho pelo seu uso predominante na escola francesa de urbanismo, seja para caracterizar as concepções anteriores ao urbanismo científico, seja para identificar a prática mais propriamente “arquitetônica” no urbanismo desse período. Atraiu-nos, assim, tanto a sua importância histórica quanto sua associação direta com a atividade projetual:

Dos anos vinte aos anos quarenta, o termo “arte urbana” é com efeito de usagem frequente e traduz uma interrogação sobre as condições e características do urbanismo moderno. Sem se fazer objeto de um trabalho doutrinal explícito, ele designa o esforço de síntese entre as práticas passadas de embelezamento e a nova ambição do urbanismo de planificação (LEPETIT, 1991, p.942)²⁶

Além disso, a adoção desse termo (que associa “arte” e “urbano”) contribuiu para realçar a ênfase na dimensão estética do projeto urbano, enfocada por nós. Finalmente, interessou-nos a constatação da existência de diversos esforços de reinterpretação contemporânea do conceito, sobretudo no contexto dos países francófonos.

²⁶ Trecho da resenha elaborada por Bernard Lepetit para o livro de Gaudin, “Deissens de villes”, no compêndio de resenhas intitulado “Sociétés urbaines XIX-XX siècles”. Tradução da autora.

Quanto aos procedimentos para o desenvolvimento da pesquisa, partiu-se, inicialmente, do levantamento do corpo bibliográfico e iconográfico relacionados ao tema. Essa literatura/ iconografia de apoio à tese compreende as fontes primárias (seleção de projetos urbanos/ manuais de urbanismo franceses) e fontes secundárias (autores que constituem uma literatura crítica de análise). Em termos de suas principais fontes secundárias, os estudos de apoio à tese podem ser dividido em dois grupos: 1- Os autores que se debruçaram na identificação das estratégias de concepção da forma urbana na arte urbana histórica; 2- Os autores que abordaram as contribuições específicas da escola francesa de urbanismo.

Do primeiro grupo, destaca-se, em especial, como referência fundamental, Spiro Kostof e sua obra “The City Shaped”. Mais especificamente, o capítulo em que ele aborda as estratégias de composição urbana denominadas por ele de *The grand manner*. A análise da arte urbana histórica foi empreendida, em grande parte, a partir de suas diretrizes e de seu acurado estudo histórico, em que a imagem também possui um papel “narrativo”. Kevin Lynch, por sua vez, em “A boa forma da cidade”, aborda esses mesmos dispositivos em um texto curto, mas fortemente esclarecedor, denominando essa estratégia de “rede axial barroca”. Também se destaca o estudo de Paul Claval, “Ennobler et embellir”, em que esse autor, se não aborda diretamente a concepção da forma urbana, contribui

fundamentalmente para esclarecer, em termos históricos e sociológicos, o que ele denomina de “urbanismo de embelezamento”. Finalmente, Françoise Choay, com diversas obras de referência, aporta uma das contribuições mais globais, que vão desde a importância de Alberti e dos tratados à constituição do urbanismo enquanto disciplina científica. Desta forma, pode-se afirmar que o apoio de seus estudos permeia quase toda a tese.

Do segundo grupo, destaca-se, primeiramente, a antologia de Jean-Pierre Gaudin, “Desseins de villes”, que poderia ser considerada talvez a “chama inicial” desta pesquisa. Alternando análises e extratos originais de atores urbanos do período, Gaudin explicita a importância da noção de arte urbana para a escola francesa, bem como a qualidade de seus escritos. A segunda obra de destaque nesse grupo é a coletânea organizada por Berdoulay e Claval, “Aux débuts de l’urbanisme français”. Esse livro aportou uma contribuição panorâmica acerca da contribuição individual de vários autores da escola francesa. Também se deve destacar a contribuição de José Lamas, em seu “Morfologia urbana e desenho da cidade”. Nessa obra, ele insiste sobre a qualidade e a pertinência das contribuições projetuais da escola francesa, denotando a sua importância para a concepção da forma em urbanismo, reforçando nossa hipótese. Por último, há a contribuição de Christopher Alexander, pontual mas significativa, de seus argumentos empreendidos no texto “Uma cidade não é uma

árvore”. Valeu-se de sua classificação de estruturas “em árvore” e “em *semilattice*” para comparar a concepção da forma urbana na escola francesa e no modernismo funcionalista.

Ao empreender esse estudo, buscou-se ter em consideração o entendimento historiográfico de que qualquer análise histórica, em tese isenta e científica, é sempre produto de seu tempo, e como tal passível de permanente reinterpretação pelos estudiosos. As interpretações de um determinado objeto são resultantes dos contextos, históricos e ideológicos, em que se inserem os teóricos que elaboram tais análises: “A cada vez, suas interpretações são apenas a projeção das certezas e das interrogações de suas próprias épocas”²⁷ (CHOAY, 2006, p.87). No caso das histórias da arquitetura e urbanismo²⁸, como exposto anteriormente, o engajamento ideológico dos historiadores comprometeu a compreensão acerca da diversidade da produção do século XX:

De Giedion a Tafuri, os discursos sobre a história da arquitetura demonstram que a suposta autonomia ou objetividade de seus autores é quase uma ficção. Muitos

²⁷ Tradução da autora.

²⁸ As histórias do urbanismo também demonstram a parcialidade de seus autores. Até mesmo Mumford, mais comedido em suas análises, tem muitas passagens tendenciosas em seu “Cidade na História”, privilegiando apenas sua opinião pessoal. Algumas de suas declarações serão comentadas no terceiro e no quinto capítulos.

desses livros são frutos da encomenda por determinado arquiteto – no caso de Giedion, por Le Corbusier e Walter Gropius – ou refletem uma posição intelectual desenvolvida em contato próximo com arquitetos – no caso de Tafuri, com Aldo Rossi e Vittorio Gregotti. Por meio de tais relações, os arquitetos inegavelmente moldaram o pensamento e o texto dos historiadores, às vezes condicionando tendenciosamente suas interpretações (COHEN, 2013, p.15- grifo nosso).

Françoise Choay, autora de algumas das principais fontes de literatura crítica da tese, endossa essa compreensão da parcialidade dos escritos históricos, apoiando-se em Michel de Certeau e em sua metáfora da "operação historiográfica". Essa "operação", que designa o trabalho dos historiadores sobre os eventos e documentos históricos, evidencia o sentido enquanto permanente criação e recriação: "Não existe um único sentido, autêntico e certificado, de um texto verbal, escrito ou icônico"²⁹ (CHOAY, 2006, p.86). Assim,

²⁹ Tradução da autora. A própria Choay pode servir de exemplo para asseverar essa questão: em uma antologia de seus escritos sobre Camillo Sitte, empreendida por nós (consultar bibliografia), constatamos que ao longo de 30 anos sua análise acerca do *Stadtebau* transforma-se radicalmente: de crítica ácida (1965, em "Urbanismo") a grande exaltadora da importância dessa obra seminal (2006, em "Por uma antropologia do espaço"). Assim, compreende-se que os textos não podem ser considerados como entidades autônomas e atemporais. Os livros têm história e

entende-se que a análise empreendida nesta pesquisa é apenas uma das leituras possíveis de tal conjunto. Essa análise também está condicionada ao contexto e às concepções teóricas da autora no momento da construção da tese.

O percurso proposto para a tese foi estruturado em uma seção introdutória, duas partes principais e uma seção de conclusão. A presente **introdução** compreende as primeiras aproximações ao tema: introduz as motivações para investigar o assunto proposto, bem como sua pertinência contemporânea. Também engloba a abordagem teórico-metodológica da tese, a hipótese em que ela se baseou e os objetivos a serem alcançados.

A primeira parte, intitulada "**ESTÉTICA, URBANISMO E PROJETO**", compreende as principais questões teóricas, históricas e conceituais que visam embasar as análises subsequentes. O capítulo dois, "**A dimensão estética do urbanismo**" aborda as implicações da estética dentro do campo disciplinar do urbanismo. Empreendeu-se breves revisões históricas do estabelecimento dos campos da estética filosófica e do urbanismo, assim como entrecruzamentos possíveis, em "a cidade como artefato". Após a construção do urbanismo como

devem ser relativizados pelo contexto e pelo amadurecimento intelectual de seus autores.

campo disciplinar, abordou-se a complexidade crescente que ele foi adquirindo no século XX, a partir da contribuição de outros campos.

O terceiro capítulo, “**A dimensão estética no projeto urbano**”, tratou mais especificamente da concepção da forma urbana por meio da prática do projeto dentro da disciplina urbanística. Buscou-se, também, elencar os termos contemporâneos usados em alguns países para caracterizar as abordagens “arquitetônicas” do urbanismo, tais como “*composition urbaine*” e “*urban design*”, ou ainda, no Brasil, o “desenho urbano”. A segunda parte do capítulo, “A concepção da forma na arte urbana histórica”, é a que visou proporcionar um embasamento fundamental para a análise da escola francesa, fornecendo alguns parâmetros para situar o legado da arte urbana e seus dispositivos de composição da forma urbana. É a partir da compreensão das estratégias formais da arte urbana histórica que se poderá identificar o que se coloca como ruptura e como continuidade na concepção da escola francesa. Essa análise foi estruturada em quatro tópicos principais, a saber: 1- concepção do traçado; 2- sítio e natureza; 3- arquitetura e legislação; 4- marcos urbanos. Finalmente, no tópico “monumentalidade simetria, convergência e axialidade”, empreendeu-se uma breve análise, embasada no estudo dos seus dispositivos, acerca dos princípios compositivos que norteavam a concepção da forma na arte urbana histórica.

A segunda parte, “**A CONTRIBUIÇÃO DA ESCOLA FRANCESA DE URBANISMO**”, constitui-se no âmago da tese. Primeiramente, no quarto capítulo, “**Escola francesa de urbanismo, questões históricas e historiográficas**”, esclarece-se o conceito de arte urbana e seus termos correlatos. Em seguida, buscou-se situar historicamente a escola francesa de urbanismo e sua influência no urbanismo mundial. Do ponto de vista disciplinar, buscou-se abordar algumas características dessa escola. Também se discorreu sobre a circulação de ideias acerca da arte urbana na França, no sentido de ponderar a influência das diversas contribuições teóricas para a formação de seu pensamento urbanístico. Esse estudo da circulação de ideias foi estruturado em três tópicos: os tratados e a *École des Beaux-Arts*; os manuais de urbanismo estrangeiros; os manuais de urbanismo franceses.

O quinto capítulo, “**Projeto e estética na Escola francesa de urbanismo**”, traz, possivelmente, uma das contribuições mais significativas da tese. Empreendeu-se, primeiramente, uma breve apresentação em verbetes dos principais atores urbanos do período enfocado, explicitando a atuação desses profissionais. A análise da concepção da forma na escola francesa de urbanismo foi estruturada a partir dos mesmos dispositivos analisados na arte urbana histórica (1- concepção do traçado; 2- sítio e natureza; 3- arquitetura e legislação; 4- marcos urbanos), no intuito de contribuir para desvelar o

que se apresentava como ruptura e como continuidade com a tradição. Nessa análise, foram apresentados alguns planos urbanísticos do período, buscando estabelecer, em cada item, uma comparação com os preceitos elencados nos manuais. O intuito de recorrer tanto aos escritos quanto aos projetos dessa escola baseou-se na possibilidade de tecer considerações acerca do entrecruzamentos entre prática e teoria, entre intenção estética e concepção formal. Após o estudo de seus princípios compositivos, procederam-se breves comparações entre a escola francesa de urbanismo e o modernismo funcionalista, ilustrado pelos preceitos da Carta de Atenas e pela figura de Le Corbusier, em especial. Como se explicitou, valeu-se da classificação de Alexander para analisar a concepção da forma urbana nessas duas vertentes urbanísticas, que foram contemporâneas na primeira metade do século XX.

A **parte conclusiva** da tese foi estruturada em duas partes: “Da oposição à estética urbana” e “A beleza das cidades e o urbanismo”. Na primeira, em que pese toda resistência ao tema, buscou-se compreender a estética urbana como uma dimensão necessária ao urbanismo. No segundo tópico, buscou-se indiciar algumas

pertinências da arte urbana para o urbanismo contemporâneo, em especial do ponto de vista de sua abordagem teórico-metodológica, enfatizando o papel do urbanismo na contribuição para a melhoria dos espaços urbanos – e, por que não - para a beleza das cidades.

Por meio desse estudo, desejava-se haver, de algum modo, contribuído para o entendimento do legado da escola francesa de urbanismo e sua concepção da forma urbana, implicando projeto e estética. Finalmente, a investigação pretendeu ser uma pequena contribuição para a superação do projeto e da estética em urbanismo como valores em suspeição, incitando os urbanistas a valerem-se de suas possibilidades positivas para a vida urbana.

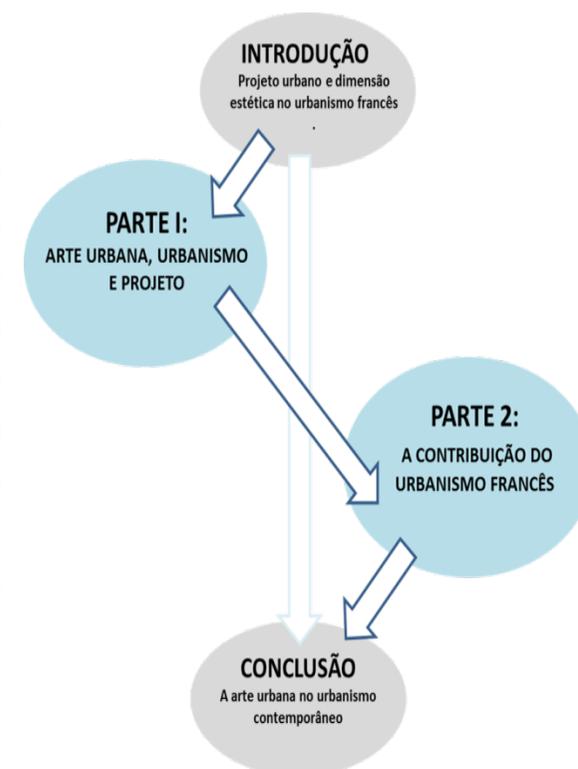


Fig. 6: Esquema gráfico da estrutura da tese (fonte: produção da autora).

PARTE I: ESTÉTICA, URBANISMO E PROJETO



2. A DIMENSÃO ESTÉTICA DO URBANISMO

2.1. A estética urbana e os conceitos de estética, arte e beleza na filosofia.

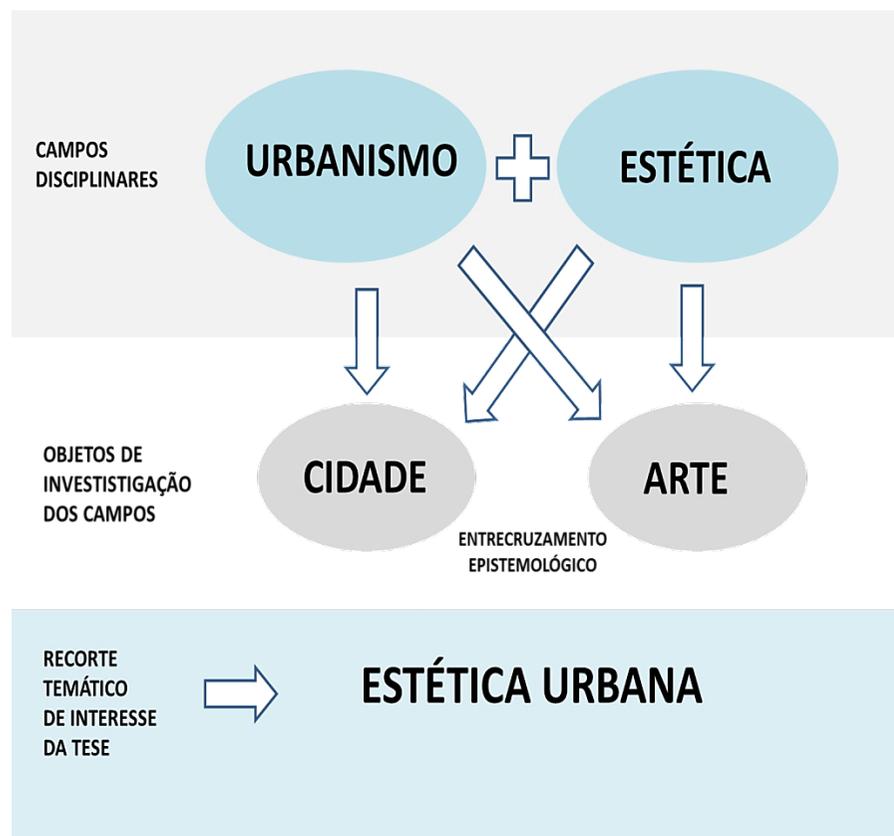


Fig. 7: Esquema gráfico do entrecruzamento entre os campos disciplinares (fonte: produção da autora).

Ao se considerar a “estética urbana” como uma área de estudos, subte-se a existência de um campo de possíveis confluências entre duas disciplinas consolidadas: **estética** e **urbanismo**. O pensamento contemporâneo, em sua complexidade, tende a dissolver cada vez mais as fronteiras entre os campos disciplinares, não sendo mais possível estabelecer limites rígidos entre eles. Verifique-se, por exemplo, a infinidade de estudos e práticas transdisciplinares que participam da produção do espaço da cidade. A transdisciplinaridade aponta para um trânsito de saberes “entre” e “para além” das disciplinas. Estabelecem-se conexões possíveis por meio de tramas de conhecimentos, mais múltiplas e complexas do que as que limitam sua visão a um só campo disciplinar.

A conexão entre campos disciplinares pode constituir em si uma nova disciplina, que se interliga às estruturas de suas fundadoras de modo a articular seus traços distintivos. No entanto, ao estabelecer relações possíveis entre diferentes domínios, é necessário que se façam ressalvas acerca das especificidades de cada campo disciplinar. A diminuição das fronteiras entre campos de conhecimento não significa a completa dissolução de seus limites, e sim uma maior abertura conceitual para as conexões entre eles.

É por permitir partilhar teorias de diferentes campos que a estética urbana possui uma grande amplitude de abordagens. Por exemplo: nos textos escritos que perpassam o tema da estética urbana, na primeira metade do século XX, é possível listar obras produzidas por um leque bastante diverso de autores, tais como literatos, urbanistas, filósofos, políticos, arquitetos, historiadores ou, simplesmente, diletantes. É um assunto que parece despertar um interesse geral, provavelmente devido à diversidade, como comentado, de abordagens possíveis, sejam normativas, filosóficas, poéticas... Além disso, observa-se, em tal conjunto de escritos, uma significativa variação das interpretações associadas aos termos estética, arte e beleza.

Diferentemente dos campos da estética e do urbanismo, não se pode afirmar que a estética urbana possua uma autonomia disciplinar comparável, mesmo nos dias de hoje. Tal área de estudos, caso assim se considere, ainda parece estar em vias de consolidação. No âmbito da nossa pesquisa, como se explicitou anteriormente, a estética urbana foi abordada do viés do pensamento urbanístico³⁰. No

³⁰ Diante do exposto, é necessário esclarecer que o presente estudo estrutura-se a partir do campo do urbanismo, e foi escrito por uma arquiteta e urbanista. Portanto, apesar de contar com a expressão “estética” em seu título, não se pretendeu aqui conceber uma tese de filosofia, que, do ponto de vista da produção científica, possui suas especificidades disciplinares. Essas considerações, no entanto, não invalidam possíveis contribuições do campo da estética para a tese. Valendo-se da

entanto, ao objetivar investigar a relação entre projeto e estética no urbanismo francês, pareceu-nos necessário interrogar-se, primeiramente, sobre o entendimento de certos conceitos-chave, como arte e beleza, e acerca das possíveis contribuições do campo da estética para o seu entendimento.

A partir das considerações acima, propôs-se, neste item, introduzir alguns conceitos fundamentais do campo estético. Buscou-se interrogar-se se haveriam influências das teorias estéticas nos escritos urbanísticos que abordam a arte urbana. É verdade que se pode considerar, em princípio, que todos os campos do conhecimento humano foram e são influenciados por interpretações de mundo geradas a partir de ideias filosóficas, que estruturam a construção do pensamento. A filosofia alimenta-se do mundo para investigá-lo, estruturá-lo, transformando nossa visão de mundo e conseqüentemente o próprio mundo, em um processo de infinita retroalimentação. Em resumo, pode-se considerar que a filosofia permeia todas as formas de pensamento e de expressão humanas.

Apesar do reconhecimento dessa afirmação de base, do ponto de vista da história das ideias, não se pode supor uma correspondência

transdisciplinaridade, as articulações com as teorias estéticas podem estar presentes sempre que se fizerem necessárias para o enriquecimento das discussões levantadas.

direta, uma apropriação imediata, em dado um período histórico, entre as principais contribuições filosóficas e o desenvolvimento conceitual de outros campos disciplinares.

No que tange à presente pesquisa, por exemplo, observou-se a existência de certa decalagem temporal, entre os textos filosóficos e os escritos urbanísticos, acerca do entendimento de expressões-chave como arte, beleza e apreciação estética. Nos capítulos dedicados à estética urbana dos manuais de urbanismo estudados, aparecem com frequência termos como “intenção estética”, “caráter artístico”, “beleza das cidades”, “belo urbano”, “expressão formal”. Porém, em que pese tal diversidade linguística, tais termos são geralmente empregados referindo-se a certos princípios clássicos de beleza artística ocidental, explicitados nos tratados históricos e praticados nas academias de belas artes. Assim, ao menos até a primeira metade do século XX, supõe-se terem sido por meio das teorias estéticas presentes nos tratados de arquitetura que se adotaram as principais referências conceituais, no campo urbanístico, para o entendimento da estética urbana.

Tal dado parece apontar para um hiato, na compreensão urbanística, da influência da filosofia estética contemporânea³¹. Considerando que

³¹ A defasagem entre as noções filosóficas surgidas em um período e a produção urbanística parece ter, no entanto, diminuído significativamente na

o período estudado situa-se na primeira metade do século XX, sabe-se que diversas vertentes filosóficas desse momento já haviam transposto noções clássicas da estética normativa e se abriam para novas abordagens, tais como a fenomenologia e o estruturalismo. Além disso, o ideal clássico de beleza na arte já havia sido duramente abalado e contestado desde o advento das vertentes artísticas que, a partir de 1850, culminariam nas vanguardas do século XX.

Grande parte do urbanismo do entre guerras, no entanto, parece ter permanecido com os tratados clássicos como principal referência estética. Mesmo parte do modernismo funcionalista, associado plasticamente às vanguardas artísticas, ainda se encontrava permeado por referências tratadísticas (considere-se, por exemplo, a importância de noções como “proporção áurea”, ordem e equilíbrio na obra de Le Corbusier). Porém, afirmar a importância dos tratados na concepção estética do urbanismo desse período não diminui o peso da filosofia nessa relação, pois os tratados também se basearam em noções primeiramente desenvolvidas por filósofos. A apropriação de conceitos filosóficos, tais como beleza e arte, pelos tratados de arquitetura, está presente desde o inaugural *De Architectura* de Vitruvius. A tríade vitruviana aponta a beleza como uma das dimensões fundamentais da arquitetura. Alberti retoma e aprofunda a

contemporaneidade. Será considerável a influência de filósofos como Derrida, Foucault, Habermas e Deleuze no desenvolvimento do urbanismo pós-moderno.

importância da beleza em sua própria tríade³², especificando que tal noção se estende, evidentemente, à cidade³³. Todos os tratados que se seguiram permaneceram associando a ideia de beleza como intrínseca à produção do espaço, seja ela interpretada como contingente ou universal³⁴.

Outra questão filosófica recorrente nos tratados diz respeito ao estatuto da arquitetura (e do urbanismo), alçada ao patamar de arte, e sua relação com outros campos da atividade humana. Existe, enfim, uma retroalimentação de ideias, que pode não possuir correspondência temporal direta entre as disciplinas, mas que dificilmente poderia ser ignorada. Admitindo-se, então, que as ideias estéticas constantes dos escritos urbanísticos teriam sua origem

³² Choay indica em Alberti a antecipação de uma ciência da arte: Alberti “Não deixa de precisar que, a fim de poder proporcionar o prazer estético, o mundo edificado deve obedecer a um conjunto de regras fixas que, já sublinhei, tem parentesco com as da “necessidade”, e são impostas pelo corpo humano. Aqui ainda (...) Alberti antecipa o caminho de uma ciência da arte cujo projeto foi formulado no século XIX pelos teóricos vienenses e começou a ser desenvolvido, no que diz respeito ao mundo edificado, por C. Sitte” (CHOAY, 2010A, p. 311).

³³ Desta forma, algumas noções estéticas tratadísticas fundamentais, como a ideia de *concinnitas*, desenvolvida por Alberti, serão citadas nas análises desenvolvidas.

³⁴ “Atualmente, nem sempre se faz a divisão entre as leis da boa forma e as normas culturais, e ainda continua sem solução a dificuldade que levantava Alberti a atribuir um valor absoluto ao sistema de proporções elaborado pelos arquitetos da Antiguidade” (CHOAY, 2010A, p. 311).

primeira na filosofia, cabe indagar-se qual significado atribui-se à estética, quando associada ao urbanismo, e de que modo essa definição estaria relacionada aos conceitos de beleza e de arte. Como se trata de conceitos complexos e difusos, é lícito então abordar tais noções, ao menos em breves linhas, para que se possa situá-las em relação ao campo do urbanismo. Assim, a introdução de tais noções visa a clarificar possíveis contribuições da filosofia estética para a interpretação urbanística da ideia de “beleza das cidades”.

Estética e arte são dois termos que suscitam uma variedade de interpretações. Isto se deve ao fato de que, partindo de suas origens etimológicas, suas compreensões não só sofreram profundas modificações ao longo da história, como também se amplificaram suas aplicações no senso comum. Tendo-se em conta a relação de ambos com o conceito de beleza, que também comungou da mesma variedade interpretativa, constata-se a indefinição que envolve a utilização de tais termos. Buscou-se, então, fornecer adiante um pequeno roteiro histórico-conceitual acerca do campo da estética e sua relação com as ideias de arte e beleza, com vistas a contribuir para a compreensão da tessitura de mais alguns fios da complexa trama da estética urbana.

O termo **estética** deriva da palavra grega *aisthêtiké* (sensação ou sentimento), empregada pelos filósofos da antiguidade para referir-se à compreensão advinda da experiência sensorial. Seu

estabelecimento como campo disciplinar da filosofia, no entanto, só se daria em fins do século XVIII. A concepção de estética relacionada ao estudo da arte foi introduzida em 1750 pelo alemão Alexander Baumgarten, em sua obra *Aesthetica*. Esse entendimento, bastante difundido, pressupunha que as obras de arte seriam produto da sensibilidade humana, e que sua finalidade seria a contemplação e a busca do belo. A partir desse momento, as investigações filosóficas que tinham por objeto a arte, a beleza, e, posteriormente, o juízo do gosto, passaram a ser englobadas em uma nova disciplina, a estética.

No entanto, como se sabe, as investigações filosóficas concernentes à arte e à beleza já existiam desde os princípios da filosofia grega. Platão e Aristóteles, para citar apenas os mais importantes, desenvolveram concepções que ainda hoje ecoam em nosso entendimento dos termos. Outro dado que amplia o alcance do *corpus* teórico é a questão do belo, uma vez que a beleza não se limitaria às obras de arte, mas também estaria presente na natureza. Desta forma, certos filósofos preferiram continuar a referir-se a seus estudos pelo termo filosofia da arte. A estética, ao envolver a questão da apreensão pelos sentidos, é compreendida como teoria da sensibilidade. A filosofia da arte, por sua vez, ao tempo em que limita a importância do belo natural em suas investigações, possui uma tradição histórica que escapa ao anacronismo que se configuraria ao referir-se, por exemplo, à “estética” de Plotino. Assim, desde a

antiguidade, diversos filósofos desenvolveram teorias que poderiam ser consideradas estéticas *avant la lettre*.

O termo estética, no entanto, permaneceu bastante difundido e utilizado até hoje, ainda que tenha sofrido profundas transformações e até mesmo amplificado a indefinição acerca do seu entendimento. Talvez a principal confusão envolvendo o termo esteja no fato de que ele é empregado correntemente tanto como substantivo quanto como adjetivo, e que a aceção de nenhum desses usos esteja claramente estabelecida.

Como substantivo, é consenso que seu uso refere-se à disciplina filosófica anteriormente citada. No entanto, como se comentou, o próprio campo não constitui uma clara unidade, confundindo-se em parte com a filosofia da arte e mesmo com a teoria da arte, esse último termo em uso desde o Renascimento. Ora, se a estética envolve o estudo da arte, de que forma ela se distingue de todos os campos de investigação que estudam a arte, antes mesmo de a própria estética estabelecer-se como disciplina?

Ainda que originalmente o entendimento de estética como teoria da sensibilidade a distinga das concepções anteriores, sua utilização por parte dos filósofos desde o século XVIII tão logo ampliou esse entendimento, associando-o com outros campos, tais como a história (Hegel) ou a crítica (Kant). Desta forma, se a estética subsiste como

um campo disciplinar estabelecido, a delimitação dos seus domínios permanece indefinida:

Assim, Benedetto Croce, em um de seus textos reunidos sob o título *Essais d'esthétique*, define estética como a ciência da arte, mas afirma de imediato não se tratar de "ciência" propriamente dita, mas de visão filosófica, interrogando-se em seguida para saber se a crítica de arte é ou não é estética, assim como a história da arte (CAUQUELIN, 2005B, p. 14).

O uso do termo estética como adjetivo apresenta ainda mais indefinição, posto que ele transpõe os estudos teóricos para difundir-se também pelo senso comum. Já Kant, em sua *Crítica do juízo do gosto*, apropria-se do termo popularizado por Baumgarten não como teoria, e sim como adjetivo. Refere-se ele, assim, à expressão juízo estético, como qualificativo da faculdade de julgar as obras de arte no que elas possuíam de belo e de sublime. A partir de então, proliferaram termos como objeto estético, experiência estética, qualidade estética, etc.

A problemática envolvida no uso do termo estética como adjetivo é que qualificar algo como estético não referencia, necessariamente, algo como pertencente ao campo da estética. Diferente de uma referência tal qual se faz, por exemplo, de científico relativo à ciência, o adjetivo estético pode envolver múltiplas significações. As mais difundidas são aquelas que conferem ao termo as mesmas atribuições

que se endereçam geralmente às obras de arte: beleza, harmonia, contingência (em oposição ao necessário), prazer, emoção... Assim, tanto nos textos teóricos quanto no senso comum, é corrente a equivalência entre estético e artístico. Tal equivalência, longe de encerrar o assunto, ainda o amplifica, pois a definição do que é artístico também perpassa por diferentes interpretações que a aproximam ou a distanciam do conceito de beleza.

Como se expôs, a compreensão da estética, seja enquanto disciplina ou atributo, perpassa pela discussão dos conceitos de beleza e de arte. Temas caros à filosofia desde a Antiguidade, ambos também foram objeto de diferentes compreensões e status ao longo da história. A primeira grande teoria fundadora dessa relação, desenvolvida por Platão, subordinava o valor da arte em função de sua conformidade com a Ideia (a inteligibilidade ou o conhecimento verdadeiro). Dentro desse sistema, as obras de arte não seriam mais do que pálidos reflexos do mundo das ideias, e por isso, incapazes de atingir plenamente a beleza:

O belo, para Platão, é o rosto do bem e da verdade. São três princípios intimamente ligados: nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro; nenhum bem pode existir fora da verdade. Essa tríade é o princípio da ordem que dá acesso à inteligibilidade e sem a qual o mundo seria apenas caos. Esse princípio único (e de unicidade) que dá aos seres sua consistência não pode

ser encontrado no diverso, no heterogêneo, no misturado, no sensível, nos fenômenos nem, evidentemente, na arte tal como é praticada. Só o exercício do intelecto permite distingui-lo (CAUQUELIN, 2005B, p. 31).

Assim também era a *kallipolis* para Platão, em sua “República”: a bela cidade é uma cidade do mundo das ideias, onde reina a verdade e o entendimento entre os homens (*philia*). Assim, a beleza estaria em sua constituição política, e não em sua forma. Mas já na antiguidade esse sistema seria subvertido e reinterpretado para proporcionar à arte e à beleza física um novo status, por teorias que se tornaram conhecidas como neoplatonismo. Cícero já propunha essa inversão de status, mas foi Plotino quem, por meio de seu sistema metafísico religioso, concebeu a arte como meio privilegiado de alcançar a beleza. Ele afastou o princípio da *mimesis* em favor do princípio de emanção: “A arte é uma maneira de transcender à Natureza, purificando-a de sua materialidade e convertendo-a em inteligibilidade. O artista transforma o mal e a fealdade da Matéria na racionalidade e beleza da Forma” (BASTOS, 1987, p.43).

Tanto as ideias platônicas originais quanto as reinterpretações neoplatônicas, como as de Plotino, seguiram influenciando o pensamento estético da Antiguidade. O convívio de ambas as visões prolongou a indefinição quanto ao status da arte em sua relação com a Inteligibilidade:

O pensamento da antiguidade, na medida em que fazia da arte um objeto de sua reflexão, havia desde o início (exatamente como o faria mais tarde o renascimento), justaposto ingenuamente dois temas não obstante contraditórios: de um lado concebia-se que a obra de arte era inferior à natureza, uma vez que não fazia mais do que imita-la, chegando, na melhor das hipóteses, a produzir sua ilusão; concebia-se, por outro lado, que a obra de arte era superior à natureza, uma vez que, corrigindo as falhas das produções naturais tomadas individualmente, ela lhe opunha, com plena independência, uma imagem renovada da beleza (PANOFISKY, 1994, p. 18).

A contribuição de Aristóteles, por outro lado, situa-se em um nível menos metafísico. Tinha ele por objetivo classificar as artes dentro do conjunto das atividades humanas, por meio do conhecimento de suas regras. Sua taxonomia foi de enorme influência, perdurando por séculos e servindo de base para classificações posteriores. É verdade que esse filósofo, em sua instauradora obra Poética, trabalhou especificamente com a arte da tragédia. Porém, ao estabelecer seus princípios constitutivos, ele contribuiu para a compreensão de todo o campo das artes (CAUQUELIN, 2005B, p.56).

Uma das principais distinções que ele estabelece é entre *praxis* e *poiesis*, ou seja, entre ação e fabricação. As artes e as técnicas seriam então *poiesis*, atividades de fabricação. Essa distinção não

proporcionava, no entanto, nenhuma superioridade à atividade artística em relação ao domínio das técnicas. Isto se deve também ao fato de que a palavra arte, como referência à criação artística e ao seu produto, as obras de arte, é de uso relativamente recente. A etimologia da palavra³⁵ esclarece essa indistinção entre arte e técnica:

A palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techne*, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer” (CHAUÍ, 2001, p.405).

A partir da classificação de Aristóteles, que em princípio não apresenta juízo de valor, o historiador Varrão desenvolverá uma distinção que se apoiava na estrutura social fundada na escravidão, que despreza o trabalho manual (CHAUÍ, 2001, p. 406): distinguem-se as artes liberais (cuja fabricação se dá no intelecto) e as artes mecânicas (que depende do trabalho das mãos). Somente a partir do Renascimento é que se luta para conceder às artes mecânicas o mesmo status atribuído às artes liberais. Essa dignidade não só foi estabelecida, como também, a partir do século XVIII, estabelece-se finalmente a distinção, dentre as artes mecânicas, das atividades cuja

finalidade é o útil, daquelas que tem por fim o belo. Só nesse momento é que nasce a clássica distinção das belas artes, popular até os nossos dias. É também nesse mesmo período que a estética começa a se estabelecer como disciplina autônoma.



Fig. 8: Rafael, “A Escola de Atenas” (detalhe). Gestos de Platão e de Aristóteles, representativos de suas ideias. (fonte <http://trabalhosedias.blogspot.com.br/>).

A dicotomia entre o pensamento platônico e o aristotélico marca, até hoje, o campo da filosofia e do pensamento humano, em geral, e das

³⁵ A origem da palavra arte nos dá pistas de seu uso popularizado, e até hoje corrente, como sinônimo de excelência no desempenho de uma atividade (“a arte de...”).

ciências, em particular. Oposições correntes como “idealismo” e “pragmatismo”, “transcendência” e “imanência”, “racionalismo” e “empirismo”, “norma” e “forma”, ou mesmo “regra” e “modelo”³⁶, poderiam ser relacionados aos conceitos consolidados por Platão e Aristóteles.

Porém, o pensamento estético inaugurado na antiguidade e que possui eco até nossos dias, como se asseverou acima, também sofrerá grandes transformações. Uma das maiores cisões entre a estética da modernidade e o edifício teórico da antiguidade é que a beleza deixa de ser compreendida como reflexo de uma ordem externa ao homem: “não é mais porque o objeto é intrinsecamente belo que ele agrada, mas justamente porque ele provoca um certo tipo de prazer que se pode chama-lo de belo”³⁷ (FERRY, 1993, p.9). Segundo Ferry, o principal problema tratado pela estética, entre os séculos XVII e XIX, teria sido a tentativa de reconciliação da subjetivação da beleza como a demanda por critérios, sua relação com a objetividade e com o mundo.

³⁶ Conceitos desenvolvidos por Françoise Choay em seu livro homônimo, em que a autora analisa textos instauradores do urbanismo e propõe o entendimento dos tratados (especialmente o de Alberti) como “regras” e das utopias como “modelos” fechados. Tal obra constitui uma das principais referências de nossa investigação.

³⁷ Tradução da autora.

Nesse contexto, a contribuição de Kant, em sua Crítica do juízo do gosto³⁸, foi de magistral importância, inclusive para uma redefinição dos objetivos da disciplina:

Não se trata mais de encontrar um fundamento para as obras de arte, de pleitear um lugar para elas nas atividades humanas, nem mesmo ditar regras para sua produção, mas, no século dito ‘das luzes’ - no qual o esforço dos filósofos concentrou-se inteiramente nas capacidades da razão - de interrogar-se a respeito do gênero de conhecimento que podemos ter delas. O tema central da reflexão não é mais a obra, mas o processo interior que nos conduz a pensar que se está de fato diante de uma obra de arte (CAUQUELIN, 2005B, pp. 70-71).

Ao definir as características do juízo do gosto, inerente ao homem, a estética de Kant opera por oximoros, utilizados para expressar a complexidade de tal definição. Ele estabelece, assim, os quatro momentos do julgamento estético: subjetividade universal (é belo o que agrada universalmente sem conceito); satisfação desinteressada (sentimento desvinculado da ideia de utilidade); finalidade sem fim (beleza como “finalidade formal”); necessidade livre (busca não imposta da compreensão e fruição do belo). Com base nesses princípios, sedimentou-se a ideia de que o homem possuiria a

³⁸ Traduzido em português como “Crítica da faculdade do juízo”.

faculdade de emitir um julgamento de validade universal acerca do belo. O reconhecimento da beleza seria, desta forma, partilhado por todos (universal), mesmo que tal reconhecimento advenha de objetos singulares (particular).

Apesar da importância fundamental da estética de Kant para a filosofia da arte, o belo natural ainda constituía, para esse filósofo, a exemplaridade dos princípios que ele se empenhou em erigir. Nesse sentido, opõem-se diametralmente às suas ideias as contribuições de Hegel, reunidas no portentoso volume de seu Curso de Estética. Já na primeira frase, Hegel esclarece sua posição: “Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural” (HEGEL apud LACOSTE, 1997, p.42). Como Hegel concebe a arte como um produto do Espírito (a Inteligibilidade), o belo artístico seria, logo, superior ao belo natural.

Para Hegel, o espírito humano avança na história, sempre mais autoconsciente e mais próximo da Verdade. O progresso, através do processo dialético, é o motor que faz a história avançar em direção ao absoluto. Dentro desse sistema, a arte, como produto do Espírito, é um fenômeno ligado à história, uma via sensível para se alcançar o espírito de uma época, de um povo (*zeitgeist*). A arte constituiria um dos três anéis do saber absoluto e, juntamente com a religião e a filosofia, seriam igualmente expressões da Verdade. A diferença entre

elas se dá no nível de abstração, que vai do sensível (arte), passa pelo alegórico (religião), para se chegar ao conceito (filosofia).

O sistema hegeliano estrutura-se a partir do método dialético, cujo desenvolvimento seja talvez uma de suas principais contribuições para a filosofia. A dialética já era conhecida desde os gregos (Aristóteles a incluía como uma das quatro ciências do discurso), mas em Hegel ela adquire uma importância ímpar, fazendo-a atuar como ferramenta de estruturação do pensamento e da história. Palavra oriunda do grego *dialektike*, diálogo, a dialética consiste em uma confrontação de argumentos contrários, para se chegar a princípios conciliatórios que suplantem a oposição que os originou. Suas três fases dividem-se em tese (posição), antítese (oposição) e síntese (composição). Observe-se que toda oposição é na verdade uma relação, pois supõe a existência de algum princípio de unidade entre os opostos.

A relação da dialética com desenrolar da história advém da associação do espírito de uma época a uma tese, que será superada no próximo período por ideias que serão a sua antítese, e que por sua vez atingirá uma síntese no período seguinte. A síntese, finalmente, se constituirá em uma nova tese, que será suplantada posteriormente, pondo em marcha o ritmo inexorável da história. Dentro desse sistema, a arte, cujo objetivo é revelar a verdade, apresenta o belo não como conceito intemporal e abstrato, como em Platão, mas como realidade concreta apreendida em seu desenvolvimento histórico.

Assim, fica clara a oposição a Kant, para quem o belo é subjetivo, ainda que possua validade universal: “Sabemos que no juízo estético se confrontam duas categorias complexas: a da obra a julgar e a da mente que julga, formada, por sua vez, de uma estrutura genética e de um patrimônio recebido por educação” (BENEVOLO, 2011, p.56). Para Hegel, O ideal do belo é mutável ao longo da história, mas é sempre manifestação de algo maior, o Espírito.

Apesar do reconhecimento do papel da arte como revelador da “verdade”, Hegel situava a arquitetura (por extensão, as artes do espaço) em um status inferior, justamente por considerá-la cronologicamente como a primeira das artes. Um vez que em seu sistema histórico a perfeição era alcançada pela evolução, em ordem cronológica sucessiva, à essa arte simbólica primeira sucedia-se evolutivamente a escultura, a pintura, a música e, finalmente, a poesia. Assim, a arquitetura:

(...) representa os princípios da arte, pois a arte no seu início ainda não encontrou, pela representação do seu conteúdo espiritual, nem os materiais apropriados nem as formas correspondentes (...). Os materiais com os quais trabalha essa arte primeira são desprovidos de toda a espiritualidade; é a matéria pesada submetida às leis da gravidade; quanto à forma, ela consiste em reunir, de um modo regular e simétrico, as formações da natureza exterior, a realizar a totalidade de uma obra de arte,

fazendo dela um simples reflexo do espírito (HEGEL, 1979, p. 16)³⁹.

A partir do cruzamento de sistemas opostos, como os de Kant e de Hegel, complementados pelas contribuições de pensadores do Romantismo alemão, vários conceitos se misturarão e contribuirão para sedimentar as ideias estéticas da modernidade, que persistem ainda hoje no senso comum: o artista como gênio criador dotado de inspiração, o gosto como particular, o belo como universal, a oposição entre o belo e o sublime, a ideia de fragmento como um microcosmo perfeito, a arte como o caminho entre o singular e o universal, a ideia de evolução da arte através dos estilos, a obsessão pelo advento do novo. Se nesse breve apanhado já se pode constatar algumas contradições, a filosofia de Nietzsche irá contribuir para acentuar ainda mais os paradoxos advindos das diversas interpretações filosóficas da arte.

Porém, mais do que discutir as ideias de seus antecessores, o pensamento nietzschiano irá contestar a própria base dialética dos conceitos filosóficos. Em sua filosofia entendida como arte, Nietzsche utilizou a linguagem poética e se valeu de aforismos para expressar as suas máximas, afastando-se o quanto pôde da estruturação filosófica tradicional. No entanto, também ele estabeleceu princípios filosóficos

³⁹ Tradução da autora.

que foram absorvidos pela teoria da arte como “categorias explicativas”, malgrado sua posição contrária ao “conceito”.

Os seus mais célebres princípios estéticos aparecem na obra “O Nascimento da Tragédia”, em que ele teoriza as duas pulsões artísticas que seriam características da própria natureza: o apolíneo (serenidade, individualidade, medida, consciência) e o dionisíaco (embriaguez, voluptuosidade, caos, descomedimento). Essas pulsões complementares seriam manifestas na vida humana por meio de estados psicológicos, e expressadas por meio da arte como indissociável da vida. A complementaridade dos termos, sua impossibilidade de separação, a fusão íntima que não amplia um em detrimento do outro é defendida enfaticamente pelo filósofo, que defendia também a não separação entre a aparência e um pretense além (CAUQUELIN, 2005A, p.49). Isso não impediu, como se constatou em conceitos como o neoplatonismo, a deturpação desses termos em categorias antagônicas, usadas por alguns historiadores da arte para caracterizar diferenças estéticas entre estilos históricos (por exemplo, classicismo como apolíneo, barroco como dionisíaco).

Apesar do caráter metafísico e do hermetismo de sua obra, a contribuição nietzschiana pode ser considerada um divisor de águas para o pensamento estético contemporâneo. Com suas ideias iconoclastas, Nietzsche iria influenciar fundamentalmente filósofos como Foucault e Deleuze, renunciando questões que se tornariam

centrais no campo da arte contemporânea (e também na arquitetura e urbanismo). Uma das mais importantes aponta para a dissolução dos limites entre arte e filosofia, e entre arte e vida.

Um das últimas teorias fundadoras do campo estético moderno, a Teoria Estética de Adorno, percorre um caminho diferente: critica o entendimento da suposta autonomia da arte em relação às condições de sua produção, de seu contexto. Busca ele demonstrar que não há neutralidade na teoria; que, explícita ou implicitamente, sempre há uma posição ideológica a qual ela se submete. A arte, assim, deve desvelar possíveis amarras assumindo uma posição crítica, seja ao contexto ou à tradição. A influência de Adorno se fez sentir na própria evolução das vanguardas, que, por princípio, buscam sempre libertar-se das limitações representadas pelos valores estabelecidos pela “ideologia burguesa”. Mas essa influência vai ainda mais longe, ao se constatar que a arte contemporânea, em vez de almejar ser “bela”, sempre busca ser de algum modo “crítica”⁴⁰.

Assim como se comentou acerca da permanência das ideias platônicas e aristotélicas na produção do pensamento científico, outros filósofos também lançaram sua parcela de contribuição nos campos

⁴⁰ Essa dicotomia entre posição crítica e busca da beleza vai transparecer também na tensa relação entre planejamento e design urbano, conforme comentou-se anteriormente. Tal questão será abordada nos itens 2.2 e 3.1.

da arquitetura e do urbanismo, ainda que de forma mais difusa, sobretudo por meio dos tratados. Apesar da decalagem temporal citada anteriormente, as ideias filosóficas estéticas sempre acabaram, de algum modo, influenciando o desenvolvimento dos campos que possuem alguma relação com a arte. O pensamento estético forneceu as condições de base para a investigação do processo de criação formal e da recepção estética do “objeto”. Tais questões são concernentes a toda atividade projetual que envolve resolução formal, como é o caso do projeto urbano.

Ainda hoje, as questões estéticas primeiras permanecem como um desafio conceitual, estimulando o surgimento de entrecruzamentos entre ciência, arte e filosofia, que Deleuze considerava os três principais campos do pensamento humano. É o caso, por exemplo, do surgimento recente do campo da neuroestética, que se propõe ao estudo das bases neurais da contemplação das obras de arte. Um de seus estudiosos, Jean-Pierre Changeux, em sua obra “Du Vrai, du Beau, du Bien”, ocupa-se, tal como os filósofos da estética, em definir o conceito de arte e reter critérios para o reconhecimento do belo.

Nessa obra, a arte é definida como uma comunicação simbólica intersubjetiva dotada de conteúdos emocionais variáveis e múltiplos (CHANGEAUX, 2008, p.135). Tal definição abre possibilidades e agrega a multiplicidade contemporânea do campo. Porém, quanto aos critérios retidos para reconhecer o belo, o autor aponta a harmonia e a

parcimônia, afastando-se do contingente e sugerindo uma beleza capaz de reconhecimento universal, fazendo eco também aos tratados. A explicação de tais critérios parece refletir as ideias de Alberti, em especial sua *concinnitas*: a harmonia define-se como a coerência das partes com o todo:

A beleza é um certo acordo e uma certa união das partes dentro do organismo de que fazem parte, conforme um determinado número, delimitação e localização, como o exige a *concinnitas*, isto é, a lei fundamental mais exata da natureza (ALBERTI, livro IX, 2012, p. 366).

Nessa interpretação, a beleza seria a concordância e harmonia das partes em relação ao todo. Já a parcimônia remete-se à contração de um todo complexo através da simplicidade, em que muito é explicado por meio de pouco (também chamada de “elegância da demonstração”, em ciência). São critérios que se podem classificar como alguns dos mais fortes e recorrentes na história do belo, porém que estariam longe de limitar as possibilidades de expressão e entendimento da beleza ao longo da história. Assim, parece necessário reconhecer que, quanto à definição da ideia de beleza, talvez ainda hoje se esteja aquém de um conceito satisfatório, que atinja a “elegância da demonstração” científica. Ainda parece fazer sentido o questionamento de Diderot, em seu artigo sobre o belo na *Encyclopédie*: “Como é que quase todos os homens concordam que

há um belo; que há tantos que conseguem fortemente senti-lo onde ele se encontra, mas que tão poucos saibam o que é ?” (DIDEROT, *Encyclopédie*, article Beau, 1751).⁴¹

O atual pluralismo da estética urbana reflete, de certa forma, a própria pluralidade da arte contemporânea. Constata-se um grau de experimentação formal nunca antes tentado, possibilitado pelas inovações tecnológicas e pela dissolução de ideias de estilo ou modelo. Os conceitos de estética e de arte vêm paulatinamente afastando-se de interpretações estritamente relacionadas à definição de beleza (não apenas a clássica) e, até mesmo, à necessidade de existência concreta de um “objeto” estético. Diante de tal contexto, o entendimento do caráter estético torna-se ainda mais complexo, evidenciando o papel das teorias e conceitos no plano plástico-formal.

O questionamento dos valores tradicionais da arte permanece como uma das marcas do pensamento estético contemporâneo. Questões até então centrais como o juízo de gosto, o critério da beleza e a finalidade da arte seriam subordinadas, algumas mesmo descartadas, em favor de outros valores, como a crítica sócio-política, a expressividade e a liberdade. A própria definição do que é arte passa a ser continuamente abalada pela diversidade e pela profusão de práticas presentes na arte contemporânea:

⁴¹ Tradução da autora.

A marca da condição contemporânea, dentro da filosofia da arte, é que uma definição filosófica de arte deve ser consistente com a abertura radical que tomou esse domínio. Ainda é verdade que obras de arte constituem um conjunto restrito de objetos. O que mudou foi que eles já não são mais tão facilmente identificáveis como tal (DANTO, 2003, p. 18) ⁴².

Essa ampliação da noção de objeto artístico desconstruiu, por fim, um dos últimos consensos da estética moderna, o entendimento do que vem a ser uma obra de arte e a possibilidade de sua identificação imediata: “De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como ‘arte’, pelo menos de um ponto de vista tradicional” (ARCHER, 2001, p.IX). Se conceituar (derivado etimologicamente de *concipere*) significa captar semelhanças, incluir em um conjunto, tem-se hoje que é deveras difícil conceituar arte. Ou seja, é um desafio relacionar, dentro do repertório artístico contemporâneo, características que possam responder a um princípio comum.

Se, até a modernidade, os conceitos de estética, arte e beleza preservaram uma estreita relação, ainda que ambígua, a estética contemporânea tende a fender essa interdependência histórica. Primeiramente, evidencia-se a distinção entre as esferas da estética e

⁴² Tradução da autora.

da arte (CAUQUELIN, 2005b, p. 90). A primeira aparece como um campo filosófico que pode teorizar conteúdos da arte e da relação com o sensível. A segunda, como um campo que desenvolve práticas teorizadas, envolvendo os mais diversos atores que participam do “mundo da arte”.

Em segundo lugar, o fazer artístico torna-se cada vez mais independente da existência de um conteúdo estético. Com esta afirmação, pretende-se evidenciar que a arte vem afastando-se da exigência de expressão de uma sensibilidade, de um conteúdo formal, de um estilo e, sobretudo, de uma busca por atingir a beleza (no sentido clássico). As práticas artísticas atuais, por outro lado, encaminham-se para a expressão do discurso, afastam-se da pura emoção estética e definem-se em parte pelo cortejo ao conceito. Como se comentou anteriormente, o sentido “crítico” parece estar sempre presente de algum modo, seja a aspectos da sociedade (como a arte engajada) ou a questões internas ao próprio fazer artístico (como as expressões de vanguarda).

Ironicamente, a produção artística contemporânea parece mesmo estar caminhando para a “depuração” pronunciada por Hegel: a de que, no fim da História, a arte não mais será dependente da forma e alcançará o patamar de vir a ser pura filosofia, atingindo o ápice da

Inteligibilidade. Danto e Belting⁴³, de fato, escreveram obras em que investigavam e discutiam sobre o “fim da arte”. Esses estudiosos, evidentemente, referiam-se não ao fim da atividade artística propriamente dita, mas ao desaparecimento de certo entendimento generalizado de arte. Esse entendimento baseava-se na divisão clássica das belas artes (pintura, escultura...), que delimitavam suas características plásticas e seu caráter de originalidade.

A multiplicação dos meios expressivos, juntamente com a contestação das ideias de criação e de originalidade, seriam alguns dos principais pontos de tal cisão. Ao mesmo tempo, a despeito dessa “multiplicidade”, a especialização do mundo da arte em um círculo de “iniciados” revela a perda de seu entendimento como valor coletivo, socialmente partilhado. Essas transformações radicais impossibilitariam, na visão de Danto, a continuidade linear da arte contemporânea com o campo tradicional da história da arte.

O abalo do status ontológico da obra, conquanto caracterize a liberdade artística contemporânea, não suplantou a eterna **dicotomia entre subjetividade e objetividade do gosto**, que permeia a qualificação da arte dentro do campo da estética. De um lado, a defesa da emoção

⁴³⁴³ Referimo-nos às obras “O fim da história da arte”, de Hans Belting, e “Após o fim da arte- a arte contemporânea e os limites da história”, de Arthur Danto.

subjetiva e do “inexplicável”, de outro, as diversas explicações “objetivas”, que buscam desvelar a “razão” da arte:

Como evitar duas reduções paralelas, a que define a obra de arte unicamente pelo prazer subjetivo que ela suscita num indivíduo e a que proíbe todo e qualquer juízo de valor, para ver apenas na obra um objeto histórico e “cultural” que se pode explicar pelo “espírito do tempo”, as condições sociais e econômicas, as influências, a moda, o mercado ou a psicologia dos criadores (LACOSTE, 1997, p. 107).

Como se pode depreender do breve panorama aqui delineado, os conceitos de estética, de arte e de beleza passaram por intensas transformações ao longo da história. Como se observou, o surgimento de uma noção antagônica não suplanta uma ideia anterior: muitas vezes, as noções convivem, fundem-se e confundem-se em seu uso no senso comum. Buscou-se, neste item, traçar breves pontos de referência do campo da estética, relacionado às ideias de arte e de beleza. Tal roteiro visou a fornecer um suporte para algumas discussões incidentes na tese, especialmente a questão da estética urbana. Pois a questão da beleza das cidades, assim como as artes, foi permeada em sua história pelo desejo de solucionar tal dicotomia: o belo como universal, positivista (geométrico?), ou o belo como contingente, influenciado pela cultura e pelos costumes (orgânico)?

2.2. A cidade como artefato

A relação da cidade com a arte não advém somente da consideração da expressão artística inerente ao urbanismo. Antes, ela nasce do reconhecimento da cidade como espaço da arte e como obra de arte ela própria. Assim, antes de aprofundar a questão da dimensão estética do projeto urbano, convém abordar as principais relações que associam os termos arte e cidade, buscando esclarecer suas implicações no urbanismo. A necessidade de fornecer tais esclarecimentos justifica-se principalmente por dois pontos: primeiramente, contribui-se para reforçar o campo específico da presente pesquisa dentre as possibilidades interpretativas implicadas no termo “estética urbana”; em segundo lugar, como a atual interpretação corrente da expressão “arte urbana” afasta-se do significado no qual ela é empregada nesta tese, torna-se necessário esclarecer tais diferenças.

A primeira, e mais evidente, relação estética entre arte e cidade pode ser resumida pela presença de **obras de arte na cidade**. De acordo com Arendt, a arte seria uma das responsáveis pela constituição da própria noção de espaço público nos agrupamentos humanos. Baseando-se nas argumentações dessa filósofa, resumimos a importância dessa relação:

Ao longo da história, a arte sempre se fez presente na cidade. Esta, como uma “coisa pública” por excelência,

seria responsável pela formação de uma parcela significativa do imaginário simbólico, que reforçaria a identidade e a interação do grupo em seu território. Assim, caberia talvez à arte a ordenação do universo cultural de uma sociedade, bem como da sua espacialidade (QUINTELLA, 2014, pp. 49-50).

As obras de arte inseridas nos espaços públicos da cidade, que podem ser denominadas de “arte pública”, tiveram, em seus princípios, um forte caráter mítico e religioso. É o caso, por exemplo, dos totens, dos obeliscos, das esculturas de deuses, dos altares rituais. No entanto, como nas civilizações da antiguidade a religião associava-se intimamente à política (sobretudo no oriente), as imagens representavam também seus líderes, ampliando-se para monumentos comemorativos de guerras e dominações territoriais (como os arcos de triunfo).

O meio artístico da escultura, por sua espacialidade, sempre se constituiu como a expressão da arte pública por excelência, proliferando-se sua presença sob forma de estátuas e bustos figurativos, em especial nos espaços das praças. Complementam essa presença escultórica massiva as fontes e os monumentos alegóricos, largamente utilizados a partir do renascimento. A pintura mural também era utilizada, mas a perenidade e a presença espacial da escultura terminaram por privilegiar essa última.

A história da arte esclarece a modificação de sentido que a arte pública sofreu, a partir do renascimento, pela própria incorporação da ideia de obra de arte, em seu entendimento moderno. As obras ainda poderiam possuir um sentido religioso ou político, mas incorpora-se também seu entendimento como expressão artística e cultural de um povo, e também como expressão da beleza. Esse entendimento é crucial para a compreensão do papel das obras de arte dentro da arte urbana histórica⁴⁴. Passa-se a ter consciência da potência artística que as obras podem conferir a um lugar, e as esculturas, fontes, pórticos e obeliscos tornam-se elementos privilegiados de toda ação de embelezamento urbano. Arte, arquitetura e urbanismo integram-se na composição de cenários urbanos monumentais, tal como nas expressões da arte urbana barroca.

Nesse sentido, não havia, em princípio, separação de funções entre artistas, arquitetos ou urbanistas. Célebres intervenções urbanas foram capitaneadas por “artistas totais”, como Michelangelo ou Bernini. Mesmo quando tal distinção torna-se mais marcante, permanece por longo tempo a ideia de “plano de embelezamento” urbano, como por exemplo no plano elaborado para Paris em 1794, conhecido como “*plan des artistes*”. Assim, compreende-se a

⁴⁴ Considerada, como explicitado anteriormente, a expressão do urbanismo a partir do renascimento.

importância instauradora da presença das obras de arte na constituição da arte urbana e na ideia de beleza das cidades.

Apesar de especificarmos recorrentemente no contexto da presente tese que “arte urbana” refere-se, aqui, a um termo histórico da disciplina urbanística, é necessário esclarecer certa confusão que pode ocorrer ao valer-se contemporaneamente desse vocábulo. O significado da expressão “arte urbana” sofreu uma significativa ampliação interpretativa desde seu surgimento, nos escritos urbanísticos franceses, até sua utilização corrente nos dias de hoje.

Atualmente, a interpretação mais difundida acerca dessa expressão refere-se à presença de obras de arte nos espaços públicos da cidade. Em outras palavras, essa expressão é popularmente compreendida como equivalente ao que nos referimos como “arte pública”. Seu entendimento pode se tornar ainda mais limitado quando se considera a expressão em língua inglesa *street art*, que muitas vezes é utilizada como sinônimo de *urban art*. Nesse viés, a arte urbana é compreendida apenas como as formas de expressão artística associadas a certa atitude contemporânea, de presença mais efêmera e com uma aura marginal, como é o caso do grafite. Em uma definição ampliada, o termo arte urbana passou a designar, no entendimento contemporâneo, a arte (seja enquanto objeto ou ação, tais como intervenções *site-specific*, performances, etc.) na cidade. Essa parece ser também a sua interpretação corrente no Brasil.

Porém, conforme se discorreu anteriormente, a arte urbana do título desta tese refere-se a uma noção distinta do sentido atual de “arte de rua” e mesmo de “arte pública”: trata-se de uma prática historicamente reconhecida de urbanismo que acorda uma preponderância à dimensão estética. A arte pública é um dos importantes elementos de que se vale a arte urbana nas suas concepções espaciais. É nesse sentido que o presente estudo entende a arte urbana.

Com a consolidação das ideias de monumento e de patrimônio, as obras de arte passaram a evidenciar também seu valor histórico e simbólico para os espaços da cidade. Elas tornaram-se referência da imagem e da espacialidade de um lugar. Nesse sentido, o entendimento contemporâneo admite que o valor artístico da arte pública transcende as próprias obras, incorporando-se ao lugar em que elas se inserem.

A presença da arte na cidade constitui um dos elementos de base para a identidade e a vitalidade dos espaços públicos. A arte é uma espécie de catalizadora da sociabilidade urbana:

As obras de arte - quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis - ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. Se as conservamos, ou seja, se toleramos ou desejamos a sua presença, é porque ainda têm um significado (ARGAN, 2005, p.86).

Atualmente, a relação entre arte pública e projeto urbano não mais se apresenta como uma associação orgânica, como na arte urbana histórica. A presença da arte na cidade contemporânea, segundo diversos críticos, apresenta-se não raro como “espetáculo” ou “decoração”, sob a forma de intervenções ou de objetos colocados de forma artificial, a título de suplemento. Constitui-se enfim, em um desafio para o projeto urbano contemporâneo a integração com a arte pública na dimensão estética das cidades:

A pintura e a escultura, sob suas formas tradicionais, entraram em circuitos essencialmente privados (substituídos pelos museus), e as pesquisas para uma arte de destinação pública permanecem limitadas (murais, *land art*) e frequentemente condicionadas pelas mídias (eventos). Também a integração da dimensão estética nas operações do projeto urbano se revela problemática (CHOAY; MERLIN, 1996, p.73)⁴⁵.

A primeira relação enfocada aborda a presença da arte como elemento constituinte da cidade, que seria seu palco ou suporte. Em uma abordagem mais sociológica, porém, diversos teóricos consideram as próprias **cidades como "obras de arte"**. Desse ponto de vista, a cidade não seria apenas uma concentração de artefatos artísticos, mas um produto artístico ela mesma, uma obra de arte

⁴⁵ Tradução da autora.

coletiva: “A cidade, por sua materialização plástica das necessidades e dos ideais humanos, *é a maior obra de arte coletiva existente*” (BARDET, 1945, p.41) ⁴⁶.

Dentro desta abordagem, destacam-se as contribuições teóricas de Giulio Carlo Argan e de Aldo Rossi para a compreensão da dimensão estética da cidade e sua relação com a arte. Ao desenvolver o conceito de cidade como obra de arte, como *artefato* (o que é artificialmente construído), Argan reafirma a identidade entre arte e cidade. A evidência do caráter artístico intrínseco da cidade configura-se, segundo Bruno Contardi, como tema central no pensamento arganiano e verdadeiro ponto de chegada de sua metodologia crítica (CONTARDI, IN: ARGAN, 2005, p. 2):

A cidade favorece a arte, é a própria arte, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma (ARGAN, 2005, p.73).

Ao valer-se da estética como ferramenta de análise da cultura urbana, Argan também transpôs para o estudo do urbanismo uma nova profundidade conceitual:

A cidade está para a sociedade assim como o objeto está para o indivíduo. A sociedade se reconhece na cidade

⁴⁶ Tradução da autora.

como o indivíduo no objeto; a cidade, portanto, é um objeto de uso coletivo. Não só isso, a cidade também é identificável com a arte porquanto resulta objetivamente da convergência de todas as técnicas artísticas na formação de um ambiente tanto mais vital quanto mais rico em valores estéticos (ARGAN, 2005, p. 255).

Aldo Rossi ratifica o conceito arganiano de cidade como artefato e desenvolve o conceito de fato urbano como arte: “Na natureza dos fatos urbanos há algo que o torna muito semelhante, e não só metaforicamente, à obra de arte”. (ROSSI, 2001, p.18). Ele ressalva, porém, que esse caráter artístico está bastante ligado à sua qualidade, ao seu *unicum*:

Como os fatos urbanos são relacionáveis às obras de arte? Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o fato de nascerem da vida inconsciente; esse nível é coletivo no primeiro caso, e individual no segundo, mas a diferença é secundária, por que umas são produzidas pelo público, as outras, para o público, mas é precisamente o público que lhes fornece um denominador comum (ROSSI, 2001, p.19).

Rossi, arquiteto e teórico estudioso da tipomorfologia urbana, foi um dos únicos a reconhecer a importância da obra de Marcel Poète no contexto da revisão do movimento moderno e no desenvolvimento das teorias do lugar. Ele também reabilita a lição de Sitte para o

entendimento do urbanismo como arte, mas aponta o que ele considera um equívoco:

(...) o de que a obra de arte é redutível a algum episódio artístico, ou à sua legibilidade, e não, enfim, à sua experiência concreta. Acreditamos, ao contrário, que o todo é mais importante que as partes e que somente o fato urbano em sua totalidade, portanto também o sistema viário e a topografia urbana, até as coisas que se podem apreender passeando por uma rua, constituem essa totalidade (ROSSI, 2001, p.24).

Assim, apesar de enfatizarem o urbanismo como tributário da arte, para os dois teóricos citados não seriam apenas as intervenções urbanísticas de embelezamento que constituiriam uma obra de arte, mas a cidade como um todo, em sua unicidade e especificidade. Também não se limitavam à sua visualidade, mas compreendiam a artisticidade da cidade por meio de sua experiência concreta, pela vivência e caráter simbólico dos lugares.

Apesar de considerarmos fundamentais os entendimentos apontados acima, o recorte do presente trabalho enfoca mais especificamente uma terceira relação arte/ cidade: **a arte de construir a cidade**. Em vez de abordar a questão da dimensão estética da cidade como um todo, investiga-se a dimensão estética dentro da disciplina urbanística. Ou seja, a tese aborda a adoção de princípios artísticos no urbanismo, que se pretendiam capazes de dotar a cidade de qualidades estéticas.

Inserir-se, assim, no campo da teoria e do projeto urbano, como instrumento, diretriz ou valor a ser considerado na projeção. O estudo de caso da escola francesa de urbanismo funciona como uma referência histórico-metodológica dentro dessa temática.

A expressão “a arte de construir a cidade” advém provavelmente da acepção de habilidade técnica, que está na raiz da palavra arte, como explicitado anteriormente. Seu uso disciplinar, no entanto, também agregou a ideia de urbanismo como arte. Ou seja, além da capacidade técnica, refere-se à faculdade de imprimir um caráter artístico às intervenções na cidade. Nos manuais de urbanismo, quando se faz referência a essa expressão, geralmente exemplifica-se como os antigos dominavam a arte de construir a cidade, resultando em beleza.

Considerando que os pilares da presente investigação são o projeto urbano e sua dimensão estética, também se fez necessário introduzir, em linhas gerais, a formação do campo do urbanismo, de modo a situar os conceitos estéticos dentro do contexto da disciplina. Assim, no item que se segue, serão apresentados alguns dos principais momentos da história disciplinar do urbanismo.

2.3. Entre arte e ciência: a construção do urbanismo como campo disciplinar

O urbanismo, assim como a estética (estabelecida em fins do século XVIII), é um campo disciplinar de fundação recente. Apenas na segunda metade do século XIX, impulsionado pelas enormes mudanças urbanas causadas pela Revolução Industrial, é que o campo urbanístico começa a se delinear enquanto disciplina autônoma. Porém, assim como a estética, tem-se logo a impressão de que se trata de um saber muito mais antigo. Em um sentido ampliado, tais disciplinas seriam de fato mais longínquas, pois ambas encontram expressões desde a antiguidade.

Se considerarmos a existência de uma prefiguração na constituição do espaço, de intervenções buscando responder a necessidades físico-sociais, tem-se que as raízes do urbanismo remontam às mais antigas cidades, e mesmo aos princípios da ocupação humana. Com efeito, os projetos de cidade e de partes dela, utópicos ou concretizados, também surgiram muito antes do século XIX, assim como os primeiros escritos “urbanos”.

No entanto, ainda não se tratava de um conjunto sistematizado de pensamentos, estruturado por reflexões críticas, visando à delimitação de um campo do saber específico e com pretensões científicas. O urbanismo, como campo disciplinar, nasceu da necessidade de

resolução de graves problemas urbanos ocasionados pelo advento da Revolução Industrial. Lidam-se, a partir desse momento, com fenômenos de alta complexidade, em uma escala de atuação muito maior. É também nesse momento que começa a delimitar-se a figura do urbanista, ainda que seu campo de atuação continue a agregar profissionais oriundos de diversas especializações (arquitetos, engenheiros, artistas, sociólogos, geógrafos...).

Como se afirmou, as expressões de caráter urbano anteriores ao surgimento do urbanismo como campo disciplinar partiam de alguma forma de prefiguração espacial, algumas vezes até com a existência de projetos e discursos (mesmo que de cunho normativo, como a maior parte dos tratados). Algumas dessas heranças históricas da atuação nos espaços das cidades são compreendidas como bases fundamentais para o surgimento da disciplina urbanística, tal como ela se desenvolveu. Desta forma, algumas contribuições de períodos anteriores ao recorte temporal de nosso estudo (primeira metade do século XX) merecem ser brevemente citadas. Porém, buscou-se enfatizar, especialmente, contribuições consideradas determinantes para a investigação da concepção estética do urbanismo.

O objeto do urbanismo é fundamentalmente a cidade, como se pode depreender de sua etimologia (formada a partir do latim *urbs*, cidade). A primeira coisa que se pode afirmar sobre a cidade é que ela é formada por uma dinâmica de complexidades. Ela transpõe a questão

físico-espacial, sua concretude, para ser compreendida por meio de um conjunto de relações (*civitas*). Sua estrutura complexa adquire sentido como um lugar de encontro, de experiências, de conflito. Ela é um “conjunto de almas”, como disse Marcel Poète. A cidade, enfim, é um palimpsesto, transforma-se no tempo e integra as mais diversas contribuições em sua expressão formal e em sua identidade. Como nos lembra Aldo Rossi, a forma da cidade é sempre a forma de *um tempo* da cidade.

Todavia, apesar de ser o lugar privilegiado para a compreensão das relações humanas e sua interação com o espaço, as cidades não existiram desde sempre, nem são as únicas formas de relação entre o homem e o meio ambiente:

(...) a cidade permanece como uma criação histórica particular; ela não existiu sempre, mas teve um início num dado momento da evolução social, e pode acabar, ou ser radicalmente transformada, num outro momento. Não existe uma necessidade natural, mas uma necessidade histórica, que tem um início e pode ter um fim (BENEVOLO, 2005, p. 9).

A cidade nasce da necessidade social de tornar o ambiente mais adequado para a vida e para a interação humana. Trata-se, em grande parte, de suprir questões funcionais e de sobrevivência. Mas, em toda organização do espaço pelo homem, também se revelam gestos dotados de intenção estética. Rossi (2001, p.1) define esses

dois pontos como as mais estáveis características da construção humana: criação de um ambiente mais propício à vida e intencionalidade estética.

Dentre as antigas civilizações e suas cidades, o exemplo da Grécia parece ser o mais emblemático enquanto precursor da questão estética no urbanismo. Deve-se evidenciar sua relevância, não apenas porque as expressões da arte grega, tomadas individualmente, tornaram-se os maiores paradigmas artísticos de todos os tempos (recebendo a alcunha de “clássica”). Sua importância reside também na interação entre esses meios expressivos e a cidade. Eles formavam um conjunto orgânico inseparável, como se vislumbra em seu máximo exemplo, a acrópole de Atenas: “Estamos habituados a distinguir arquiteturas, esculturas, pinturas, objetos de decoração, mas aqui não podemos manter separadas as várias coisas” (BENEVOLO, 2005, p. 87). Ainda mais notória é a comunhão das cidades gregas com o espaço físico em que se assentam:

A cidade, no seu conjunto, forma um organismo artificial inserido no ambiente natural, e ligado a este ambiente por uma relação delicada; respeita as linhas gerais da paisagem natural, que em muitos pontos significativos é deixada intacta, interpreta-a e integra-a com os manufaturados arquitetônicos. (...) A medida deste equilíbrio entre natureza e arte dá a cada cidade um caráter individual e reconhecível (BENEVOLO, 2005, p. 80).



Fig. 9: Acrópole de Atenas (fonte: <http://pt.wikipedia.org>).

Outra contribuição que deve ser citada é a criação do plano reticular por Hipódamo de Mileto, que é citado por Aristóteles como inventor da divisão regular da cidade. A partir dessa influência, difundida no período helenístico, muitas cidades fundadas no ocidente e no oriente foram traçadas segundo um desenho geométrico. Trata-se de “uma regra racional, aplicada da escala do edifício à escala da cidade” (BENEVOLO, 2005, p. 80). Essa regra, no entanto, não comprometia o respeito dos gregos ao caráter da paisagem.

Sabe-se que a influência do traçado reticular foi fundamental para o desenvolvimento de certos sistemas urbanos posteriores, em especial

aqueles ditos classicistas e, posteriormente, racionalistas. As cidades romanas podem ser consideradas aplicações do sistema reticular, em seu traçado fundado a partir dos eixos principais *cardo maximus* (norte-sul) e *decumanus maximus* (leste-oeste). As intervenções urbanas na cidade renascentista, primeiro na Itália e posteriormente na França, guardam viva essa herança. A criação de novas cidades nas colônias americanas, principalmente pelos espanhóis, também expressam fortemente o traçado geométrico.

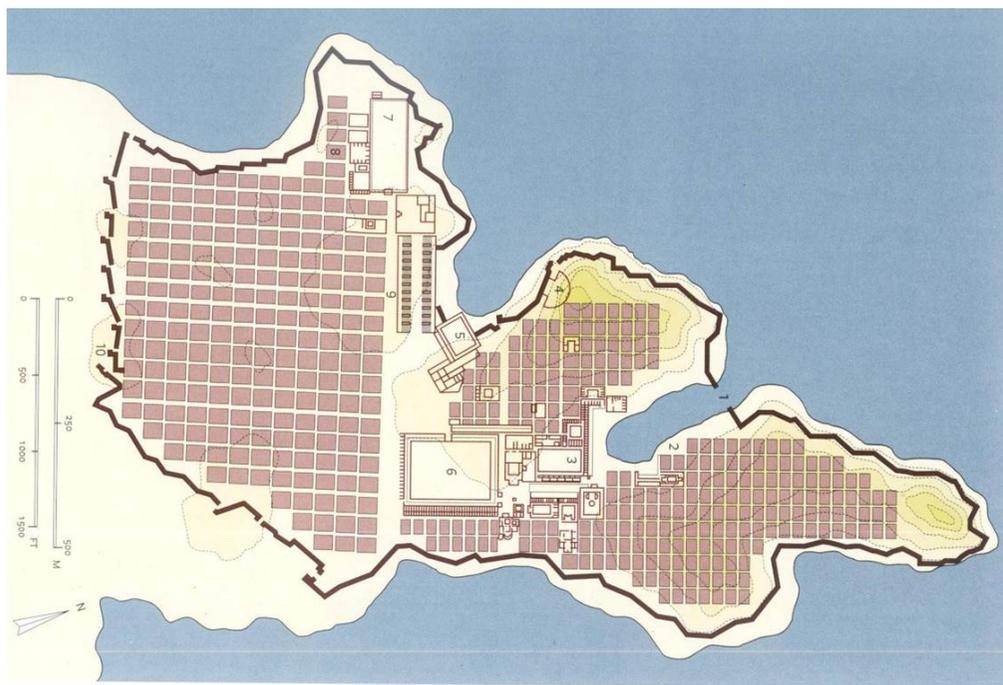


Fig. 10: Plano de Mileto, Hipódamo de Mileto, século V a.C. (fonte: <http://laboratoriodeurbanismo.blogspot.com.br/>).

As intervenções clássicas renascentistas e barrocas em tecidos urbanos e as concepções ideais da cidade racionalista, em que pese toda diferença ideológica, também comungam da influência hipodâmica ancestral. Ressalve-se, porém, que essa ideia de matriz grega sofreu múltiplas assimilações e transformações. Assim, a relação da cidade com a paisagem também é muito diversa: pode ser harmoniosa, como entre esses povos, ou até o seu oposto, constatando-se a completa desconsideração das características do lugar.

Diante da influência histórica da racionalização do traçado, da retícula, a cidade medieval terminou por cultivar o mito de que teria sido caótica e desordenada. Na realidade, a forma da cidade era profundamente tributária de seu sistema social. Essa ordem mais complexa pode nos escapar à primeira vista, mas percebe-se logo a busca por acomodar-se à topografia do terreno, e, de algum modo, tirar partido de suas características. Muitos espaços públicos, sobretudo relacionados à edificação religiosa, são ainda hoje tributários da concepção espacial dinâmica desse período. A cidade medieval também se tornou um ideal romântico para teóricos e artistas no século XIX, tendo havido uma intenção de resgatar algumas de suas características expressivas no contexto moderno.

O Renascimento marca o surgimento da arte urbana⁴⁷ como uma prática sistematizada de intervenção na cidade, antecessora do urbanismo. Desenvolvida a partir do *quattrocento* italiano, era produto de artistas completos, que concebiam partes da cidade como uma obra de arte. Essa prática consagra o novo status das artes mecânicas na sociedade (comentado anteriormente), a qual se atribui valor equivalente ao das artes liberais. Assim, essa concepção artística da cidade estava intimamente relacionada ao estatuto do arquiteto-artista na Renascença:

O estatuto artístico do arquiteto é claramente definido por Alberti e resulta de sua concepção dos três níveis (necessidade, comodidade, prazer estético) da criação arquitetural. Para esse arquiteto, aplicar corretamente as regras da construção e responder à demanda do cliente são condições necessárias, mas não suficientes, de sua prática: é somente fazendo obras dotadas de beleza que ele merece sua denominação, pois a beleza é a finalidade da arquitetura. **Além disso, a competência do arquiteto se estende à organização do meio ambiente construído**

⁴⁷ Aqui se fala da arte urbana “histórica”, entendida por autores como Choay e Merlin como precursora do urbanismo científico. No entanto, outros autores situam o princípio do século XX como o momento do aparecimento da arte urbana “moderna”, aparentada ao conceito atual de desenho urbano. Ambas as definições são válidas, pois compreende-se que a arte urbana do século XX é em parte herdeira e continuadora dessa tradição urbanística.

como um todo, que demanda igualmente um tratamento estético (CHOAY; MERLIN, 1996, p.79) ⁴⁸.

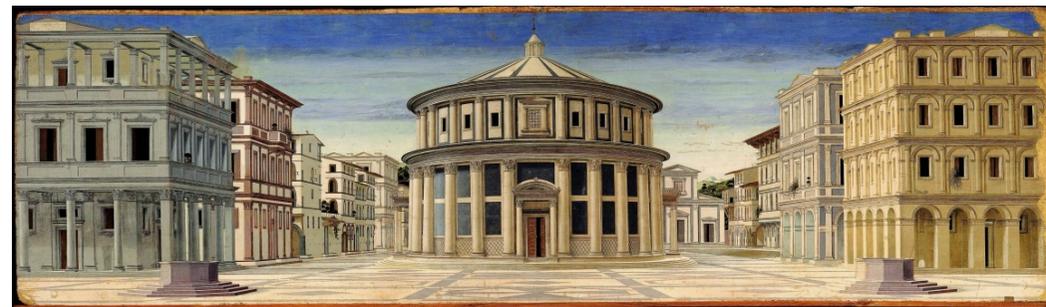


Fig. 11: A cidade ideal, dita painel de Urbino, 1480-90 (fonte: wikimedia commons).

A beleza (*venustas*) aparece como um dos três elementos conformadores da arquitetura desde a tríade vitruviana⁴⁹, e tem sua importância reforçada por Alberti em seu tratado *De Re Aedificatoria*⁵⁰:

Outro grande aspecto inovador de Alberti reside em suas preocupações com a estética urbana. À *commoditas*, cara aos medievais, ele acrescenta as exigências da *voluptas*: a cidade deve ser não somente cômoda mas também

⁴⁸ Grifo nosso. Tradução da autora.

⁴⁹ *Firmitas, utilitas, venustas*. Referente à Vitruvius e seu tratado *De architectura*, que volta à circulação em 1486.

⁵⁰ Terminado em 1442 e editado em 1485. Alberti reinterpreta Vitruvius e elabora sua própria versão da tríade, que ele batiza como *necessitas, commoditas* e *voluptas* (prazer estético). Essa substituição do termo *venustas* por *voluptas* é significativa, pois passa a incluir a apreciação do homem na definição do belo, assim como fará Kant alguns séculos mais tarde.

bela. Em seu tratado de urbanismo (*De Re Aedificatoria*) assim como em suas obras arquiteturais, ele traduz as aspirações de sua época em uma estética urbana que retoma as fórmulas da Antiguidade (HAROUËL, 2004, p.44)

Essas obras instauradoras (de Vitruvius e de Alberti) seriam uma influência decisiva para os outros tratados de arquitetura elaborados até o século XIX. Compreendidos como a base teórica da arte urbana, a questão estética nesses escritos chegou a ser até amplificada, rompendo o equilíbrio da tríade defendida por Alberti (uma “regressão vitruvizante”, segundo Choay). A importância atribuída a esse aspecto nos tratados contribuiu para que a arquitetura permanecesse integrada ao conjunto das artes, conquanto fosse, a princípio, a única que assumisse uma função utilitária tributária à finalidade estética.

Essa dupla finalidade que caracterizava a arquitetura também se aplicava, por extensão, ao urbanismo e ao paisagismo. Enquanto meios de criação e de composição, eles comungavam dos mesmos princípios que regiam todas as artes plásticas. Como afirmava Alberti, a casa seria como uma pequena cidade, e a cidade é comparável a uma grande casa, ideia que seria seguida por todos os tratadistas. A aplicação dos mesmos princípios entre essas artes, portanto, variava apenas por uma questão de escala: “Do século XV em diante, o desenho de arquitetura, as teorias estéticas e os princípios do

urbanismo irão obedecer a ideias semelhantes - sendo a principal o desejo de ordem e disciplina geométrica” (LAMAS, 2011, p. 168).



Fig. 12: Vista aérea da cidade de Richelieu (fonte: <http://lafautearousseau.hautefort.com>).

Os séculos XVII e XVIII conhecerão um grande desenvolvimento das realizações da arte urbana⁵¹, difundindo-se a partir de seu momento

⁵¹ A compreensão das características e realizações da arte urbana histórica será de fundamental importância para o estabelecimento de conexões com a arte urbana empreendida pela escola francesa de urbanismo. Nesse sentido, a abordagem dessas realizações em termos de estratégias projetuais extrapola o objeto deste item,

inaugural em Florença e principalmente em Roma, nas intervenções empreendidas a partir do renascimento. Posteriormente, a França também obteve papel de destaque, por meio das ações de seus reis absolutistas da dinastia dos Bourbon. Tal conjunto compreendeu uma diversidade de ações, desde a abertura de vias monumentais à criação de cidades inteiras. Nesse contexto, são famosos os planos de embelezamento, como os de Paris, para a ereção de praças reais:

As realizações da arte urbana testemunham uma grande diversidade quanto à sua natureza e sua escala, indo de operações de embelezamento estrutural ou fragmentada (simbolizadas na França pela realização das praças reais, as “cours” e perspectivas) às extensões extra-muralhas das cidades medievais (Bath, Nancy e Berlim) ou a criações *ex-nihilo*, mais frequente ligadas a residências principescas (Charleville, Richelieu). (CHOAY; MERLIN, 1996, p.76)⁵².

As realizações da arte urbana foram tornando-se menos numerosas a partir do impacto da revolução industrial, que multiplicou as problemáticas relacionadas à cidade. Além disso, como a arte urbana era, em grande parte, produto de governos absolutistas ou de grande poder econômico e político-religioso, deve-se considerar também o

dedicado à constituição do campo disciplinar do urbanismo, e será desenvolvida no item 3.2.

⁵² Tradução da autora.

impacto das revoluções sócio-políticas, em especial da Revolução francesa. A partir de princípios do século XIX, a discussão sobre a cidade recebe a influência de pensadores políticos, sociais, econômicos, históricos e filosóficos. Uma grande parte desses estudiosos elaboram questões que, em geral, referem-se à estruturação social da cidade e não são diretamente aplicáveis à constituição física do espaço existente⁵³.

Esse período (primeira metade do século XIX), imediatamente anterior ao estabelecimento disciplinar do urbanismo, foi fecundo em discussões sobre o meio urbano. As principais questões giravam em torno da busca de alternativas para os graves problemas da cidade industrial. Os pensadores desse período, que Benévolo denomina de utopistas e Choay de pré-urbanistas, distinguem-se dos tratadistas pelo enfoque social de seus escritos, nem sempre traduzidos em expressões espaciais de caráter arquitetônico. É o caso de alguns escritores, herdeiros da linha literária das utopias urbanas, que descreveram modelos ideais de cidade sem a intenção imediata de concretizar um plano sob a forma de desenho. Quando as propostas dos utopistas envolveram efetivamente a construção, elas foram concebidas como um microcosmo social à parte da cidade existente, como as propostas de Fourier e de Godin. De certa forma, essa linha

⁵³ Um grande exemplo é a influência de Marx e Engels no pensamento urbanístico, que Choay (2005) classifica como “urbanismo sem modelo”.

teórica utopista marca o fim da era dos tratados: “Desde o fim do século XVIII, o tratado de arquitetura foi ameaçado pela influência da utopia, que tenderá a substituir as regras por modelos e a dissociar o urbanismo da arquitetura, para fazer dela uma disciplina científica” (CHOAY; MERLIN, 1996, p.76).

A ênfase na técnica como motor da prática urbanística seria claramente assumida na obra seminal do engenheiro espanhol Ildefonso Cerdà, que muitos teóricos consideram como marco do nascimento do urbanismo enquanto disciplina científica. Ao batizar seus escritos de “Teoria geral da urbanização” (1867), esse autor cria o primeiro neologismo derivado do latim *urbs* (cidade), do qual se originará também o termo urbanismo⁵⁴:

Eu vou iniciar o leitor no estudo de uma matéria completamente nova, intacta, virgem, e, como tudo que é novo, tiveram que ser também as palavras que tive que buscar e inventar, pois, como tinha que emitir ideias novas, não podia encontrar sua expressão em nenhum léxico (CERDA, 1867, p.27)⁵⁵.

⁵⁴ Nos países de língua latina, predominou o termo urbanismo para referir-se à disciplina (em italiano, *urbanística*), enquanto que a expressão “urbanização” ficou mais associada ao processo de transformação física do espaço.

⁵⁵ Tradução da autora.

Pelo porte de seu empreendimento, Cerdà é considerado como uma espécie de fundador do urbanismo, entendido como disciplina autônoma visando à organização do espaço construído a partir de uma base científica. Apesar do grau de novidade de sua teoria, posteriormente reconhecida como um dos textos instauradores da teoria do urbanismo, a influência da obra de Cerdà foi bastante restrita fora da Espanha, ao menos até as primeiras décadas do século XX⁵⁶. Quando ele é citado, faz-se primordialmente referência ao impacto de seu plano de extensão urbanística para Barcelona, que na época configurou-se como o maior traçado reticular da Europa (LAVEDAN, 1952). Talvez por ter sido superficialmente interpretado (e mesmo realmente não lido), sua influência como teórico limitou-se muito⁵⁷.

Esse urbanismo de pretensão científica e globalizante seria defendido por urbanistas que Françoise Choay classificaria de “progressistas”⁵⁸.

⁵⁶ Trata-se de um portentoso compêndio em dois volumes, com 800 páginas cada. Essa obra só foi publicada em francês em 1979. No Brasil, até hoje não foi publicada.

⁵⁷ Choay enfatiza a raiz utopista dessa pretensão científica e modelar da obra de Cerdà: “O urbanismo teorizado por Cerdà e seus sucessores visa, sob influência do pensamento utopista, o estabelecimento de modelos espaciais, dotados de um valor universal de verdade e, assim, estaticamente chamados a uma indefinida reprodução” (CHOAY; MERLIN, 1996, p.685).

⁵⁸ Em oposição aos culturalistas (e naturalistas, a terceira categoria, mas de menor impacto). Essa classificação, empreendida por Choay em sua obra de maior sucesso (O urbanismo, utopias e realidades, 1965), de certa forma tornou-se uma espécie de

Além da obra de Cerdà e dos utopistas anteriormente citados, a linhagem progressista basearia sua fundamentação em propostas como as de Tony Garnier (Uma cidade industrial), de Sorya e Mata⁵⁹ (Cidade linear), e nas ideias de Eugène Hénard. Esses teriam sido os primeiros exemplos de um urbanismo que se quis “racional” e científico. No século XX, seus representantes mais notórios viriam a ser os membros dos C.I.A.M. (Congresso internacional de arquitetura moderna), como Gropius e Le Corbusier. A dimensão estética, dentro desse entendimento, deixa de ser considerada abertamente como um dos objetivos fundamentais do urbanismo, aparecendo tangencialmente em seus discursos. No entanto, como discutiremos posteriormente, é um erro supor que eles não comungavam de uma

impasse para a sua autora. Apesar de ter sofrido severas críticas por configurar-se como uma oposição simplista e generalizante, a dicotomia progressismo x culturalismo obteve enorme sucesso e tornou-se quase “institucionalizada”, reproduzida desse momento em diante na maior parte dos estudos sobre a história do urbanismo (por esse motivo, optamos por citá-la também). Ressalve-se, porém, que a própria autora reconhece seu esquematismo pedagógico: “No contexto da época - o estruturalismo, ao qual permaneci externa - e por preocupação pedagógica, eu construí três tipos de modelos (...) e certos leitores os fixaram, coisificaram. Essas categorias são instrumentais, funcionam superficialmente, mas não se pode sistematizá-las” (CHOAY, entrevista concedida a Thierry Paquot, documento eletrônico). Tradução da autora.

⁵⁹ Esse contêrrâneo de Cerdà conheceu maior repercussão fora da Espanha, em especial na França, através de Benoit-Levy.

clara intenção estética. A diferença encontrava-se mais na forma de interpretação dessa dimensão, onde “*lógica e beleza coincidem*”⁶⁰:

Essa importância atribuída à impressão visual indica bem o papel da estética na concepção da ordem progressista. É preciso, no entanto, sublinhar a austeridade dessa estética, onde *lógica e beleza coincidem*. A cidade progressista recusa qualquer herança artística do passado, para submeter-se exclusivamente às leis de uma geometria “natural”. Arranjos novos, simples e racionais, substituem as disposições e ornamentos tradicionais (CHOAY, 2005, p. 9).

Na constituição disciplinar, não se pode esquecer o impacto da transformação de Paris pelo Barão Haussmann, conhecida como os “grands travaux” (entre as décadas de 1850 e 1870). Ela pode ser considerada a maior e mais completa remodelação urbanística do século XIX. Em que pese a importância de seu legado, e ao contrário de Cerdà, Haussmann não tinha pretensões de construir uma teoria nem de criar uma disciplina autônoma⁶¹.

O urbanismo praticado pelo Prefeito de Paris, denominado por Choay como “de regularização” (ou “cirúrgico”, como denominava Le

⁶⁰ No entanto, discutiremos posteriormente que a questão da estética racionalista é mais múltipla do que essa consideração superficial.

⁶¹ Apesar disso, não se pode deixar de observar que suas “Memórias” também constituem uma espécie de compêndio urbanístico, de suma importância.

Corbusier), preocupava-se tão somente com o caso específico ao qual ele se empenhou em solucionar, lidando com a cidade existente como um todo, com seus problemas e potencialidades. A influência das intervenções no tecido urbano de Paris estendeu-se primeiro pela Europa e depois por quase todo o mundo ocidental. Apesar das duras críticas direcionadas à sua radical intervenção⁶², ele havia vencido o desafio de adaptar o tecido da cidade existente às exigências da vida moderna (circulação, higiene, infraestrutura, lazer, etc.).

A Paris de Haussmann ainda permanece, talvez, como a mais viva imagem da transformação que uma intervenção urbana grandiosa é capaz de gerar em uma cidade. Mas todas essas intervenções, de cunho “prático”, também terminaram por assumir claramente um caráter estético, cuja imagem tornou-se um “modelo” aplicado em diversas cidades mundo afora. Como exemplo dessa influência

⁶² Haussmann jamais se limitou por preocupações relacionadas à destruição (*tabula rasa*), empreendida por ele, de boa parte do tecido histórico da cidade; também não o deteve a questão da especulação imobiliária que castigou sobretudo a população mais pobre. Nas palavras de Mumford: “No interesse da eficiência mecânica e da conformidade estética exterior, o engenheiro ignorava a estrutura social da cidade, e em seu esforço para acelerar o tráfego, impedia o encontro e a cooperação daqueles aos quais o tráfego supostamente servia. Assim, o Barão Haussmann, no decorrer da construção do Bulevar Saint-Michel, aquela via soturna e barulhenta, rasgou o coração do antigo Quartier Latin, que tinha sido uma entidade quase autônoma desde a Idade Média (MUMFORD, 1998, p.420).

haussmaniana, pode-se citar, entre outros, o projeto da Ringstrasse, em Viena, as intervenções de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, a atuação da escola francesa do século XX e a do Movimento *City Beautiful* americano, como no plano de Chicago, por Burnham e Bennet:



Fig. 13: Avenida Champs Élysées, vista a partir da Place de L'Étoile. (fonte: <http://gmvsfr2.pbworks.com>).

Sua concepção apresentava uma grande cidade repartida em zonas funcionais, entrecruzada por novas ruas e linhas de trem interconectadas, arejada por um sistema de parques que a ligavam ao lago e à pradaria circundante e, em especial, coroada por um centro urbano monumental que a teria transformado em uma “Paris à beira do Lago Michigan” (COHEN, 2013, p. 74-grifo nosso).

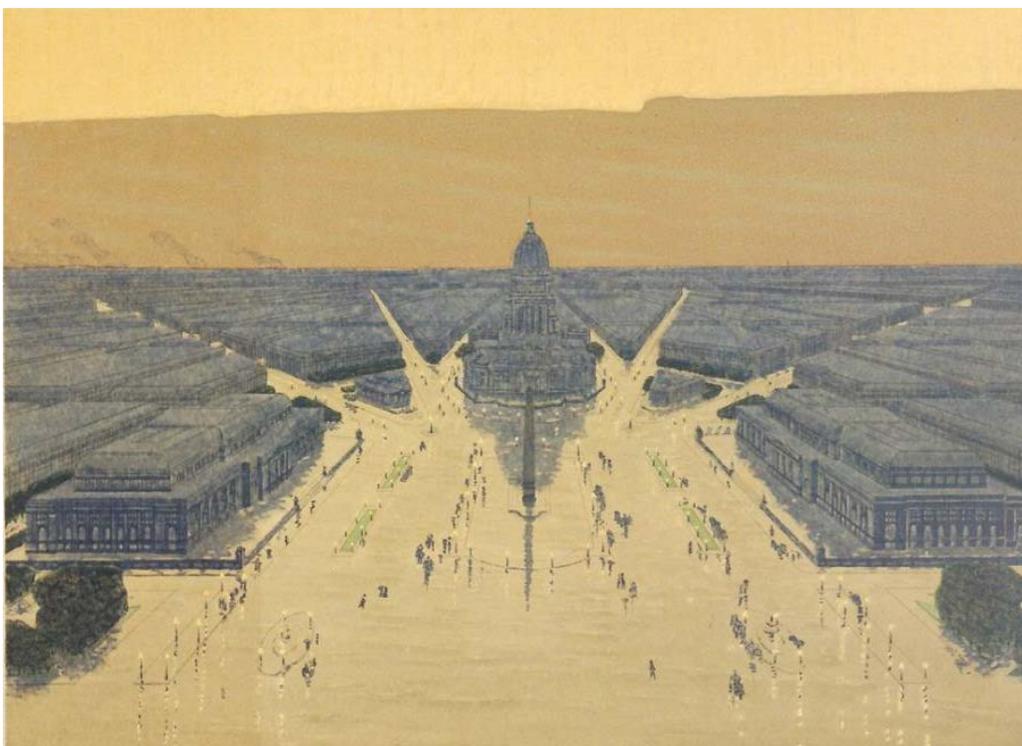


Fig. 14: Centro cívico de Chicago, projeto de Burnham e Bennet (fonte: <http://gmvsfr2.pbworks.com>).

Enquanto os urbanistas de influência progressista focavam principalmente na questão da habitação⁶³, aqueles classificados por Choay como culturalistas atribuíam uma importância especial à noção de espaço público. Esta seria uma linhagem herdeira das ideias de Ruskin e de Morris, na qual a autora destaca as figuras de Sitte, Howard e Uwin como seus principais representantes. No contexto de nosso estudo, Howard, com sua obra “Cidades-jardim de amanhã”, aparece como influenciador de toda uma geração de urbanistas e de diversas iniciativas ao redor do mundo. Sua importância se constata pela consagração do próprio oxímoro criado por ele, a “cidade-jardim”. Além disso, por sua concepção integrada das funções da cidade, ele apresentava uma alternativa a um dos grandes paradigmas funcionalistas, a setorização:

Um dos aspectos igualmente revolucionários da cidade de Howard é que ela ia à contracorrente do sistema de separação das funções da cidade, integrando num mesmo organismo o habitat, trabalho, a produção agrícola os estudos e o lazer (RAGON, 1986 p.22).

A relação harmônica com a natureza também será retomada por meio das ideias do funcionalismo organicista, representadas, por exemplo,

⁶³ Justificada pela demanda advinda do crescimento demográfico e das destruições ocasionadas pelas guerras.

pelas propostas dos expoentes F.L. Wright e A. Aalto. Spreiregen resume o pensamento organicista em relação à estética das cidades:

Os edifícios desses arquitetos devem grande parte de seu êxito a sua harmoniosa relação com a natureza. Esta harmonia básica não é somente requisito prévio para a beleza em arquitetura, mas também elemento essencial para a beleza das cidades (...) (SPREIREGEN, 1971, p.186) ⁶⁴.

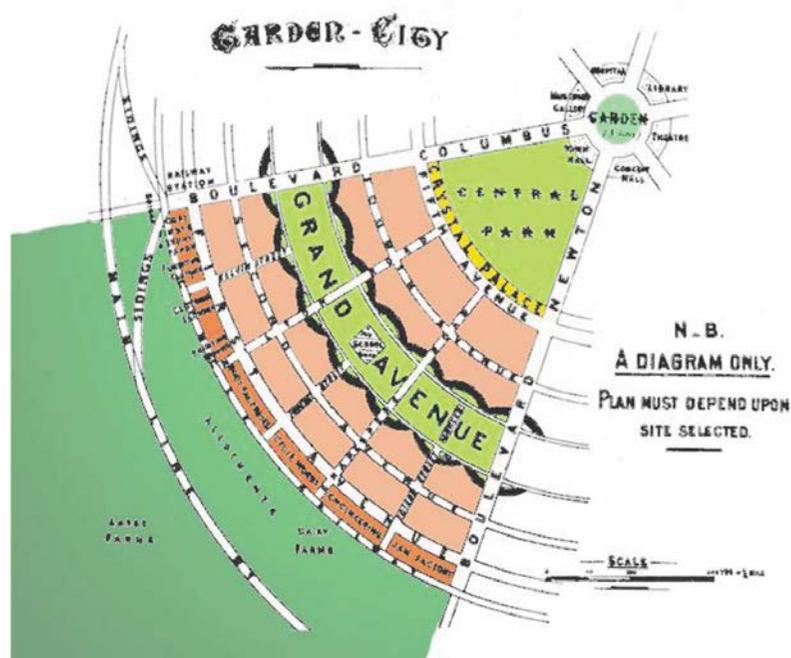


Fig. 15: Diagrama da cidade jardim, por Howard. (fonte: <http://www.city-analysis.net/>).

⁶⁴ Tradução da autora.

Na discussão da dimensão estética dentro da prática do projeto urbano, os escritos de Unwin e, especialmente, de Sitte, são considerados centrais na abordagem dessa questão. Desde Cerdà, endossada pela influência racionalista (ou progressista, para permanecer com a terminologia de Choay), a prática urbanística foi alçada ao estatuto de ciência. Dentro desse novo estatuto, o urbanismo aparentemente rechaçou a preocupação estética, ao menos em termos de discurso. A exceção notória se fez a Camillo Sitte, que foi o precursor da detecção de certa carência da dimensão estética no urbanismo: "Hoje, ninguém mais se ocupa da construção urbana enquanto obra de arte, mas apenas enquanto um problema técnico" (SITTE, 1992, p.94). Quanto à obra de Unwin, tanto prática quanto teórica, ela se caracteriza por fazer uma ponte entre as contribuições de Howard e as de Sitte, postura de fundamental influência para a prática da escola francesa. Pode-se considerá-lo um típico exemplo de urbanista do período instaurador, demonstrando que a atividade urbanística encontrava-se, desde seus princípios, estreitamente ligada à sua aplicação prática.

Desde sua formação disciplinar, o urbanismo colocou-se como uma disciplina operativa (CALABI, 2012, p. 5), buscando atuação direta nas cidades. Independente da suposta filiação de seu pensamento, culturalista ou progressista, quando os primeiros urbanistas teorizavam, a intenção era efetivamente pôr em prática as ideias que

defendiam⁶⁵. Pode-se exemplificar esse fato lembrando a atuação profissional como urbanista de Cerdà em Barcelona, Uwin em Lechworth, Sitte em Viena, Sorià em Madri, Garnier em Lyon, Le Corbusier em Chandigar, etc.

Outra importante figura instauradora do pensamento urbanístico foi Patrick Geddes, em especial pela influência de sua obra “*Cities in evolution*” (1915). A contribuição de Geddes, biólogo de formação, deu-se no sentido de ampliar os conceitos, o entendimento e o campo de atuação do urbanismo, por meio da crítica à arbitrariedade de seus métodos, puramente técnicos e artísticos:

Patrick Geddes levantou-se contra a abstração dos modelos urbanísticos pré-estabelecidos e universalmente aplicados. Cada território tem, com efeito, seus problemas climáticos, geográficos e históricos. (...) Patrick Geddes levantou-se contra o urbanismo da régua e do compasso, caro aos engenheiros, aos arquitetos e aos conselhos municipais. Para ele, o urbanismo deve ser a plenitude de toda a civilização, de uma comunidade e de uma época (RAGON, 1986 p.34)⁶⁶.

Seu pensamento foi aprofundado por Lewis Mumford, seu mais brilhante discípulo. Com a publicação de “A cultura das cidades”

⁶⁵ Em tempo, o próprio título da grande obra de Uwin, “*Town planning in practice*”, corrobora para asseverar esse dado.

⁶⁶ Tradução da autora.

(1938), posteriormente sistematizado como “A cidade na história”, Mumford amplificaria, ainda mais do que Geddes, as contribuições da sociologia e da história para o pensamento urbanístico. Inicialmente, porém, o urbanismo foi estruturado nas habilidades dos engenheiros, técnicos e, principalmente, arquitetos:

De início, o urbanismo adquirirá autonomia em relação à arquitetura. Embora conservando estreitas relações quer pela importância do desenho urbano, quer por ser obra de arquitetos, cuja formação acadêmica provinda das *beaux-arts* não diferenciava, senão pela escala, a composição urbanística da composição arquitetônica (LAMAS, 2011, p.231).

Posteriormente, a disciplina urbanística, já considerada autônoma, abriu-se profundamente à contribuição de outras ciências, que também se interessam pelas questões da cidade⁶⁷: geografia, economia, sociologia, história, estatística, direito, política, filosofia, etc. Nesse sentido, começa a delinear-se uma distinção, dentro do campo do urbanismo, entre planejamento urbano, de caráter territorial mais amplo, e desenho (ou projeto) urbano, esse último compreendido como a atividade de composição de planos propriamente dita. Em outras línguas, essa distinção também se estabelece. Por exemplo,

⁶⁷ Comentou-se anteriormente a contribuição dos “utopistas” para o urbanismo, que adivinham das mais diversas formações. No entanto, em nenhum momento eles tiveram pretensões de ser considerados “urbanistas”.

em inglês e em francês, *urban planning* e *planification urbaine* correspondem a planejamento urbano, e *urban design* e *aménagement urbain* (ou *composition urbaine*), a desenho urbano.

Essa ampliação do campo gerou uma vez mais, em uma disciplina autônoma, porém ainda em formação de suas bases, certa ambiguidade em relação à própria figura do urbanista. A célebre colocação de Le Corbusier, “O urbanista não é outra coisa que um arquiteto”, expressa um ponto de vista que passa, nesse momento, a ser cada vez mais contestado. Geddes critica claramente a interpretação “arquitetônica” do urbanismo:

(...) os urbanistas estão acostumados a pensar o urbanismo em termos de régua e compasso, como uma matéria que deve ser elaborada só por engenheiros e arquitetos, para os conselhos municipais. Mas o verdadeiro plano (...) é a resultante e a flor de toda a civilização de uma comunidade e de uma época (GEDDES apud CHOAY, 2010B, p. 39).

Observe-se a similitude de suas ideias com a de Marcel Poète, historiador que corresponde, em termos de influência intelectual nos países francófonos⁶⁸, a Geddes para os países de língua inglesa:

⁶⁸ Ressalve-se que, na França, ainda que sua formação acadêmica de base esteja ligada à arquitetura, a disciplina urbanística principiou-se também com a colaboração transdisciplinar. Segundo Gaston Bardet (1959, p. 13), o próprio termo *urbanisme*

(...) o estabelecimento de tais planos necessita do conhecimento do organismo urbano e entra no que se convencionou chamar de urbanismo, que é ao mesmo tempo ciência e arte, pois, ainda que a técnica do arquiteto ou do engenheiro deva intervir, ela se fundamenta em dados propriamente científicos, procedentes de diversas disciplinas: economia, geografia, história e outras. Limitar o urbanismo à arte do traçador de planos seria entregar o destino das cidades a puros conceitos lineares (...) (POÈTE, 1967, p.1) ⁶⁹.

Essa questão irá, mais uma vez, esbarrar na própria definição epistemológica do urbanismo e de seu lugar dentro das atividades humanas. Breve, a grande polêmica concentrava-se na seguinte indagação: o urbanismo seria prioritariamente ciência, arte ou técnica, ou igual entrecruzamento de todos esses campos? Tal questão tornou-se ainda mais complexa a partir das múltiplas abordagens e especializações que o urbanismo irá desenvolver ao longo do século XX.

aparece em francês pela primeira vez em 1910, no *Bulletin de la Société Neufchâtelaise de Géographie*. Um ano depois, no entanto, era fundada a *Société Française des architectes urbanistes* (S.F.A.U., grifo nosso), que ainda denota a importância dos arquitetos. Posteriormente seria mantido apenas o termo *urbanistes*, modificando-se a sigla para S.F.U em 1920.

⁶⁹ Tradução da autora.

2.4. Urbanismo: a complexidade do campo disciplinar.

Uma das principais questões incidentes desde a constituição do campo disciplinar do urbanismo permanece, ainda hoje, como um ponto de conflito: a indefinição do seu status epistemológico, situando-se entre arte e ciência. Esse confronto está na raiz da especialização da disciplina, que agregou diferentes origens profissionais: “O confronto teórico e institucional que aparece no século XIX entre as escolas politécnicas e as academias de *beaux-arts*, se reproduz assim no campo das questões urbanas” (COHEN, in: Machado et alii, 2003, p.17).

A compreensão do urbanismo como arte é corroborada pelos precedentes históricos da arte urbana, e pela expressividade espacial buscada na elaboração de projetos urbanos. A visão do urbanismo enquanto ciência é endossada pela profusão de técnicas e dados complexos com que a disciplina deve lidar de maneira objetiva, suprimindo necessidades funcionais e direcionando o crescimento das cidades. Além da questão da especialização profissional entre arte e técnica, o aporte das ciências sociais evidenciou, no urbanismo, a importância da *civitas* (relações sociais) em relação à *urbs* (a cidade em sua concretude). O pensamento sociológico em urbanismo, influenciado pelas ideias de Le Play e inaugurado por Geddes, será aprofundado na França por Poète, Agache e Bardet, entre outros.

Evidenciou-se, a partir desse momento, a importância da elaboração da “enquete” como etapa anterior ao projeto na metodologia urbanística:

Que o urbanismo deva comportar estudos preliminares a todo traçado arquitetural, estudos ecológicos, demográficos, econômicos, sociológicos, é uma ideia que parece explicar-se por si mesma. Ela, no entanto, só foi formulada pela primeira vez em 1907, em uma comunicação feita em Dundee por Patrick Guedes e retomada em 1915 no seu livro *Cidades em Evolução* (RAGON, 1986 p.11).

Ampliando ainda mais a complexidade do campo do urbanismo, estabelecem-se, paulatinamente ao longo do século XX, diversas abordagens e especializações tendendo a diferentes métodos: teoria, historiografia, projeto, morfologia, planejamento regional, legislação, patrimônio, direito urbanístico, *design* de mobiliário urbano... Enfim, cada vez mais, sedimenta-se a contribuição de outros campos, ainda que a própria disciplina urbanística tenha tendido a assumir-se como uma unidade disciplinar circunscrita. Essa suposição baseia-se na observação da persistência da denominação de “urbanista” para todos os profissionais que atuam nesse campo, independente de sua formação inicial, o que supõe o desejo de manutenção de sua autonomia disciplinar.

Como é possível apreender do breve histórico desenvolvido no item anterior, a compreensão do urbanismo como atividade do projeto (ou desenho) urbano é a mais antiga. É ela que se liga diretamente aos antecedentes arquitetônicos e urbanísticos da arte urbana histórica, praticada entre os séculos XVI e XIX, responsável pela raiz da compreensão do urbanismo como arte: “A importância do arquiteto enquanto artista se traduz na noção de “plano de embelezamento”, advinda desse período” (CHOAY; MERLIN, 1996, p. 79). Devido à sua implicação para a dimensão estética, no contexto desta pesquisa, buscou-se especialmente evidenciar o papel da atuação do arquiteto urbanista, no urbanismo “de projeto”:

O urbanismo de projeto é historicamente o mais antigo. Ele consiste em considerar a cidade ou o bairro como um conjunto de edifícios, a construir segundo os mesmos métodos que um edifício único. Os aspectos formais e funcionais dominam sobre os aspectos políticos, jurídicos ou sociais (CHOAY; MERLIN, 1996, p.52)⁷⁰.

A metodologia “arquitetônica” do urbanismo, que se encontra evidenciada desde os escritos de Alberti (que considerava a cidade como um grande edifício), encontra-se intimamente relacionada à expressão espacial por meio do desenho. Segundo Choay e Merlin (1996, p. 214), “O desenho sempre teve uma grande importância no

⁷⁰ Tradução da autora.

urbanismo, disciplina na qual a relação com o espaço é fundamental”⁷¹. O arquiteto, cuja capacitação é direcionada para intervir nas questões relativas ao espaço, possui no desenho seu principal meio de expressão⁷². A cidade, assim, sempre fez parte do seu campo profissional de atuação. Até nossos dias, em grande parte dos países ocidentais, o urbanismo permanece atrelado à formação acadêmica de base em arquitetura (como é o caso do Brasil), enquanto que o desenvolvimento das especialidades urbanísticas anteriormente citadas é objeto de pós-graduações.

A importância da concepção projetual urbana por meio do desenho é central em metodologias que englobam, por exemplo, desde a tradição da *Beaux-arts*, passando pela Bauhaus, pelos estudos italianos de tipologia urbana, nos anos 1960, até certas propostas contemporâneas, como as de Koolhaas e de Tschumi. De acordo com Gropius, da micro à macro escala, toda a ambiência visível é passível de ser abordada por meio do projeto: “a palavra ‘projeto’ abrange o domínio todo da ambiência visível criada pelo homem, desde as coisas mais comuns até as mais complicadas articulações de uma cidade” (GROPIUS, 1977, p. 45).

⁷¹ Tradução da autora.

⁷² Isso não significa, evidentemente, que o arquiteto urbanista expresse-se apenas por meio do desenho, nem que atue somente nessa especialidade dentro do campo do urbanismo.

Devido à grande importância atribuída à forma urbana (*urbs*), o desenho urbano, assim como, posteriormente, a área a qual se convencionou denominar de morfologia urbana, foram severamente criticados desde a citada incorporação das contribuições das ciências sociais no pensamento urbanístico. Em especial, a corrente marxista da teoria urbanística “acusava” toda pesquisa formal (histórica ou projetual) de mascarar um empreendimento ideológico (CHOAY; MERLIN, 1996, p.434).

Nesse sentido, ampliou-se, no campo urbanístico, a importância do estudo da *civitas*. Distanciando-se de sua origem artística, toma força a compreensão de que o urbanismo seria uma ciência muito mais complexa que uma mera elaboração de planos e traçados. O urbanismo passa a ser compreendido, nessa linha de pensamento, como uma atividade de planejamento e de mediação, não necessariamente concretizada em uma formalização espacial. Complementando essa visão, ocorre também uma ampliação do objeto dos estudos urbanos, da escala da cidade para a escala da região, em uma visão macroespacial.

Entendido como um campo de atuação mais amplo do que o urbanismo de projeto, o planejamento urbano (ou “urbanismo de negociação”, como adjetivam Choay e Merlin) define-se por uma atuação mais mediadora, apoiada em estudos técnicos, legislações e

diretrizes, e integrando amplamente profissionais advindos de diversos campos de formação⁷³, para além da arquitetura:

Dentro da abordagem do urbanismo de negociação, o projeto da cidade não é concebido como uma imagem final e definida, que se deve construir do mesmo modo que um edifício, mas como um conjunto de objetivos (inclusive formais), que se atingem dominando o processo de formação da cidade através dos procedimentos jurídicos e financeiros e das relações de poder. A noção de negociação com os diferentes atores da cidade (políticos, financiadores, promotores, engenheiros, habitantes) está na base desses métodos (CHOAY; MERLIN, 1996, p.52)⁷⁴.

⁷³ No Brasil, parece existir atualmente uma divisão entre essas duas vertentes, que se torna explícita na estruturação dos programas de pós-graduação: existem os programas dedicados à arquitetura e urbanismo, que geralmente exigem uma formação mais específica nessa área; existem também, cada vez mais numerosos, os programas dedicados ao planejamento urbano e regional (PUR), esses últimos declaradamente abertos a estudiosos advindos das mais diversas formações. A questão é que os limites entre esses campos são difusos e seus interesses entrecruzam-se frequentemente, o que pode ser demonstrado comparando-se pesquisas desenvolvidas nos dois tipos de programa. Em tempo: a instituição UFRJ possui três programas que abordam a disciplina urbanística (como foco central ou tangencialmente) e possui programas distintos de arquitetura e de urbanismo. São eles: IPPUR, PROARQ e PROURB.

⁷⁴ Tradução da autora.

Dentro dessa linha de atuação, a tomada de consciência da complexidade inerente ao campo urbanístico constitui ponto fundamental. O planejamento urbano considera de primeira ordem as implicações políticas, sociais, legais, demográficas, econômicas e culturais incidentes. O planejamento urbano marca também uma ampliação do objeto dos estudos urbanos, da escala da cidade para a escala da região, em uma visão macroespacial. Nesse sentido, o planejamento trouxe um aporte fundamental para ter-se em conta, em urbanismo, da complexidade de fatores e conexões que incidem nos espaços da cidade e entre as cidades. Esse pensamento complexo veio a influenciar o próprio urbanismo de projeto. Passou-se a considerar como essencial o estudo preliminar dos fatores incidentes e suas implicações sociais.

Todavia, em seu princípio, a conexão com as ciências sociais propunha-se a somar, e não a cindir a disciplina urbanística em campos isolados de estudo. No entanto, parece haver cada vez mais uma insuficiente interação entre planejamento e projeto urbano. Ao estimular a cisão entre esses campos, o pensamento urbanístico de ideologia marxista terminou por promover o distanciamento das questões espaciais criticando, sem propor efetivamente soluções, a concepção de qualquer projeto urbano como necessariamente impositivo e alienante.

Tal resistência parece em parte compreensível, uma vez que algumas intervenções urbanas contemporâneas de “caráter estético” não raro resultaram em espetáculos gratuitos ou pastiches, pouco contribuindo para a urbanidade dos lugares. Também influi, nos projetos urbanísticos, certa tendência à espetacularização urbana⁷⁵ ocasionada pelo desejo de inserção das cidades no mercado de consumo e turismo mundiais, característico da globalização. Assim, a valorização contemporânea da dimensão estética no urbanismo, aparentemente motivo de louvor, revela muitas vezes certa arbitrariedade e fragilidade plástica. Destituída de referências conceituais, de princípios estéticos, certas práticas de projeto urbano parecem revelar um abismo inconciliável entre as realizações espetaculares do *star system*, descompromissadas com a cidade, e a consciência político-social, porém sem nenhuma solução para a resolução formal, do planejamento urbano e regional.

Os espaços urbanos, por sua vez, carecem de lisibilidade, e seu caráter “explodido” só permite explorá-lo por fragmentos. Hoje, por exemplo, é absolutamente raro que um urbanista seja chamado a conceber um projeto para uma cidade inteira, como ocorria no passado. A atividade projetual contemporânea trabalha mais com fragmentos do tecido urbano de uma dada cidade, tentando

⁷⁵ Conceito desenvolvido, dentre outros autores, por Henry-Pierre Jeudy.

estabelecer conexões entre suas partes a partir de diretrizes estabelecidas preliminarmente. A compreensão do urbanismo como prática multidisciplinar também transparece no processo de elaboração do projeto urbano enquanto proposição espacial, o qual envolve diretamente, dentre outros domínios, a arquitetura, o paisagismo, a engenharia, a topografia, a arte pública, o *design* de mobiliário urbano, a comunicação visual.

Segundo Argan (2005), o urbanismo é *programação e projeto* que se baseia em um complexo de dados. A reflexão acerca dos múltiplos fatores envolvidos resulta sempre do esforço conjunto de uma série de profissionais orquestrados em torno de um objetivo comum. Porém, por maior que seja a complexidade inerente à concepção dos espaços urbanos, permanece presente o caráter propositivo e criador do projeto, pois "(...) há sempre um momento em que o livre jogo da imaginação - a vontade de criar - tem de entrar no processo" (HARVEY, 2004, p. 268). As intervenções dos arquitetos e urbanistas, no entanto, parecem muitas vezes sofrer o entrave desses múltiplos vetores envolvidos, interpretados às vezes como obstáculos quase intransponíveis:

O arquiteto não tem total liberdade de ação. Não somente suas opções têm de atender a restrições em termos de quantidades e da qualidade dos materiais disponíveis e da natureza do local em que construir, como também se

fazem presentes tradições educacionais e práticas assimiladas. Regulamentos, custos, taxas de retorno do capital, preferências do cliente, e assim por diante, tem de ser levados em consideração a ponto de com frequência parecer que os promotores de desenvolvimento, financiadores, construtores e o aparato do Estado têm mais a dizer sobre a forma final da coisa a construir do que o arquiteto (HARVEY, 2004, p. 268).

No entanto, não se pode simplificar a relação entre projeto e atores urbanos apenas dentro de uma ideia de limitação ou de entrave. O urbanismo de projeto também pode, inversamente, atuar como um elemento de intermediação e de convencimento (e mesmo de ludibriação) entre os diversos atores envolvidos no processo, assim como a vertente do urbanismo de negociação. Valendo-se de sua principal ferramenta, o desenho, o projeto urbano é capaz de atingir "mentes e corações" do público, corroborando para sua aprovação⁷⁶:

⁷⁶ Um notório exemplo desse "poder da imagem" foi a proposição do plano de D. Burnham para Chicago. Diferentemente do que ocorrera na Paris de Haussmann, em que o poder público decidia pelo povo, nessa cidade o plano teve que ser decidido pelo voto, de acordo com a tradição democrática americana. Uma vez que sua implantação dependia de taxas de financiamento aplicadas à população, recorreu-se aos magníficos desenhos de Guérin (citado em 2.5) para o convencimento da coletividade. Sobre esse tema, consultar: CASTEX, J. *Chicago 1910-1930: le chantier de la ville moderne*. Paris: éditions de la Villette, 2010.

A elaboração de um projeto de urbanismo supõe a adesão de numerosos intermediadores, notadamente os responsáveis políticos ou financeiros e o público. Desenvolveu-se então uma disciplina de desenho destinada a um público não especialista, na qual o objetivo é de “fazer aprovar” um projeto ou uma ideia, utilizando todos os recursos do desenho: harmonia e equilíbrio das formas, sedução das cores, expressão de uma ambiência por meio de croquis em perspectiva, etc. Pode acontecer que a imagem assim percebida seja pouco conforme com a realidade, o que leva a erros de julgamento ou a decepções. Inversamente, tal conteúdo exprime o espírito de um projeto e de seus autores: é um discurso em segundo grau sobre o projeto (CHOAY; MERLIN, 1996, p.215).

Ainda que o urbanismo demonstre, atualmente, haver superado sua pretensão a ser uma ciência exata (como na ideologia progressista), o caráter artístico ainda segue questionado: se não sua existência, ao menos sua validade. Porém, como argumenta Argan (2000), essa discussão do urbanismo enquanto ciência ou enquanto arte não tem sentido, pois sua própria existência enquanto disciplina já pressupõe a superação de tal esquematismo. Apesar de admitir a participação de diversos profissionais integrados à prática urbanística (incentivando, sobretudo, a participação ativa dos historiadores da arte e dos artistas plásticos), Argan compreendia a disciplina urbanística não como multidisciplinar, mas como multidimensional. Atualmente, o termo

“transdisciplinar” seria talvez mais adequado para definir a prática urbanística, por significar um fluxo de saberes deslocando-se por entre e para além de campos disciplinares específicos, e não apenas uma colaboração entre disciplinas. Ou seja, mais do que uma relação ocasional de diversos campos do saber, tendo como fim uma dada intervenção, o urbanismo possuiria inegável autonomia disciplinar, formada a partir de contribuições advindas dos campos definidores de seus principais componentes.

Argan estabelece os seguintes principais componentes dimensionais do urbanismo: **Científico, Político, Sociológico, Histórico e Estético**. Seguindo o pensamento arganiano, estabelecemos a definição adotada na tese: o campo do urbanismo é multidimensional e transdisciplinar, e a estética é uma de suas dimensões compositivas. O urbanismo possui uma dimensão estética porque culmina na determinação de estruturas formais, que revelam uma intenção plástica (ARGAN, 2000, p. 211): um discurso estético transparece por meio do projeto, implícita ou explicitamente. Nesse sentido, o componente formal defendido pelo historiador deve ser entendido como estrutura intrínseca do pensamento projetual, um elemento que revela parte de sua essência.

Dentro desse complexo campo, a investigação da dimensão estética interliga-se de muitas maneiras com as outras componentes urbanísticas. Essa dimensão urbanística, como se defendeu

anteriormente, é tão válida e importante quanto suas outras dimensões constituintes. Compreendendo as implicações da dimensão estética do urbanismo como diretamente atreladas à sua expressão espacial por meio do projeto, buscou-se elencar, no terceiro capítulo, algumas das principais questões relativas a criação formal na prática urbanística. Essas observações terão relevância na análise das diretrizes projetuais da arte urbana francesa e sua expressão estética, desenvolvida na segunda parte desta tese.

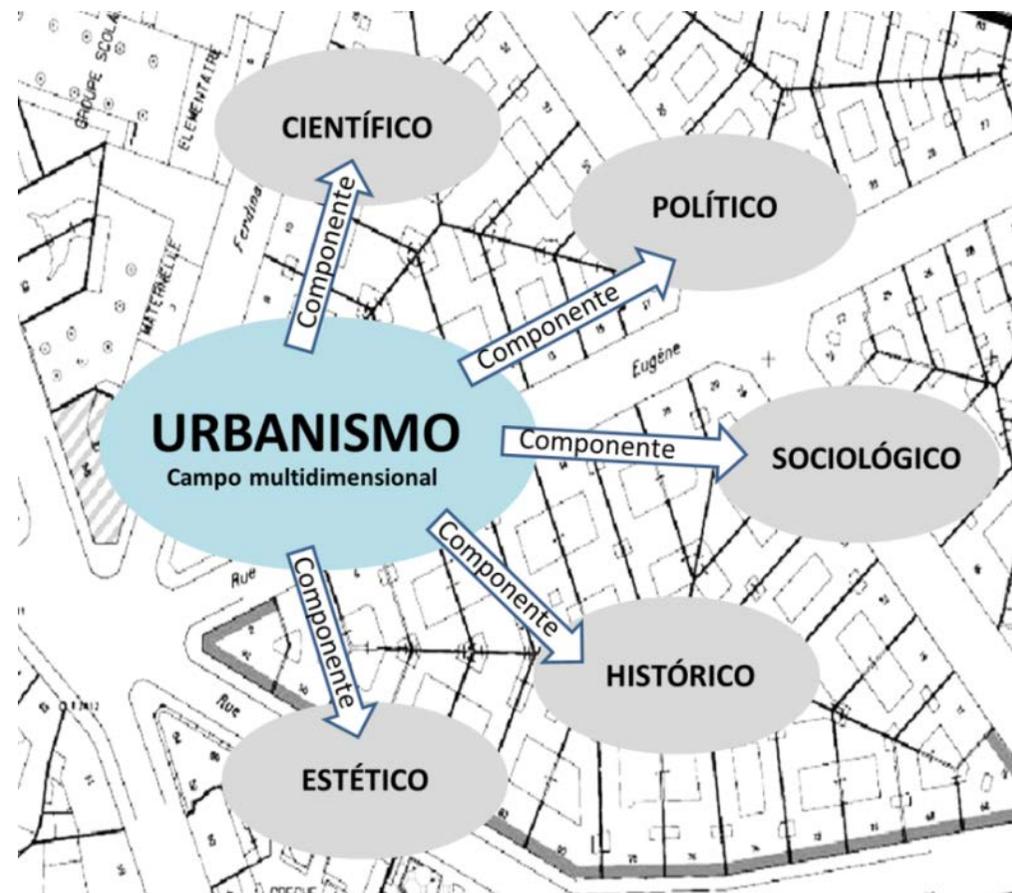


Fig. 16: Componentes dimensionais do urbanismo segundo Argan, esquema gráfico (fonte: produção da autora).

3. A DIMENSÃO ESTÉTICA NO PROJETO URBANO

3.1. A concepção da forma no urbanismo

Destacou-se, anteriormente, a complexidade que o campo do urbanismo foi adquirindo a partir de sua consolidação disciplinar. Agregando contribuições de outras disciplinas, ele passou a ser entendido como uma ciência, ou seja, como uma área de estudos mas ampla do que o “simples” ato de projetar e intervir em espaços urbanos. Essa é talvez uma das distinções mais significativas em relação à sua raiz histórica da **arte urbana**, na qual a criação projetual e a preocupação com seu embelezamento eram preponderantes, em relação ao pensamento crítico sobre a cidade.

Dentre as múltiplas especializações atuais do campo do urbanismo, o **desenho urbano** é a especialidade que explora de fato a concretização espacial de proposições sobre a cidade. Por possuir no desenho uma de suas principais ferramentas do pensamento projetual, também é a linha que interliga mais fortemente a arquitetura ao campo urbanístico. Porém, assim como se comentou em relação à dimensão estética, também parece existir certo entrave em relação à expressão espacial do urbanismo, que opõe o princípio do planejamento ao do projeto.

O planejamento urbano prima pela compreensão da complexidade do contexto urbano contemporâneo. Por meio de estudos, diretrizes e legislações, ele busca direcionar suas proposições no intuito de melhorar a qualidade social da cidade. No entanto, talvez devido ao trauma por certos fracassos do urbanismo modernista, muitas vezes as proposições projetuais urbanísticas, sobretudo em grande escala, passaram a ser duramente criticadas como arbitrárias e impositivas. As implicações sociais, políticas e econômicas da cidade (*civitas*) tornaram-se o objeto preferencial de estudo da ciência urbanística do planejamento, enquanto os projetos urbanos eram cada vez mais associados às peripécias formais dos arquitetos de prancheta. Assim, opuseram-se, em urbanismo, os “planejadores” aos “projetistas”.

As cidades, no entanto, existem em sua concretude (*urbs*), por isso também se faz necessário um pensamento espacial no urbanismo. Como bem lembra a já citada máxima de Rudolf Arnheim (2001), pode-se desdenhar a forma, mas não é possível prescindir dela. Apesar dos enormes e essenciais ganhos disciplinares que o urbanismo herdou das ciências sociais, uma das suas consequências mais nefastas foi o enfraquecimento do pensamento projetual e da expressão espacial no campo urbanístico contemporâneo. Fala-se

aqui da relação intrínseca entre *civitas* e *urbs*, entre planejamento e projeto, como indissociáveis na compreensão e intervenção na cidade. Como expressava Agache, “(...) as formas do continente mantêm uma relação sincrônica com o conteúdo” (BRUANT, 1996, p.175).

Cem anos após a institucionalização do campo, a pergunta que ainda hoje se faz é: quem é o urbanista, o planejador ou o projetista? Quais profissionais tem o direito de exercer a profissão, e o que significa exercê-la? Essa “confusão” de competências pode ser ilustrada por uma fascinante experiência narrada por Jean Pierre Frey, professor do IUUP, ocorrida na França em 1992. Em uma pesquisa sobre o campo profissional, juntou-se três grupos distintos de estudantes com pretensões “urbanísticas” (1- geômetras-topógrafos; 2- de arquitetura, na especialização formas urbanas; 2- de planejamento urbano, do IUUP); em seguida, propôs-se a eles o mesmo exercício e situação urbana. Ao final da experiência, constatou-se que os trabalhos realizados pelos três grupos divergiram radicalmente:

Os geômetras introduziram descontinuamente nos terrenos disponíveis um conjunto de loteamentos minuciosamente projetados para abrigar construções das quais prejudicavam as características com base apenas na tipologia banal de um *habitat* ou dos equipamentos de subúrbio. (...) Os estudantes do CEAA, exclusivamente arquitetos, expuseram projetos de grande escala que se estendiam sobre o conjunto do território, com o desejo

manifesto de produzir um ato urbano que reestruturasse o tecido do qual negligenciavam, de certa forma, as características sociais, chegando mesmo a demolí-lo em parte para alcançar uma suposta coerência formal e estética. Os estudantes do IUUP, originários de todas as disciplinas ligadas ao planejamento, abstiveram-se de apresentar um projeto. Aliás, eles teriam dificuldades em esboça-lo com o mesmo desembaraço que os outros grupos. Em compensação, procederam a uma análise aprofundada das características históricas, econômicas e sociais do terreno e identificaram, claramente, o quadro jurídico e institucional de uma operação, a fim de determinar sua disposição predial e prefigurar seu programa e, em menor escala, seu custo. É de se notar que o projeto urbano dos arquitetos não levava em conta nem o quadro legal e processual nem o custo (FREY, 1996, p.208).

Esse é o retrato, um tanto caricato, do abismo que se encontra hoje na definição da profissão do urbanista. Quanto à experiência comentada, à propósito, o próprio Frey posiciona-se claramente: “De nossa parte, **enquanto sociólogos**, estamos convencidos que a sociedade global determina a forma de uma cidade; (...) que não é sensato pretender reduzir os traços do conjunto das práticas sociais aos traçados elaborados por alguns profissionais”. De forma ainda mais incisiva, declara: “Por um engano difícil de se desfazer, numerosos arquitetos consideram que sua mestria iconográfica do espaço aliada à

excelência dos traçados estéticos lhes confere *a priori* uma competência urbanística. Duvidamos do real fundamento desta pretensão (...)” (FREY, 1996, p. 206). De nossa parte, por sua vez, **enquanto arquitetos**, não podemos concordar totalmente com a ideia, defendida por Frey, de que a “sociedade global” determina a forma da cidade, posto que continuamente se empreendem operações urbanas que transformam o tecido das cidades, imprimindo formas que foram projetadas, e não apenas frutos da acumulação e do acaso⁷⁷.

Atualmente, pode-se dizer que a visão do “planejamento” vem mantendo sua preeminência. Mas esse papel secundário do projeto no campo do urbanismo, no entanto, é relativamente recente. Como se busca demonstrar, na escola francesa da primeira metade do século XX a disciplina urbanística ainda era entendida em sua unicidade social e espacial; empreendiam profundos estudos sociais, demográficos e econômicos, mas o projeto era sempre a finalidade última de todos os estudos urbanos.

⁷⁷ O próprio Frey pondera: “O arquiteto, obrigado a integrar, em uma suposta síntese os novos elementos físicos e intelectuais provenientes de outras disciplinas, não pode mais controlar de fato as formas senão pelo desenho. Se ele abandonar suas pretensões estéticas e o lugar central que lhe confere o domínio da iconografia no processo de produção dos objetos em geral, torna-se-á apenas mais um técnico do urbano, entre outros” (FREY, 1996, p.214).

Malgrado o enfraquecimento do entendimento do projeto como finalidade do Urbanismo, a investigação da teoria do projeto e da paisagem urbana alcançou certo desenvolvimento a partir da década de 1960 nos Estados Unidos e na Inglaterra⁷⁸, referida sob a denominação de *urban design*. Citou-se, anteriormente, que uma das maiores dificuldades historiográficas do urbanismo seria a compreensão do significado de certos termos em diferentes línguas, dando conta de sua historicidade e das correspondências advindas da circulação mundial de ideias no meio profissional disciplinar. É o que se apresenta aqui por meio do termo *design*, utilizado em inglês para distinguir-se de *urban planning*. O conceito de *design* implica, mais do que simplesmente no desenho, no ato de projetar, no que é gerado a partir de um processo compositivo. Nesse sentido, assim como o conceito de projeto urbano, refere-se ao caráter mais “arquitetônico” do urbanismo, aquele que agrega uma expressão espacial e uma intencionalidade estética.

No entanto, as transferências de ideias se fazem entre múltiplos países, que geralmente adotam denominação semelhante à utilizada

⁷⁸ Cita-se, a título de exemplo, alguns nomes de peso: Kevin Lynch e Gordon Cullen (inglês), estudaram a morfologia urbana associada à psicologia da percepção, tornando-se importantes referências para o *urban design*, também Colin Rowe, com seu conceito de *Collage city* e seus métodos de leitura figura-fundo; Christopher Alexander, que estudou tipologias de padrões e processos compositivos participativos.

nos principais estudos de uma área. Em que pese sua diferença semântica, esse é, possivelmente, um dos motivos pelo qual o projeto urbano é denominado, no Brasil, de **desenho urbano**. Tal termo, apesar de consolidado, parece não evidenciar o pensamento por trás do desenho, tal como subentende a palavra projeto. Parece, no entanto, haver um consenso de que o “projeto urbano” seria o produto da atividade do “desenho urbano”. Essa interpretação não encontra correspondência em arquitetura, em que as diferenças entre “desenho” e “projeto” arquitetônico são bem consolidadas, ambas adotando as mesmas nomenclaturas para as atividades e para os produtos dessas atividades.

Tabela 1: Correspondência linguística entre os termos planejamento, projeto e desenho.

Ressalvem-se as diferenças semânticas e de utilização nas diferentes línguas e contextos.

LÍNGUA	TERMOS CORRESPONDENTES		
PORTUGUÊS	PLANEJAMENTO	PROJETO	DESENHO
INGLÊS	PLANNING	DESIGN	DRAW
FRANCÊS	PLANIFICATION	PROJET	DESSIN
ITALIANO	PIANIFICAZIONE	PROGETTO	DISEGNO
ESPAÑHOL	PLANIFICACIÓN	DISEÑO	DIBUJO
ALEMÃO	PLANUNG	PROJEKT	ZIEHEN

Outra questão que gerou a necessidade de atribuição de termos específicos foi a das diferentes escalas passíveis de se intervir em projeto. Como se comentou anteriormente, ao mesmo tempo que o planejamento amplificou suas possibilidades de estudo para a escala regional, o projeto foi sendo compreendido mais como intervenção em partes, em recortes espaciais, do que como proposições para uma cidade inteira. Nesse sentido, na língua francesa, o termo *composition urbaine* vem sendo resgatado, desde a década de 1980, como concorrente da denominação *design urbain*, que é relativamente utilizada na França, mas é corrente no Canadá. Mas o uso do termo “composição urbana”, no contexto francês, remonta já a mais de um século:

Expressão entrada em uso no século XIX para designar a figuração tridimensional de uma cidade inteira, ou de uma parte da cidade, concebida e desenhada de modo suficientemente preciso para permitir a construção, e correspondendo à uma implantação sobre um sítio real, ou descrito como tal, tendo em conta seus acidentes de terreno e particularidades (CHOAY; MERLIN, 1996, p.183).⁷⁹

A noção contemporânea de composição urbana busca reviver a noção histórica da arte urbana: ela é “empregada hoje para definir o impulso,

⁷⁹ Tradução da autora.

nascido no Renascimento, com a arte urbana. Trata-se então, para a crítica moderna, de sublinhar a preocupação estética dos arquitetos em sua organização da paisagem urbana (...)” (CHOAY; MERLIN, 1996, p.185)⁸⁰. No entanto, como se disse, hoje a composição de planos para uma cidade inteira é coisa rara. Assim, essa expressão é utilizada mais frequentemente para referir-se a intervenções em recortes espaciais circunscritos, nos quais evidenciam-se uma coesão de conjunto e uma intenção projetual compositiva. Esse sentido, um pouco mais limitativo que o de *urban design*, que agrega todas as dimensões, faz eco à origem histórica do termo *composition* nas artes visuais, especialmente na pintura, denotando uma “figura” fechada.

Todos os termos aqui tratados - projeto (ou desenho) urbano, *urban design* e *composition urbaine* - à parte suas especificidades linguísticas e semânticas, indicam uma relação de continuidade com a arte urbana histórica, na medida em que suas finalidades estão centradas na concepção espacial da cidade por meio do projeto. É nesse sentido que se buscou considera-las como abordagens “arquitetônicas” do urbanismo. São nessas abordagens citadas, também, que a dimensão estética torna-se mais evidenciada. A produção de um partido projetual urbanístico, considerada como ato criativo, implica uma intencionalidade e uma concepção estética. Esse

dado aproxima o projeto urbano ao campo da arte. Ou, antes, o reaproxima, uma vez que a arte urbana histórica identifica a raiz do urbanismo como uma produção de artistas.

Diante da complexidade da cidade e da multiplicidade de fatores envolvidos, a questão que se coloca é se, nos dias de hoje, o urbanista “de projeto” ainda poderia ser considerado um artista, dada a visualidade de suas intervenções no espaço. Essa questão, que ainda levanta polêmica no âmbito do projeto urbano, mereceria ser estudada com mais atenção pela historiografia do urbanismo. Existiram experiências e teorias na constituição disciplinar que enfrentaram o tema, porém ainda pouco se conhece desse legado. A compreensão desse passado recente pode reforçar o debate atual.

A questão da expressão formal em urbanismo, foi, desde antes de sua constituição disciplinar, associada à busca da beleza das cidades. Ao se intervir em escala urbana, buscava-se atribuir ou evidenciar qualidades estéticas capazes de imprimir um caráter particular ao lugar. Mas essa “beleza” almejada partia geralmente de parâmetros clássicos, explicitados nos tratados por meio de expressões como simetria, harmonia, equilíbrio, ritmo, etc.

Conforme discorreu-se no item 2.1, a noção clássica de beleza perdurou por mais tempo na teoria e na prática urbanística do que na discussão filosófica estética. Assim, ao debruçar-se sobre a

⁸⁰ Tradução da autora.

consolidação da disciplina urbanística na primeira metade do século XX, foi possível observar a permanência da estética *beaux-arts* nesse contexto, malgrado as novas vertentes artísticas e filosóficas em evidência nesse período. No entanto, a observação de certa defasagem entre as ideias mais “iconoclastas” dos campos filosófico e artístico e as realizações urbanísticas, acima comentada, pretendeu ser de cunho mais didático do que uma expressão de juízo de valor. Tal constatação não invalida, em princípio, a possibilidade de existência de uma compreensão estética complexa nas expressões formais do urbanismo. Porém, para que essa complexidade transpareça, é preciso ter-se em conta que a forma de sistematização teórica urbanística é essencialmente distinta da estrutura do campo filosófico.

Diferentemente da filosofia, que busca construir conceitos ou princípios de validade geral e universal, a arquitetura e o urbanismo fundamentam-se no conhecimento aplicado, na resolução de problemas concretos, ou seja, que não podem ser generalizados em suas potencialidades e desafios. Trata-se, assim, de um saber que reconhece a especificidade inerente a cada caso, demandando uma transposição do geral para o particular, e vice-versa. Isso pode significar que, nos campos arquitetônico e urbanístico, as expressões espaciais seriam tão importantes quanto os discursos que as fundamentam, ou até mais. Assim, ao proceder a análise de um

projeto específico, não seria impossível detectar mais complexidade estética do que levaria a crer seus escritos justificativos, esses normalmente baseados em princípios gerais.

A suposição levantada acima encontra-se, de certa forma, no cerne das análises desenvolvidas acerca das contribuições do urbanismo francês da primeira metade do século XX. O fato de os tratados terem fornecido grande parte do embasamento estético do urbanismo francês aponta a possibilidade de expressões espaciais particulares e complexas no conjunto de suas contribuições:

(...) a edificação ou a arte urbana teorizada por Alberti coloca em ação regras e princípios generativos, permitindo a produção de espaços indefinidamente diferentes, ao sabor dos tempos e das diferentes demandas (CHOAY; MERLIN, 1996, p.685)⁸¹.

A influência de dois tipos de escritos no pensamento urbanístico, os tratados e as utopias, foi abordado por Françoise Choay em sua obra “A regra e o modelo” (1985). Essa teórica associou os primeiros tipos de escritos à noção de “regra”, e os segundos, a “modelos”. Ou seja, diferentemente dos modelos fechados das utopias, as regras dos tratados permitiriam uma abertura à criação, à consideração da especificidade de uma dada situação urbana. O teórico da arte E.H. Gombrich (1990) já havia proposto uma oposição semelhante, ao

⁸¹ Tradução da autora.

referir-se, em um de seus célebres estudos, à “norma” e à “forma”. A ideia de norma assemelha-se à regra, enquanto que a forma remete-se ao modelo.

As relações entre tais conceitos e a expressão estética em urbanismo, no entanto, nunca foi alvo de estudos aprofundados. Em realidade, malgrado o reconhecimento de que o urbanismo “de projeto” possui necessariamente uma expressão formal baseada em princípios estéticos (ainda que implícitos), por longo tempo seu estudo esteve relegado ao segundo plano na teoria disciplinar. Conforme foi abordado no contexto da introdução ao tema, uma das justificativas do aparente desprezo pelo estudo da criação formal na prática urbanística adveio da própria ascensão da ideologia funcionalista e, posteriormente, marxista. Tal situação gerou a célebre dicotomia formalismo x funcionalismo dentro dos campos da arquitetura e do urbanismo, que parece ter contribuído ainda mais para uma visão da dimensão estética como antagonista do ideal do modernismo funcionalista⁸². Deve-se, ainda, ter em conta o desprezo da ideologia marxista, que influenciou as teorias do planejamento urbano, calcadas em grande parte nas ciências sociais. As principais acusações

⁸² Ou progressista, na nomenclatura de Choay. Porém, como se afirmou anteriormente, essa classificação é um tanto simplista e não abarca as múltiplas discussões e práticas do urbanismo funcionalista, que também possuiu fortes ideias estéticas.

baseadas em tais ideologias são que a preocupação formal gera apenas “formalismo” vazio, e que aqueles urbanistas que se concentram nas formas ignoram todos os outros fatores que incidem na complexidade das cidades, associando-se a expressão formal do projeto a um meio de dominação e de alienação social:

A utilização do termo composição é sempre problemática. Ele pode, com efeito, ser modestamente entendido como uma forma de compor, com a realidade urbana, suas características físicas e sociais, os traços do passado e, sobretudo, com os outros atores. Pode, ao contrário, visar a realização de um ato estético pelo traçado global de forma urbana em detrimento do conteúdo. A primeira atitude supõe o privilégio da análise e da síntese receptiva de informações múltiplas; a segunda privilegia o traçado, a projeção e uma espécie de violência simbólica em relação aos outros atores do planejamento e às populações (FREY, 1996, p.219).

Apenas nas últimas décadas é que disciplinas como a morfologia e o projeto urbano vêm reassumindo o estudo da forma e da expressão espacial como questões essenciais ao desenvolvimento do urbanismo, alçando a forma urbana ao objeto primordial de estudos. A disciplina urbanística encontra na morfologia urbana um meio de renovação do interesse pela sua dimensão espacial, que o planejamento urbano põe em segundo plano. Morfologia urbana é o estudo de formas urbanas, buscando “descobrir” estruturas-padrão e permanências no tempo e

no espaço. É também dentro dessa linha de pensamento que se aprofunda a associação entre a herança histórica das formas urbanas e uma concepção artística do urbanismo, na qual o arquiteto sempre possuiu um papel central:

Que um plano de cidade seja uma obra de arte suscetível de ser estudada do mesmo modo que uma igreja, um castelo, uma casa; que se possam distinguir tipos de planos de cidade; essas são talvez ideias recentes, mas que nos parecem realmente cheias de frescor e de vida para inspirar todo um novo capítulo da história geral da arte: a história da arquitetura urbana (LAVEDAN, apud CHOAY; MERLIN, 1996, p.215) ⁸³.

A maior parte dos estudos que abordam a arte urbana o fazem sob esses dois enfoques: primeiro, do ponto de vista histórico, em que se descreve uma sucessão temporal de fatos urbanos ligados ao período; segundo, a partir da abordagem morfológica, que se interessa pela forma urbana e sua relação com a tipologia edificada dentro de determinado contexto histórico. O estudo das formas urbanas do passado, com vistas a classificá-las em tipos ou categorias e compreender suas características e especificidades, possui uma forte influência da filosofia estruturalista. Nesse âmbito, as categorias da tipomorfologia urbana podem tornar-se um tanto limitativas, ao se

generalizar formas urbanas em tipos fechados e absolutos: “Tem-se que compreender que tais categorias não são naturais e absolutas, nem autossuficientes. Elas são criadas pelos estudiosos por convenção, e sua existência é determinada por uma multiplicidade de fatores”. Apesar da importância seminal que a morfologia representava para o objeto desta pesquisa, ela não apoiava completamente o estudo proposto. A abordagem que buscávamos era o entendimento da tradição da arte urbana como uma estratégia de projeto, como uma metodologia de concepção da forma. Pois, para além das formas urbanas em si, o presente estudo interessava-se em evidenciar a inteligência por trás das formas, pelas estratégias urbanísticas generativas dos espaços. Diferente da morfologia, o estudo do projeto ou da composição urbana “pressupõe a existência de uma inteligência e uma vontade por trás das formas, ou seja, existe uma criação humana consciente, mesmo que coletiva”. Trata-se, também, de implicar a atuação dos urbanistas como projetistas, como propositores de formas urbanas. Nesse sentido, a metodologia da composição urbana relaciona-se mais estreitamente com nosso objeto de estudo:

Nenhuma discussão sobre a forma da cidade pode ignorar o papel do *design* na escolha entre as possibilidades da forma (...). as decisões sobre o *design* são amplamente baseadas em modelos que estão na mente do *designer* (LYNCH, 2012, p.263).

⁸³ Tradução da autora.

3.2. A concepção da forma na arte urbana histórica

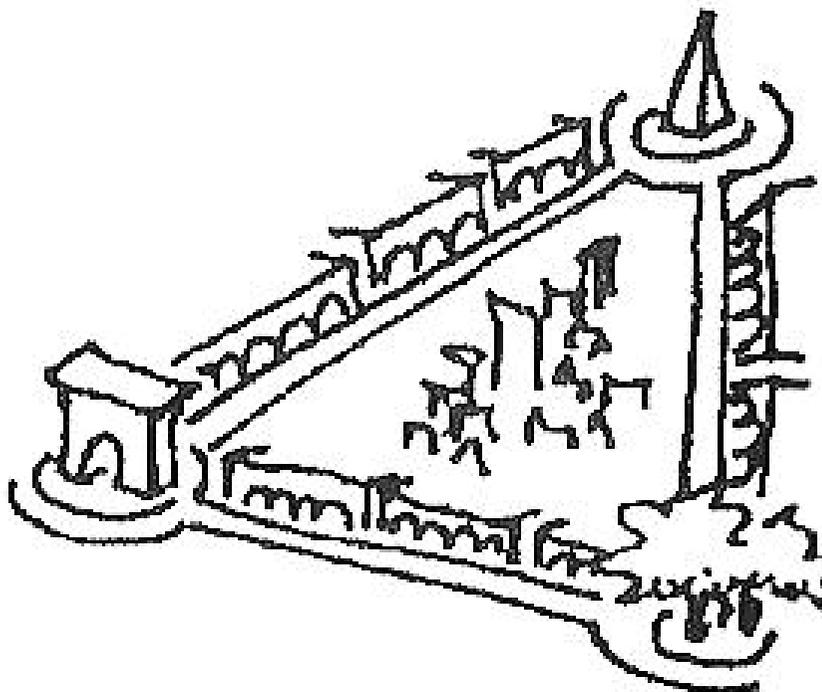


Fig. 17: Esquema da rede axial barroca, por Lynch (fonte: LYNCH, 2012).

Uma das características do processo compositivo da escola francesa de urbanismo seria o seu embasamento em princípios generativos, ou seja, em “normas” adaptáveis. Tais princípios representavam a continuidade com uma tradição urbanística consagrada, a arte urbana. Essa concepção espacial inicia-se no Renascimento, a partir de uma linhagem teórica iniciada por Alberti e prolongada pelos tratados de

arquitetura (CHOAY, 2010). Como se afirmou anteriormente, a arte urbana, com seus notáveis exemplos históricos, aportou a noção de urbanismo como arte e do desenho urbano como composição:

A arte urbana introduziu nas cidades ocidentais a proporção, a regularidade, a simetria, a perspectiva, aplicando-as às vias, praças, edifícios, ao tratamento de suas relações e de seus elementos de ligação (arcadas, colunatas, portas monumentais, arcos, jardins, obeliscos, chafarizes, estátuas). Devemos a ela a noção de composição urbana, derivada da pintura (CHOAY; MERLIN, 1996, p.76) ⁸⁴.

É verdade que a escola francesa sempre procurou embasar suas proposições em conhecimentos técnicos e científicos. Porém, em termos de concepção da forma urbana, ela era claramente herdeira dessa tradição - baseava-se na noção de composição e adotava os mesmos princípios estéticos consagrados pela arte urbana histórica. Assim, este item visa esclarecer os principais elementos que caracterizam a forma de concepção espacial da arte urbana, para que, posteriormente, seja possível compreender o que se coloca como continuidade e como ruptura na metodologia compositiva da Escola Francesa de urbanismo.

⁸⁴ Tradução da autora.

O teórico que mais detalhadamente debruçou-se sobre as características dessa concepção espacial foi Spiro Kostof, na obra “The City Shaped” (2012). Como se afirmou na introdução, deve-se a esse autor a compreensão em que se baseia a tese: a arte urbana não é apenas uma “forma” urbana, mas uma metodologia urbanística, uma estratégia de concepção espacial. No entanto, Kostof não empreende propriamente o termo arte urbana, adotado na tese por sua preeminência nos escritos franceses⁸⁵, mas propõe uma terminologia própria para abordar sua forma de composição urbanística: “the grande manner”⁸⁶, ou a grande maneira. Esse termo inglês, que advém do campo da história da arte, é geralmente utilizado para caracterizar os mais altos exemplos da pintura clássica, em sua visão ideal⁸⁷. Apesar de compreendermos a analogia que se fez ao uso do termo, interpretou-se na tese que a *grand manner* caracterizaria o método de composição clássico utilizado pela arte urbana.

Dos quatro principais tipos de concepção urbana que Kostof identifica em sua obra (padrões orgânicos, grelha, diagrama e *grand manner*),

⁸⁵ Entre outros motivos apresentados na introdução.

⁸⁶ O mesmo método é denominado por Kevin Lynch de a estratégia da “rede axial barroca”, em sua obra “A boa forma da cidade”. Os autores em que ele se baseou foram Elbert Peets e, mais tarde, Christopher Tunnard.

⁸⁷ Termo atribuído a Sir Joshua Reynolds no seu “Discourses on Art”. Sua terminação específica, porém, era “grand style”.

a escola francesa de urbanismo do século XX é claramente tributária da *grand manner*. Trata-se de um método de intervenção ou concepção da cidade que articula seus principais pontos de interesse em uma rede estruturada por meio de grandes vias de circulação. O princípio de hierarquia e conexão de vias diagonais interligando os principais marcos da cidade é o principal dispositivo desse método urbanístico, a sua característica distintiva.

Esse tipo de urbanismo é classificado por muitos teóricos como “barroco”, por ser nesse período histórico que tal estratégia mais floresceu e se difundiu. Além disso, ele cultiva certas características ligadas a esse estilo, tal como a monumentalidade. Porém, em realidade, esse recorte histórico não corresponde realmente à sua preeminência na arte urbana. Tal método urbanístico, como afirma Kostof, distendeu-se inequivocamente ao longo de vários séculos, desde antes do século XVI, chegando ao menos até a primeira metade do século XX. A escola francesa de urbanismo é justamente um dos exemplos da perpetuação de tal método.

A rede axial de diagonais não corresponde necessariamente a um sistema radial concêntrico da cidade como um todo, ainda que se possa formar, no seu interior, pequenos sistemas radiais a partir de monumentos. O sistema radial concêntrico absoluto é entendido por Kostof como um diagrama, expressado, por exemplo, pelas proposições utópicas de cidades ideais *ex-novo*. A *grand manner*, por

outro lado, pode ser perfeitamente aplicada em tecidos urbanos consolidados: “(...) Haussman utilizou o modelo em Paris para melhorar o acesso na parte central da cidade, para criar novos e lucrativos locais de construção e para deslocar e controlar a classe trabalhadora” (LYNCH, 2012, p.267).

Mas o sistema também se prestou muito bem para a concepção de inúmeras novas cidades, sobretudo capitais. Um célebre exemplo é o projeto do Major L’Enfant para Washington, que Kostof considera como paradigmático. A partir dele, o autor enumera algumas das principais características da estética urbana celebrada pela *grand manner*, empreendida como metodologia de desenho urbano (KOSTOF, 2012, p. 211) e resumidas adiante:

1. Um grande conjunto urbano, total e espaçoso, fixado em pontos focais distribuídos através da cidade;
2. Tais pontos focais são impressos em relação ao “drama” da topografia, e ligados entre eles por linhas de comunicação;
3. A preocupação com a construção da paisagem das vias principais;
4. A criação de vistas;
5. Espaços públicos como cenários para monumentos;
6. Efeitos dramáticos;
7. Tudo isso superposto em um tecido compacto para a vida cotidiana.

Apesar de Kostof ser o único autor que esmiúça detalhadamente, elemento por elemento, o método de composição da arte urbana (*grand manner*), Kevin Lynch, em “A boa forma da cidade” sintetiza magistralmente suas principais características. Kostof cita a contribuição desse autor como afiliada a seu método, afirmando que se trata do melhor casamento que ele conhece entre um pensamento inquisitivo acerca da história da forma urbana e uma resultante teoria do desenho urbano (KOSTOF, 2012, p.15). Pela importância da síntese empreendida, optou-se por apresentar adiante um trecho longo da apresentação de Lynch desse método compositivo⁸⁸, para ele a “rede axial barroca”:

Observe-se, por exemplo, a rede axial barroca como modelo frequentemente utilizado no passado para orientar o *design* das novas cidades e das cidades mais antigas. É uma concepção coerente e bem desenvolvida da forma da cidade. Declara que se pode organizar qualquer paisagem vasta e complexa do seguinte modo: escolhe-se um conjunto de pontos dominantes num terreno e colocam-se estruturas simbólicas importantes nesses pontos. Ligam-se esses pontos centrais através de ruas principais, suficientemente largas para

⁸⁸ No entanto, ressalve-se que, diferentemente de Kostof, Lynch não atribui a esse método um lugar de destaque em sua obra citada acima. Antes, ele integra um catálogo de 10 modelos de formas do aglomerado populacional que atualmente são utilizados.

suportarem o tráfego das artérias e modeladas como aproximações visuais aos pontos simbólicos, ou nodos. Os limites destas ruas devem ser controlados de modo a conferir-lhes um sentido de unidade, através de instalações e equipamentos especiais, bem como restrições sobre a altura, as fachadas e as utilizações. Depois de se concluírem estas medidas, os triângulos interiores entre as artérias de ligação podem ser ocupados por padrões de ruas mais complexos e menos controlados, e por edifícios de vários gêneros. O modelo tem algumas vantagens específicas. É uma ideia simples e coerente que pode ser rapidamente utilizada numa grande diversidade de paisagens complexas. (...) Com um controlo central eficaz, o modelo funciona bem na organização de paisagens extensas e irregulares, virgens ou desenvolvidas (por exemplo, Paris, com Haussman). Cria uma estrutura geral memorável sem impor um controlo excessivo sobre todas as partes e sem necessitar de um nível inalcançável de investimento de capitais. Na verdade, é uma estratégia para a aplicação económica do poder central. Produz fortes efeitos visuais e lança as bases para o simbolismo público. Por outras palavras, é um método útil para se alcançar a sensibilidade e se distribuir o controlo público e o controlo privado (LYNCH, 2012, pp.266-267).

A partir dessa aproximação inicial, serão enfocados os principais elementos que caracterizam a forma de concepção espacial da arte

urbana na tradição da *grand manner*. Apesar de buscar apresentar exemplos históricos de grande influência, renunciou-se a uma análise histórica mais rigorosa, que estaria fora dos objetivos da tese. Assim, não se procurou seguir aqui uma linearidade temporal, e certamente grandes exemplos da arte urbana ficaram de fora desse panorama. Por outro lado, a organização adotada, em forma de tópicos, buscou evidenciar a abordagem projetual dos aspectos estéticos do urbanismo. Nossa intenção, reforça-se, visava apenas situar os principais dispositivos projetuais característicos do método compositivo que Kostof qualifica de *grand manner*, e não propriamente retratar sua história, algo que esse próprio autor já empreendeu magistralmente.

Em nossa síntese, buscou-se destacar preferencialmente os exemplos franceses, em especial os parisienses. Esse enfoque é referendado pelo fato de que a França, após um início liderado pela Itália, assumiu papel de destaque como difusora mundial da *grand manner* como estratégia compositiva da arte urbana. Desse modo, são as próprias realizações francesas as principais referências da tradição herdada pela escola francesa de urbanismo do século XX, secundadas pelas italianas:

Após essa impressionante liderança italiana, no entanto, a França irá se apropriar da estética barroca e desenvolvê-la em um sistema racional de desenho urbano. É lá que a

grand manner irá gozar de uma carreira ininterrupta até a segunda guerra (...) (KOSTOF, 2012, p.216)⁸⁹.

A caracterização dessa metodologia compositiva foi dividida em quatro temas principais, dentro dos quais alguns tópicos abordaram os diversos aspectos ligados a esses temas⁹⁰. Tal subdivisão foi estabelecida de modo a oferecer um síntese dos aspectos estudados pelos principais autores de apoio⁹¹, contemplando também a leitura analítica dos manuais da escola francesa de urbanismo, empreendida no capítulo 5. A estrutura dos tópicos está descrita na tabela a seguir:

Tab. 2: Tópicos de análise da metodologia compositiva da arte urbana.

3.2.1. CONCEPÇÃO DO TRAÇADO	a) REDE AXIAL DE AVENIDAS E BOULEVARES
	b) VIAS SECUNDÁRIAS
	c) PRAÇAS: FORMA E CONEXÃO
	d) PARCELAMENTO: QUARTEIRÕES E LOTES
	e) PERSPECTIVAS E EIXO MONUMENTAL
3.2.2. SÍTIO E NATUREZA	a) APROPRIAÇÃO DA TOPOGRAFIA
	b) ARBORIZAÇÃO EM ALINHAMENTO
	c) PARQUES E JARDINS
	d) <i>WATERFRONT</i>
3.2.3. ARQUITETURA E LEGISLAÇÃO	a) MONUMENTOS
	b) ORDENAMENTOS ARQUITETÔNICOS
	c) PASSAGENS (ARCADAS, COLUNATAS, ETC.)
3.2.4. MARCOS URBANOS	a) ARTE PÚBLICA (ESCULTURAS, ARCOS, OBELISCOS E FONTES)
	b) MOBILIÁRIO URBANO
	c) LETREIROS E PUBLICIDADE

⁸⁹ Tradução da autora.

⁹⁰ Apesar da importância primordial de Kostof como autor referencial dessa abordagem, considerou-se não ser necessário adotar a mesma ordenação de elementos descritos em sua obra. Optou-se por sintetizar sua essência dentro de uma estruturação mais simplificada, ajustada aos objetivos da tese.

⁹¹ Kostof (2012), a principal referência. Mas também Claval (2011), Choay (2011), Harouel (2004), Lamas (2011), Lynch (2012), Pinon (1992) Pannerai; Castex; Depaule (2013) e Socard (1936).

3.2.1 Concepção do traçado

a) Rede axial de avenidas e boulevares

Como se afirmou anteriormente, é na concepção do traçado que se define a principal característica do método compositivo da arte urbana. Trata-se de um método que busca articular os principais pontos de interesse de uma cidade em uma rede estruturada de conexões, por meio de grandes vias de circulação em linha reta. Esse espaço é dilatado: a cada vez as vias tornam-se mais largas e longas, oferecendo um evidente contraste com a trama medieval anterior, principalmente no caso de intervenções em cidades existentes. A rua deixa de ser apenas um percurso funcional, para ser também um eixo de perspectiva, um percurso visual e organizador de efeitos cênicos e estéticos (LAMAS, 2011, p.172), o lugar do ajuntamento popular, dos cortejos, procissões e paradas militares.

O dispositivo de coordenação das artérias viárias diagonais mais característico da arte urbana é o *trivium*, o encontro de três vias, convergindo para, ou divergindo de, um ponto central. Esse elemento de composição também é chamado de tridente ou, na França, de *patte d'oie* (pata de ganso). Trata-se de um dispositivo planejado em que a via central situa-se exatamente no eixo do elemento convergente, e suas vias laterais estão absolutamente, ou aproximadamente, equidistantes do eixo central, estabelecendo uma visível simetria

(KOSTOF, 2012, p.235). O elemento central pode ser um monumento arquitetônico ou escultórico, mas há sempre o espaço de uma praça que se presta a conectar as vias.

Tal dispositivo será difundido a partir do planejamento papal de Roma, empreendido por Sixto V (1585-1590) e dirigido pelo arquiteto Fontana para conectar as principais igrejas e melhorar o fluxo das procissões de peregrinos. Esse episódio é geralmente considerado o momento inaugural do urbanismo barroco, ainda que os *trivia* Banchi e Popolo comecem a ser concretizados já a partir de 1530. O conjunto configurado pela Praça del Popolo é um dos exemplos primeiros desse sistema, e atraiu grande atenção na França: “Seria desejável que, à entrada de uma grande cidade, encontrássemos uma grande praça prolongada por várias avenidas em *patte d'oie*. A entrada de Roma pela Porta do Povo pertence a esse gosto, e nós não temos nada de comparável em Paris” (LAUGIER, 1753, p. 247- T.A.).

Existem também algumas precedências em relação a esse exemplo paradigmático, que Kostof não aborda talvez por não ser ainda o dispositivo “barroco” em sua completude. Harouel (2004) e Lynch (2012) apontam seu início nas florestas reais, utilizada como estratégia para descortinar as linhas de visão e se chegar mais rapidamente à caça. Pinon (1992) lembra o efeito de irradiação divergente a partir das saídas das portas de cidades medievais, como no caso de Bolonha.



Fig.18: *Patte d'oie* a partir das portas da cidade de Bolonha (fonte: PINON, 1992).



Fig.19: *Trivium* convergindo para a Piazza del Popolo (fonte: <http://cosafarea.it/>).

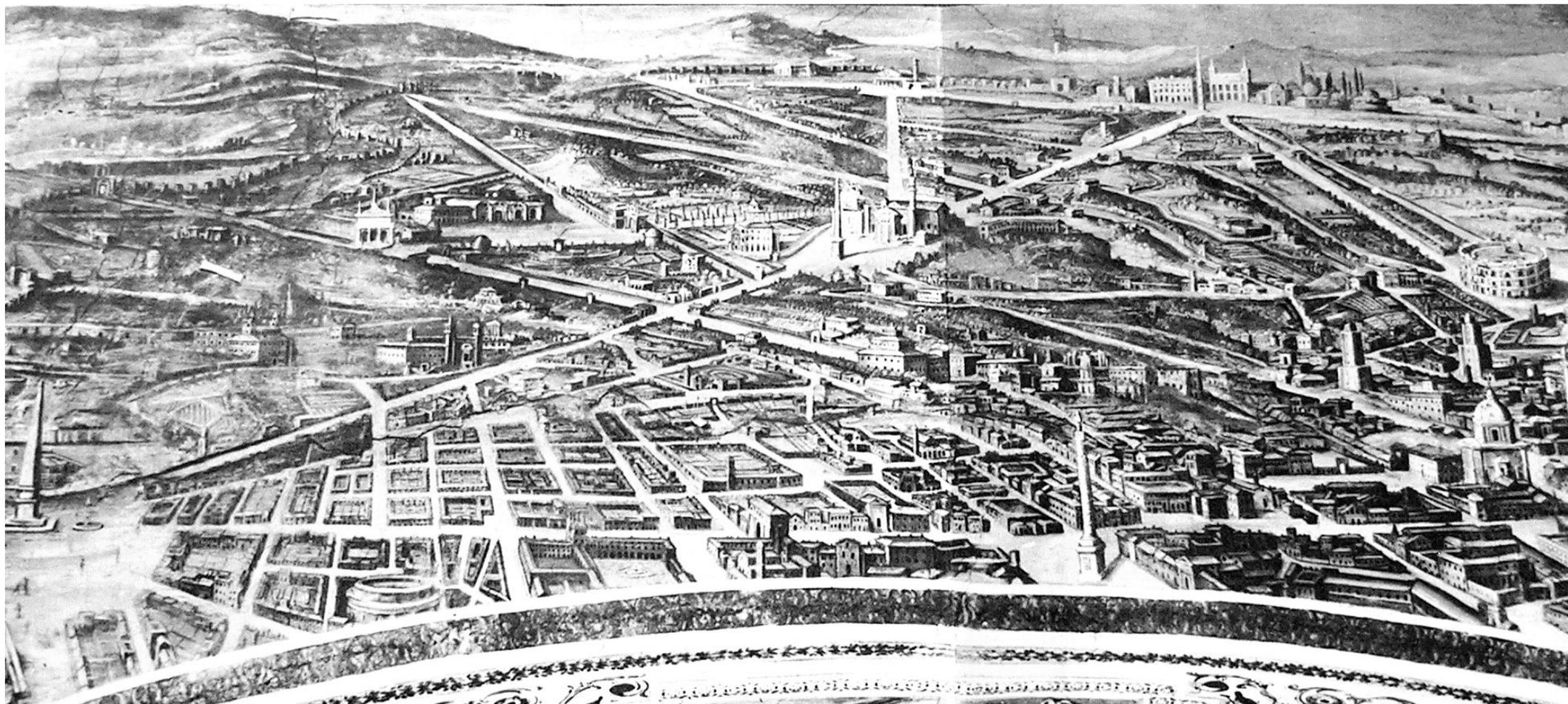


Fig.20: Roma de Sixto V no afresco da Biblioteca Apostolica Vaticana (fonte: <http://www.valtervannelli.it/>).

Porém, a consagração desse dispositivo se dará também por meio da contribuição do paisagismo, primeiro na Itália e depois, triunfalmente, na França, com as criações de Le Nôtre. Mas nessa transposição entre países houve uma “inversão” do sistema. Nos exemplos italianos, a convergência do *trivium* se dá na direção de uma porta. Le Nôtre inverte esse dispositivo para fazê-lo convergir na direção do monumento principal, o palácio. A *patte d’oie* que emana a partir do Palácio de Versailles em direção à cidade tornou-se, assim como os precedentes romanos, um exemplo paradigmático, responsável em grande parte pela divulgação e popularização do *trivium*. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o dispositivo seria adaptado e utilizado de muitas maneiras, marcando as portas da cidade nos projetos de demolições das antigas muralhas, ou, posteriormente, convergindo para monumentos e para as estações de trem, as novas “portas” da cidade.

O *polivium*, a convergência de várias vias para uma praça central, idealmente circular ou semicircular, também deve parte de sua origem ao paisagismo, nos sistemas de clareiras com aléias irradiantes. Outra origem são os projetos de cidades ideais de planta centrada, com avenidas radiais convergindo para o ponto central. Neste último, porém, tal precedência fica mais evidente na versão inglesa do sistema, conhecida como “teia de aranha”, em que as vias radiais principais são conectadas entre si por pequenas ruas retas, que se sucedem a intervalos regulares.

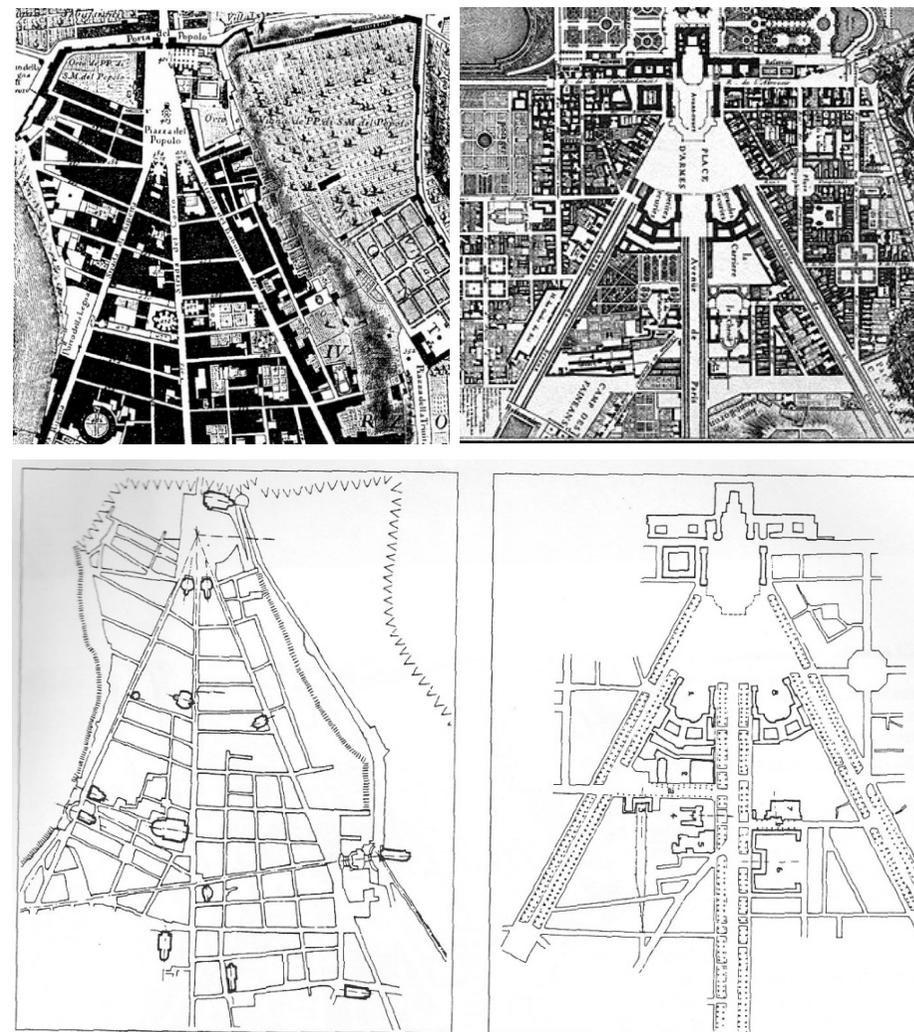


Fig. 21: Comparação entre os *trivia* de Roma (à esquerda) e o de Versailles (à direita), o primeiro convergindo para uma porta e o segundo para um palácio, mas ambos enquadrados por uma praça (fonte: PINON, 1992).

Como precedência histórica de *polivium* convergindo para uma praça semicircular, destaca-se o célebre projeto da Place de France, concebido no reinado de Henri IV, que não foi construído. Se ele fosse rebatido para formar uma praça circular, convergiriam 14 vias para o ponto central. Como esquema construído de praça semicircular, cita-se a Place de L'Odéon, também em Paris, da qual se voltará a falar a respeito do parcelamento. Mas o exemplo máximo do sistema *polivium* na França é certamente a Place de l'Étoile, empreendida no contexto dos *grands travaux* de Haussmann, para onde convergem 12 vias radiais. Observe-se que o esquema da Place de l'Étoile também adotou, além do carrefour central, a via circundante que acentua o efeito geométrico com o desenho de dois círculos concêntricos.



Fig.23 : Vista aérea do *polivium* da Place de l'Étoile, Paris (fonte:).



Fig. 22: *Polivium* da Place de France, projeto não construído (fonte:).

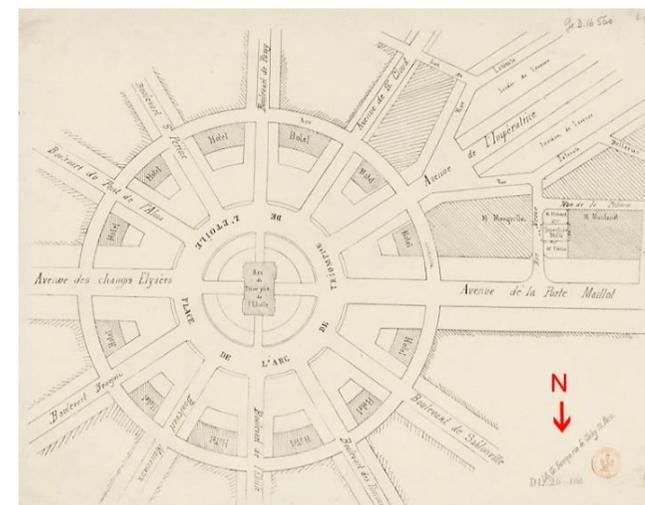


Fig. 24: Planta do *polivium* da Place de l'Étoile (fonte: Bibliothèque Nat. de France).

Para Kostof, talvez o mais coerente aspecto dos experimentos franceses a partir da estética barroca seja a habilidade em ligar os diversos elementos (*trivia* e *polivia*, *carrefours*, monumentos, praças, ordenamentos...) em uma constelação geométrica adequada para estruturar até mesmo uma cidade inteira. Lynch, no entanto, observa que o dispositivo termina por se tornar confuso em grandes cidades, pois os pontos centrais perderiam parte de sua força cognitiva e estruturante quando espalhadas em um tecido muito vasto:

Apesar de visualmente ser bastante poderosa à escala intermédia de uma cidade central ou de um grande parque ou jardim, a rede triangular irregular pode ser bastante confusa em escalas maiores. Os pontos centrais e todas as ligações entre eles têm de ser reconhecíveis e memorizados. Não podem ser aplicadas estratégias cognitivas gerais de orientação ou um padrão global. (LYNCH, 2012, p.267).

As **avenidas** e os **boulevares**, que, como Kostof observa, parecem similares e intercambiáveis, tiveram na verdade origens bastante diversas. O que eles tinham em comum era sua origem extra-urbana, em que ambos terminaram por ser incorporados ao tecido da cidade. O boulevard foi, em sua origem, uma espécie de passeio público arborizado que se erigia circundando os limites entre a cidade e o campo, substituindo muitas vezes as antigas muralhas medievais e interligado às portas da cidade. Assim foi o caso de Paris em 1670,

formando uma coroa arborizada encerrando uma área de quase 1200 hectares (BENÉVOLO, 2005, p.511). Inicialmente denominados *cours* ou *remparts*, tinham a vantagem de oferecer, por sua posição elevada que se valia da estrutura das muralhas, belas vistas do campo circundante. Procedimento aplicado inicialmente apenas na França, após Napoleão I popularizou-se por toda a Europa.



Fig. 25: Rempart da cidade de Montreuil sur Mer, França (fonte:).

Quanto às avenidas, elas tem sua origem em estradas que atravessavam o campo. Destacavam-se por serem retas e com arborizações em alinhamento, para distinguirem-se da ondulante paisagem rural (KOSTOF, 2012, p.250). Outra origem se deve ao paisagismo. A mais célebre avenida de Paris, Champs-Élysées, originou-se do prolongamento da aléia central do Jardim das Tuileries,

organizado por Le Nôtre. Esse complexo viria a configurar, a cada nova adição ao longo dos séculos, o eixo monumental de Paris. Ela é o paradigma da avenida retilínea monumental, estendendo-se por quase dois quilômetros e com 70 m de largura total. Essa largura compreende hoje 30 metros de vias de rolamento, com 8 faixas, e 20 metros de calçada arborizada de cada lado.



Fig. 26: Avenue des Champs-Élysées, Paris (fonte:).

Os Boulevares e avenidas de Paris pós Haussmann tornaram-se um organismo à parte, absorvendo, em parte, a função de “ajuntamento” antes reservada às praças. Apesar da essencial finalidade de circulação, eles estão longe de se restringir à simples funcionalidade - tornaram-se também uma forma simultânea de passeio e de espetáculo:

A festa cotidiana da sociedade industrial, a festa do consumo, desenrola-se ao longo das artérias mais movimentadas, ligada ao espetáculo das boutiques e à vida dos cafés e de seus terraços, enquanto que as antigas praças fechadas servem de estacionamento para os automóveis (CHOAY, 2011, p.84)⁹².

As concepções urbanas do século XIX, na França, representam mais do que uma simples continuação dos dispositivos da *grand manner* em termos de traçado, abertura de vias e perspectivas monumentais. É em Paris, por meio dos *grands travaux* de Haussmann, que os princípios estéticos da arte urbana serão empreendidos de forma sistemática e, de certa maneira, dada a magnitude do empreendimento, levados às últimas consequências. O resultado foi uma cidade que terminou por tornar-se referência estética mundial, calcada em uma imagem urbana unitária e altamente impactante:

Na cidade, um retórica de eixos, de praças marcadas por monumentos, de monumentos distribuídos em uma rede cujos retornos seriam a partir de então visíveis, pretendia reproduzir as figuras codificadas do sistema clássico. Somos obrigados a reconhecer que, seja quais forem nossos julgamentos estéticos, a imagem que Haussmann deu à capital satisfaz totalmente à nova burguesia. A paixão era absoluta. Zola dizia, dos personagens principais de sua novela *La Curée*, que “os amantes

⁹² Tradução da autora.

sentiam o amor da nova Paris” (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.10).

Mas o resultado estético de Paris foi tanto mais impactante porque ele se combinou e favoreceu as outras demandas da modernidade: a “(...) dupla rede de aberturas e edificações monumentais tinha um objetivo tríplice: revalorizar os monumentos, isolando-os e criando conexões visuais entre eles; acabar com a insalubridade e a degradação; e criar uma imagem de modernidade – amplidão e luz, circulação entre estações de trem e entre bairros” (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.14). Reconhece-se aí o embrião da tríade que funcionaria como divisa da escola francesa de urbanismo ligada à S.F.U. (circulação, higiene e estética), evidenciando o quanto a experiência haussmanniana, enquanto método, e a cidade de Paris, enquanto forma urbana, viriam a influenciar seus membros.

No entanto, todas as demandas modernas e funcionais jamais chegaram a colocar a estética em plano secundário. Deve-se compreender que, em termos de concepção espacial, a intervenção de Haussmann coloca-se como uma evidente continuidade com a arte urbana histórica, e não como ruptura radical:

Por seu conteúdo e modo de operação, a criação de Paris ao nível global é estabelecida em continuidade com a cultura clássica e justifica as relações com ela. Na verdade, as manifestações de um nível global são características da cidade barroca: ela coincide com uma

etapa do crescimento que torna necessário um reajuste estrutural e pede novos elementos estruturais, os boulevares e as avenidas. Esses elementos são elaborados dentro de uma cultura amparada nos aspectos visuais e amplamente dependente dos problemas da formalidade (...) (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.14).

b) Vias secundárias

É próprio da arte urbana histórica a pouca preocupação com as vias intersticiais, que são geralmente deixadas intactas em seu desenvolvimento espontâneo, quando se trata de intervenção em um tecido urbano constituído. Essa característica tem uma dupla interpretação. Por um lado, isso é o que caracteriza a flexibilidade e a complexidade visual desse sistema, pois ele permite um desenvolvimento independente dos seus interstícios. Por outro lado, é essa qualidade que evidencia que a trama axial é, em grande parte, uma solução “de fachada”, como a qualifica Lynch:

Consegue atingir os seus objectivos com um mínimo de controlo e dá liberdade a muitos utilizadores para um desenvolvimento à sua vontade. Na verdade, tem todas as vantagens — e os defeitos — de uma solução de “fachada”. Apesar de ser flexível nos interstícios da rede, todas as mudanças importantes podem afetar a permanência indispensável dos nodos importantes e das avenidas simbólicas (LYNCH, 2012, pp.355-356).

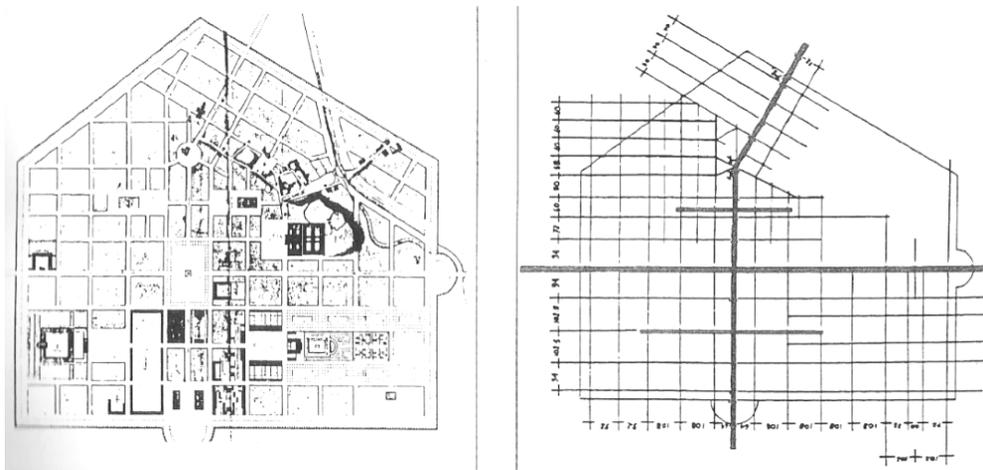


Fig. 27: Projeto e traçado teórico de La Roche-sur-Yon (fonte: PINON, 1992).

O caso é diferente quando se tratam de criações *ex-nihilo*, *ex-novo* ou de extensões, pois aí se aplica uma regularidade planejada a todo o tecido urbano. As criações das cidades-fortaleza francesas de Vauban (como Vitry-le-François e Villefranche-sur-Meuse), bem como posteriormente, as criadas por Napoleão I, como Pontivy e La Roche-sur-Yon (Ville de Napoléon) já haviam demonstrado as aplicações de vias retas (ortogonais e radiais) formando figuras regulares na sua concepção (HAROUEL, 2004, ps.52 e 68). No caso de La Roche-sur-Yon, observa-se que a grelha se deforma para buscar uma integração com o tecido existente, mas a figura do pentágono permanece como “desenho” limítrofe da cidade. Nesses exemplos, a influência de outros tipos de composição urbana estudados por Kostof, a grelha e o

diagrama, é mais perceptível, mesmo que certos valores como hierarquia, monumentalidade e integração com o sítio permaneçam.

Também há o caso de reconstruções após desastres naturais ou incêndios, como foi o caso de Rennes e de Londres. Os planos para a reconstrução de Londres após o grande incêndio de 1666, como o de Christopher Wren e também a proposta de Evelyn, são considerados alguns dos primeiros planos de cidades que se valem das estratégias da *grand manner*. Os valores de magnificência, para além da produtividade, e de grandeza, conjugada às considerações pragmáticas (KOSTOF, 2012, p. 218), vão marcar a arte urbana do século XVII na Inglaterra, período que alguns críticos se referem como “wrenaissance”. O desenho desses planos irão influenciar fortemente as criações posteriores da arte urbana anglo-saxônica.

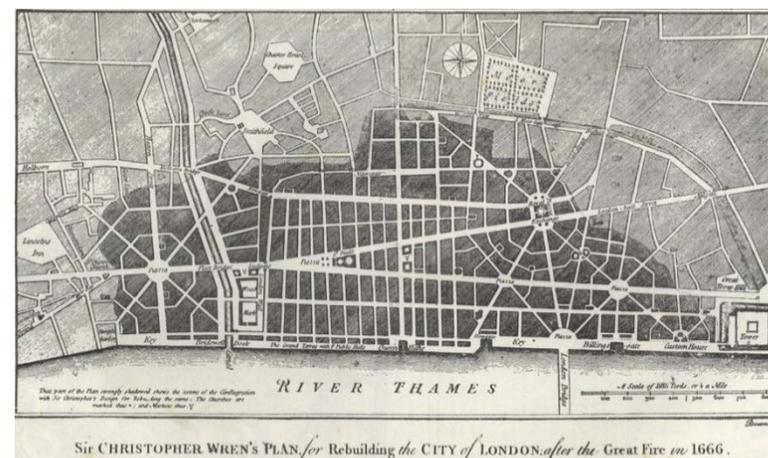


Fig.28 : Projeto de reconstrução de Londres, por C. Wren (fonte: wikimedia commons).

Um célebre exemplo de criação *ex-novo*, tributária da *grand manner*, é o plano do Major L'Enfant, para Washington, que se vale da grelha regular típica da ocupação americana combinada à trama axial característica do método da arte urbana. Kostof (2012, p.216) considera que o plano de Washington foi a mais coerente demonstração da arte urbana francesa⁹³ até aquele momento:

L'Enfant, com a visão de um verdadeiro planejador, começou, não pelo sistema de ruas, mas pelos edifícios e pontos principais. Entre aqueles pontos cardeais, imaginou “linhas ou avenidas de comunicação direta”, destinadas não só a facilitar o tráfego mas a “preservar em toda sua extensão uma reciprocidade de visão ao mesmo tempo”, com especial atenção à conveniência e às agradáveis perspectivas em caminho. Assim, Washington foi planejada como uma série de teias de aranha de tráfego, entrelaçadas, com avenidas principais de dimensões tão generosas quanto os Champs-Élysées (MUMFORD, 1998, p.437).

A concepção policêntrica era francesa, mas o urbanismo em território americano destaca-se do europeu por seu gigantismo no plano geral: as vias principais em Washington têm em média 50 m de largura, e as secundárias, 30 a 35 m (HAROUEL, 2004, p. 100), estendendo-se

⁹³ Kostof utiliza aí o termo Escola francesa de urbanismo, que preferiu-se não adotar para evitar uma confusão com a Escola francesa que se considerou na tese, atuante ao longo da primeira metade do século XX e ligada à S.F.U.

muitas vezes por quilômetros. É verdade que na Europa também se encontram vias monumentais, como a Avenue de L'Imperatrice, em Paris, com 140 m de largura, mas são exceções. Nas cidades antigas europeias, em contraste com as vias axiais, permanece em parte do tecido os vestígios de seu caráter medieval.

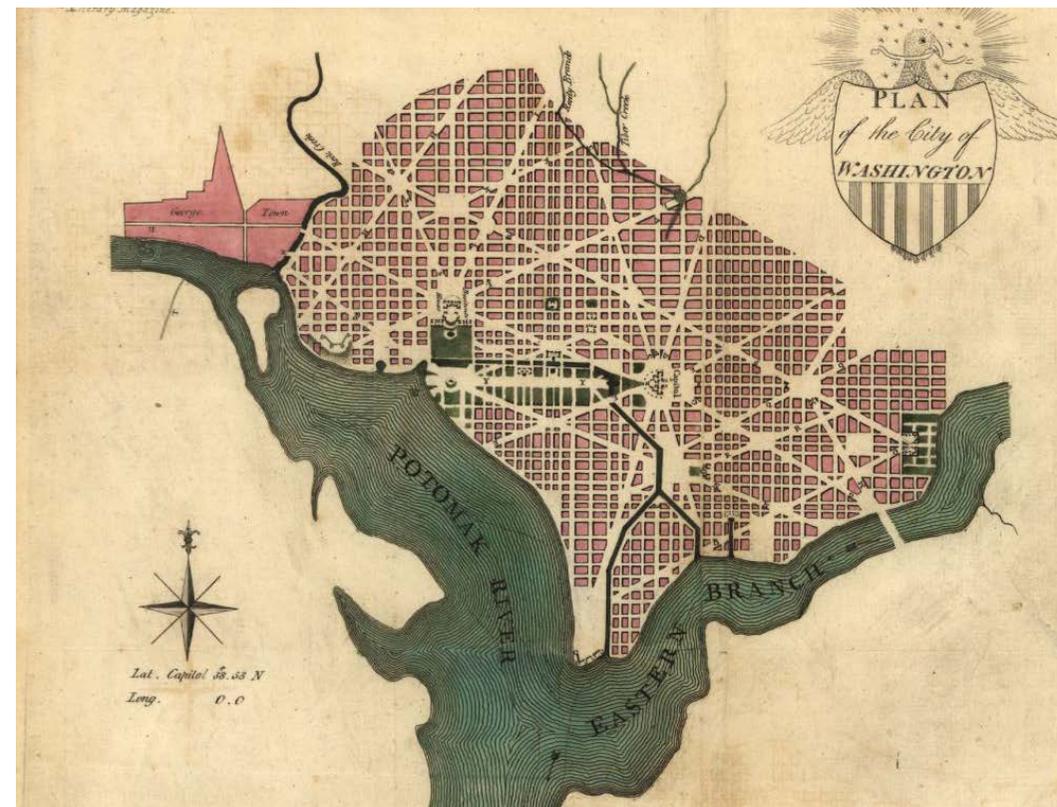


Fig.29 : Plano da cidade de Washington, elaborado pelo Major L'Enfant (fonte: [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_of_the_City_of_Washington_1791.jpg)).

Afirmou-se que a rede secundária de vias é geralmente pouco importante para a concepção da *grand manner* em tecidos consolidados. Mas deve-se fazer exceção à intervenção haussmanniana em Paris, pois a composição do traçado se fez pela primeira vez de forma “global”, não implicando apenas a trama axial principal de avenidas e boulevares. Primeiramente, deve-se ter em conta a quantidade de novas vias de circulação abertas no tecido existente, por meio da desapropriação e demolição de propriedades (as *percées*). Contabiliza-se que ele tenha aberto 95 km de *percées*, sendo esse um dos motivos pelo qual a intervenção de Haussmann também é chamada de urbanismo “cirúrgico”. No entanto, sendo a trama anterior de Paris muito densa e fechada, a adoção do sistema em rede axial por Haussmann não é tão imediatamente evidente na visualização de seu mapa, como no exemplo do plano de Washington.

Em segundo lugar, a rua torna-se um “equipamento”, uma parte importante de um sistema estruturante da cidade: “A ideia de via se transforma e permite a diversificação e multiplicação das funções distributivas de um complexo substrato de funções de distribuição: distribuição rápida de pessoal, alimentos, água e gás e remoção do lixo” (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.11). Finalmente, por meio da padronização do calçamento e mobiliário urbano, da difusão das arborizações em alinhamento e da imposição dos ordenamentos arquitetônicos de altura, ocupação do lote e caráter, Haussmann

terminou por imprimir uma grande unidade visual à praticamente todas as vias do perímetro urbano: “Todo o espaço público se tornou monumental, inclusive as ruas mais simples” (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.40).



Fig.30 : Mapa mostrando as aberturas de vias (*percées*) por Haussmann, em vermelho (fonte: wikimedia commons).

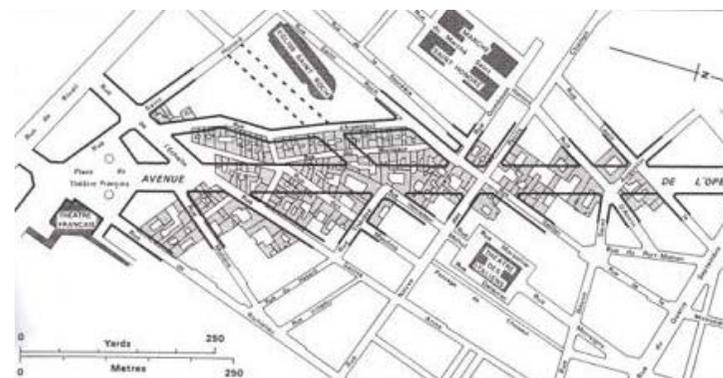


Fig.31 : Projeto da Avenue de L'Opéra, mostrando a extensão do tecido constituído desapropriado e eliminado para a sua concretização (fonte: wikimedia commons).

As realizações do *city beautiful*, na virada do século XX, contém sua referência primeira nos exemplos paradigmáticos de Wren e de L'Enfant. Porém, tais exemplos americanos do *city beautiful* também tiveram forte influência da arte urbana francesa do período clássico dos séculos XVII e XVIII. Também transparece a influência de Haussmann, sobretudo no plano de remodelação de Chicago proposto por Daniel Burnham e Edward Bennet. Nesses planos, o legado haussmaniano aparece não apenas como uma metodologia de reestruturação da cidade para adaptá-la ao processo de modernização, mas também como um referencial estético primordial.

Assim, do ponto de vista do desenho urbano, o *city beautiful movement* é de certa maneira tributário da mesma linhagem que a escola francesa de urbanismo⁹⁴, a arte urbana representada pela *grand manner*. A diferença está na persistência da grelha para o traçado secundário, fundamental como dispositivo para a organização de grandes territórios e marca do urbanismo americano. Finalmente, outro exemplo célebre, o plano de Luytens para Nova Delhi, em 1930, apesar de também inserir-se na “linhagem saxônica” dos planos de

⁹⁴ Deve-se atentar que Bennet estudou na *École des Beaux-arts* entre 1895 e 1902, sendo contemporâneo, por exemplo, de Garnier, Jaussely e Prost. Também as impressionantes imagens ao estilo *beaux-arts* que compunha o plano (elaboradas por Jules Guérin), tornaram-se elementos fundamentais de convencimento da população com o intuito de subsidiar sua implantação.

L'Enfant para Washington, e de Wren e de Evelyn para Londres, aproximou-se sensivelmente da escola urbanística francesa que lhe era contemporânea. Seu intrincado desenho, cheio de hexágonos e triângulos equiláteros, de “alma barroca”, exacerba certos dispositivos utilizados pelos franceses nos planos de suas cidades coloniais.

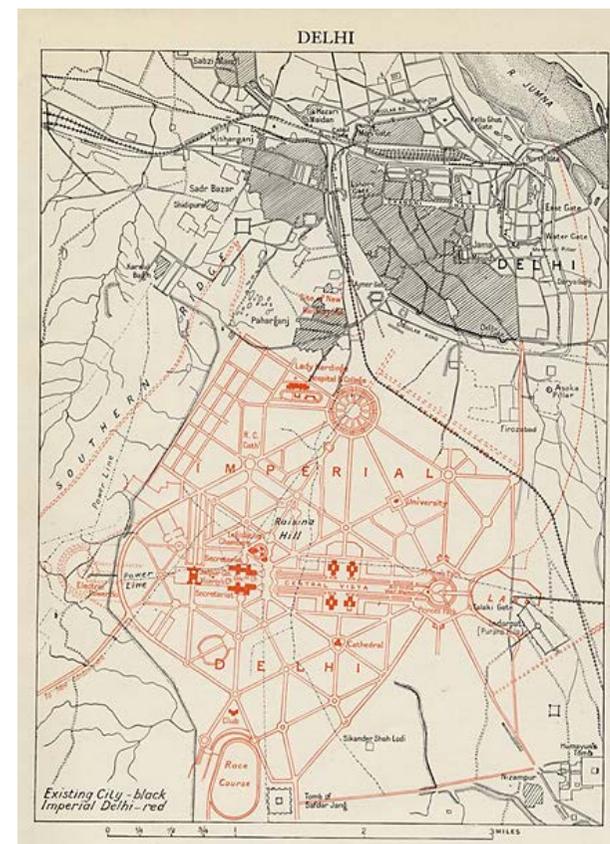


Fig. 32: Plano de Nova Delhi, de Luytens, em relação à cidade antiga. (fonte: <http://www.urbagram.net>).

c) Praças: forma e conexão

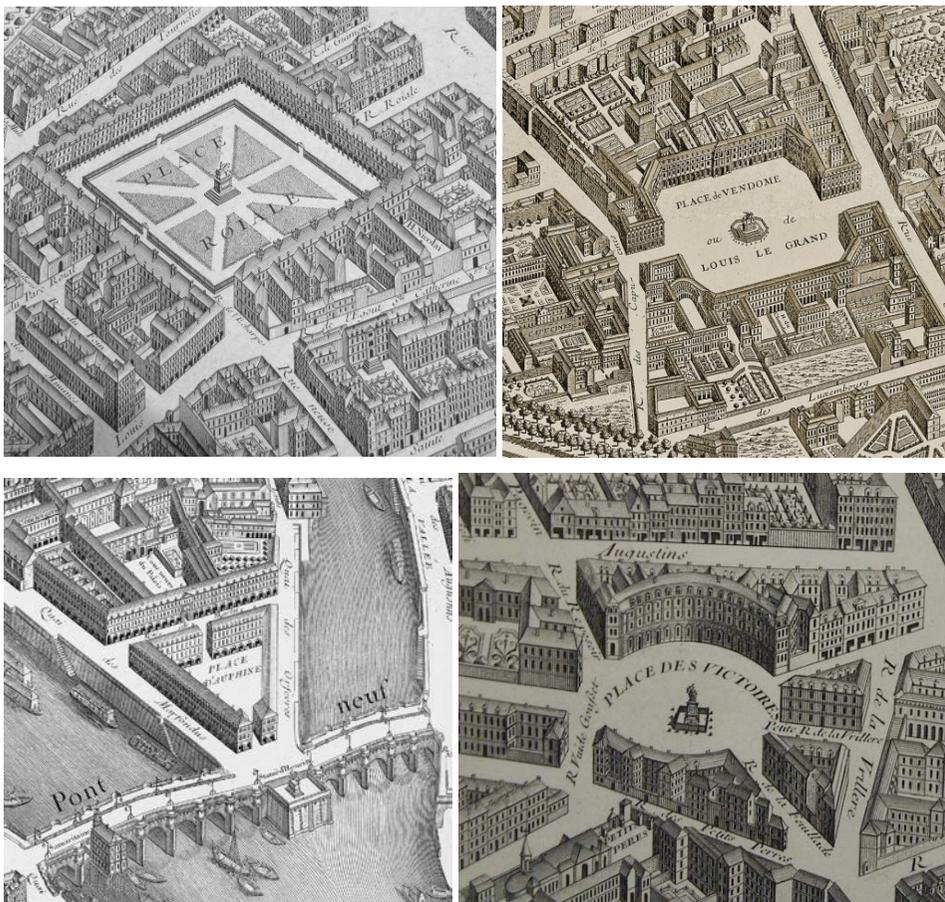


Fig.33 : As quatro praças reais de Paris. Em sentido horário, Place des Vosges (antiga Place Royale), Place Vendôme, Place des Victoires e Place Dauphine (fonte: wikimedia commons).

A praça é entendida como um recinto ou lugar especial, e não apenas um vazio na estrutura urbana. É o lugar público onde se concentram os principais edifícios e monumentos - quadro importante da arte urbana. A praça adquire valor funcional e político-social, e também o máximo valor simbólico e artístico. É a praça o elemento básico da energia e criatividade do desenho urbano e da arquitetura. A praça é também cenário, espaço embelezado, manifestação de vontade política e de prestígio (LAMAS, 2011, p.176).

As grandes referências projetuais da arte urbana francesa são, em primeiro lugar, as praças reais, em Paris e outras cidades francesas, desenvolvidas a partir do reinado de Henrique IV. Elas representam, segundo Choay (2011), o ato de nascimento de um novo espaço, em oposição ao espaço irregular e de contato da Idade Média. Sob formas geométricas regulares (quadrado, triângulo, círculo) e marcadas por uma estátua equestre em seu ponto central, apresentam uma marcante unidade visual, por seu fechamento em quase todo o perímetro e pelo seu ordenamento arquitetônico absoluto. A Place des Vosges (antiga Place Royale), em especial, será um modelo largamente exportado, destacando-se pelo seu caráter residencial, pelas arcadas circundantes e pela presença do verde no espaço central. O modelo é reinventado pelos ingleses nos *squares* residenciais, em que a vegetação tem presença obrigatória, o que o difere das *places*, que não a possuem necessariamente.

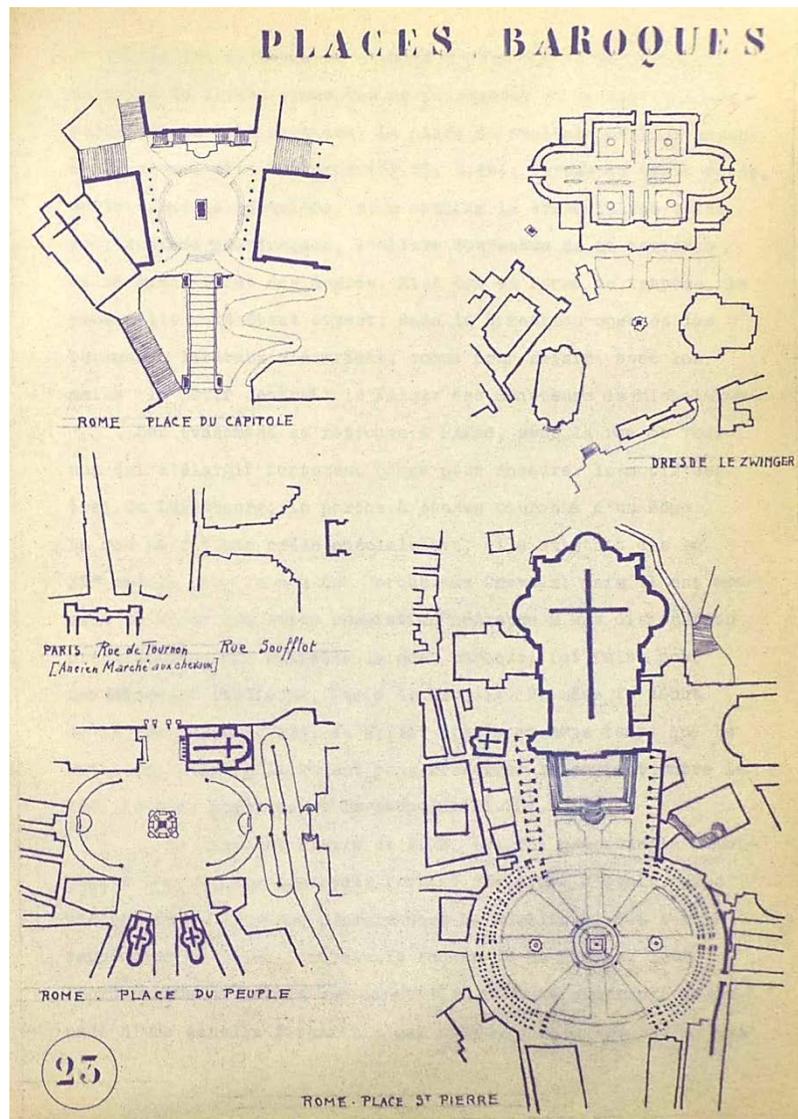


Fig. 34: Praças barrocas paradigmáticas (fonte: SOCARD, 1936).

Um dispositivo que se desenvolve a partir desse momento é o fechamento dos ângulos da praça, enquanto que seus lados são cortados por vias perpendiculares que transpassam o espaço a partir de um eixo central (CHOAY, 2011, p.48), permitindo ao olhar atravessar a cidade. A arquitetura desse módulo urbano vai utilizar a retórica das ordens: “Com Mansart, nota Lavedan, a praça deixa a vestimenta da cidade cotidiana por sua vestimenta de cerimônia” (CHOAY, 2011, p.62). As praças são tratadas à maneira de composições estéticas cenográficas, em um cuidadoso estudo de perspectiva e de proporções de todos os seus elementos: sua função é teatral. Se a arquitetura e o paisagismo obedecem a uma racionalidade clássica, a suntuosidade dos seus elementos (fontes, gradeamentos, balaustradas) opõe-se à rigidez das fachadas.

Mas a praça real francesa aportou muitos de seus elementos de célebres exemplos de praças italianas. Assim, como se referiu acerca dos traçados axiais, a Itália também teve precedência sobre a França, ainda que posteriormente essa liderança tenha sido igualada ou mesmo suplantada, sobretudo a partir do século XVIII. Mas existem diferenças sensíveis entre as realizações desses países. Na Itália, as principais praças foram concebidas para relacionar-se com uma igreja. Na França, é a glória do rei que foi sublimada em primeiro lugar; modelo, aliás, que vai posteriormente evoluir para praça da nação (exs. Place de la République, Place de la Nation).



Fig.35: Piazza Navona, em Roma, projeto de Bernini (fonte: hotelbailey.com).

Em segundo lugar, o caráter: sobriedade e estandardização na França, variedade e dinamicidade na Itália. O resultado diferencial é a construção de um ambiente mais plural na Itália, a partir de adições concatenadas que se fazem ao longo do tempo. A praça francesa também se faz de adições no tempo, mas prevalece visualmente a uniformidade do ordenamento absoluto da arquitetura. Assim, se ambas compõem cenários, as praças italianas se valem do máximo do dinamismo de uma obra “coletiva”, como nas composições sublimadas por Bernini e Borromini:

A Piazza Navona em Roma é a prova de que o ambiente urbano – isto é, o cenário que deriva de uma concentração insólita de artefatos humanos diversos, realizados com projetos independentes e em várias épocas – pode atingir um elevado grau de beleza, diferente mas não inferior ao de uma pintura executada por um só artista, ou ao de uma paisagem não tocada pelo Homem (BENEVOLO, 2011, p.55).

Nas praças francesas, como se afirmou, a rigidez e estaticidade do desenho só é quebrada por seus elementos acessórios. O máximo de efeito será alcançado, no caso francês, por meio da conexão sequencial de praças e monumentos, formando um eixo monumental, como se comentará adiante. Um célebre exemplo é o conjunto de praças da cidade de Nancy (Stanislas, de La Carrière, Alliance).

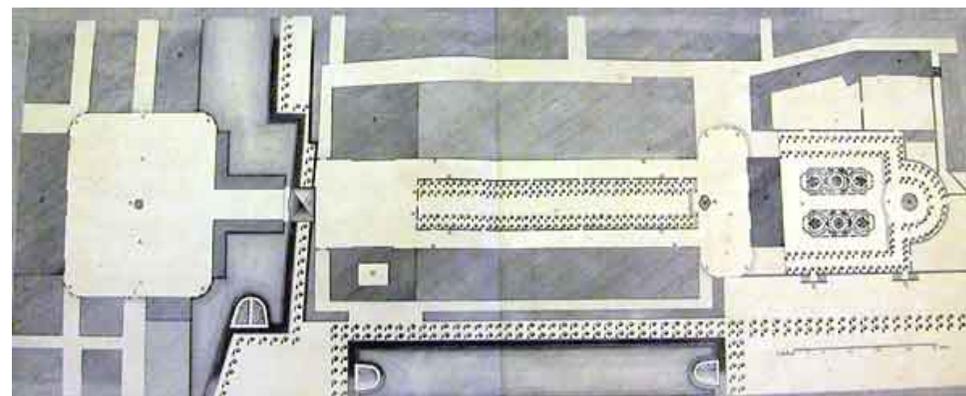


Fig. 36: o conjunto de praças da cidade de Nancy, 1752-56 (fonte: PATTE, 1767).



Fig.37: Piazza Navona, em Roma, projeto de Bernini (fonte: GUADET, 1910).



Fig. 38: Place Stanislas, em Nancy (fonte:wikipedia).

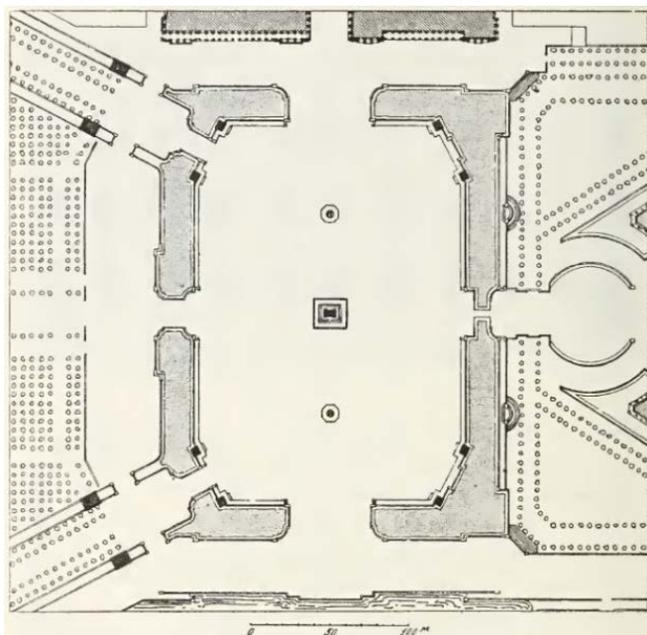


Fig. 39: Planta da place de la Concorde, Paris (fonte:GUADET, 1910).

Dentre as referências das praças reais, a Place de la Concorde é, para a escola francesa, a epítome da praça perfeita. Lavedan conta em seu texto a saga das hesitações em torno de sua concepção, que somente após meio século chegou-se a uma solução satisfatória, por Ange-Jacques Gabriel. Augustin Rey não mede palavras para precisar sua importância, em uma menção especial: “Os monumentos são admiravelmente orientados; sua iluminação sabiamente estudada faz sobressaltar a grande nobreza das linhas que os caracteriza. Nem um só erro foi cometido; seu efeito é universalmente reconhecido como vizinho da perfeição. Quando queremos citar um exemplo de praça perfeita, é preciso sempre nomeá-la” (REY, 1928, p.91)⁹⁵.

A partir de Haussmann, as *places* serão quase todas consagradas à circulação. Tornam-se uma ilha isolada no meio do trânsito, onde o pedestre não tem praticamente acesso. Além da circulação, sua função é visual. No seu centro, pode-se ter espaços verdes, monumentos, fontes, mas todos se tornam apenas marcos urbanos, quase sem contato corporal. Isso porque torna-se extremamente difícil, para o pedestre, atravessar as múltiplas faixas de trânsito, particularmente confusas nos *carrefours* giratórios. Tal espaço termina por se tornar impeditivo, sobretudo às crianças. Um exemplo é a já

⁹⁵ Tradução da autora.

citada Place de L'Étoile, onde só é “possível” ter acesso ao Arco do Triunfo por meio de uma passagem subterrânea para pedestres.

Fig. 40:
Place de la
Concorde,
Paris
(fonte:google
earth).



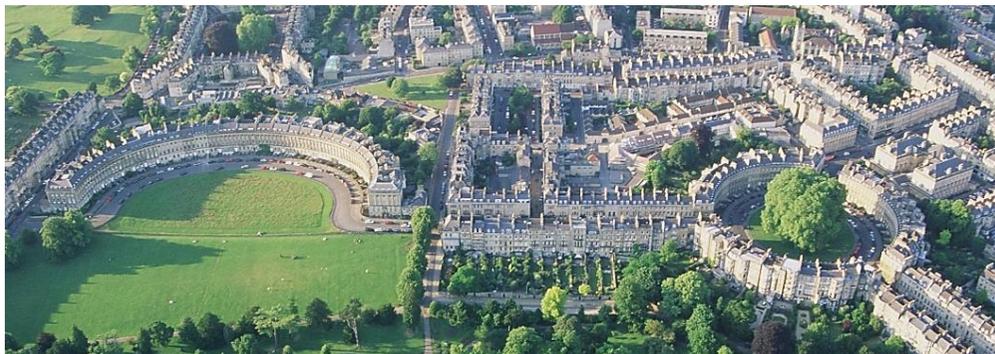


Fig. 41: Crescent (à esquerda) e Circus (à direita) (fonte:wikimedia commons).

A tipologia das *squares* inglesas, em Paris, tornara-se pequenas “clareiras” verdes, com a função essencial de aeração de um tecido muito denso. Todavia, nos raros casos em que se encontra ao abrigo da circulação, ela também funciona como local de descanso para os usuários do entorno. Observe-se que, na França, as *squares* não constituem um sistema residencial fechado, como na Inglaterra, como são também as tipologias dos *circus* (circulares) e dos *crescents* (meia-lua), como os célebres exemplos de Bath. Com a intensificação da circulação urbana, serão realmente os parques públicos, do qual se falará em item adiante, as verdadeiras ilhas verdes da cidade de Paris, espaços de lazer e de contemplação da natureza.

d) Parcelamento: quarteirões e lotes

O parcelamento mais característico das criações da arte urbana é o tipo dito **intersticial**, ou seja, a formação de quarteirões irregulares originados a partir dos resíduos espaciais dos traçados e conexões

das grandes avenidas. É um modelo que se submete à irregularidade do detalhe para que se preserve a regularidade do conjunto. A preocupação com a simetria e regularidade, assim, está presente na formação de grandes figuras urbanas, onde geralmente a praça e o monumento são os geradores do eixo de simetria e do traçado regulador, de modo que as vias possam convergir para o seu centro. Desde os traçados barrocos de Roma até seu ápice nos *grands travaux* de Haussmann, e posteriormente nas proposições da Escola francesa de urbanismo, todos obedeceram a lógica da submissão do desenho do quarteirão ao traçado global da rede axial.

Um claro exemplo desse tipo de parcelamento pode ser visto no loteamento da Place de L’Odéon (1779-82), em Paris. Trata-se de uma composição em *polivium*, com cinco vias irradiantes a partir do eixo de simetria orientado pelo edifício do Teatro, ao centro, precedido de uma praça semicircular. O plano busca em parte adaptar-se ao contexto existente, traçando, no centro e no lado direito, vias que vão ao encontro de duas ruas existentes. Por outro lado, a procura de uma forma regular por meio da simetria é evidente pelo rebatimento, à esquerda, do traçado desenhado à direita, mesmo sem prolongamento em face. Posteriormente, uma das ruas sem prolongamento foi estendida para reforçar a composição (PINON, 1992, p.39).

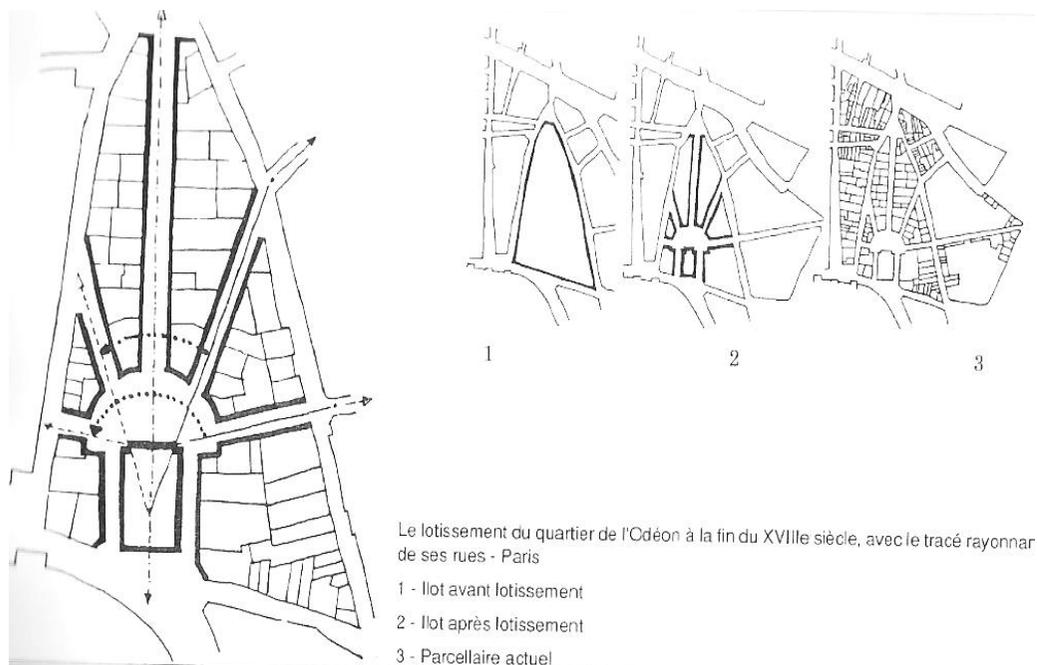


Fig. 42: o parcelamento da Place de L'Odéon, em Paris, (fonte: PINON, 1992).

No caso dos *grands travaux* de Haussmann em Paris, o intenso *percement*, ou seja, o corte do tecido urbano pela abertura de novas vias, resultou em um desenho de quadra que é geralmente triangular. Essa figura é o resultado intersticial do confronto entre o novo e o antigo, e contrasta claramente com a tradicional quadra ortogonal projetada, bem como com o traçado orgânico medieval. Assim, essa situação nova de quadra triangular teve que ser solucionada por meio de princípios muito claros, descritos a seguir (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.27):

- 1- Cada lote é traçado rigorosamente perpendicular à rua;
- 2- A linha de divisão interna da quadra é a bissetriz do ângulo formado pelas ruas (nas quadras triangulares e nas esquinas) e uma linha mediana que acomoda as irregularidades geométricas;
- 3- Todos os lotes têm proporções similares.

O quarteirão possui grande complexidade interna, podendo acomodar múltiplas espacialidades e funções, integrando residência, comércio e mesmo pequenas manufaturas. Essa complexidade é “escondida” nas fachadas, opondo-se à irregularidade e simplicidade dos pátios internos. Em todos os *percements* abertos, as edificações lindeiras foram rapidamente constituídas. O novo insinuou-se no antigo de modo tão habilidoso que se tornou difícil perceber hoje a radicalidade da intervenção feita naquele momento:

O parcelamento materializa a compatibilidade entre os novos limites de quadra e as quadras antigas, por meio de suturas que são muito habilidosas. Haussmann é tolerante com relação aos elementos arcaicos e deixa, ao contrário, que o novo se insinue no antigo (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.26).

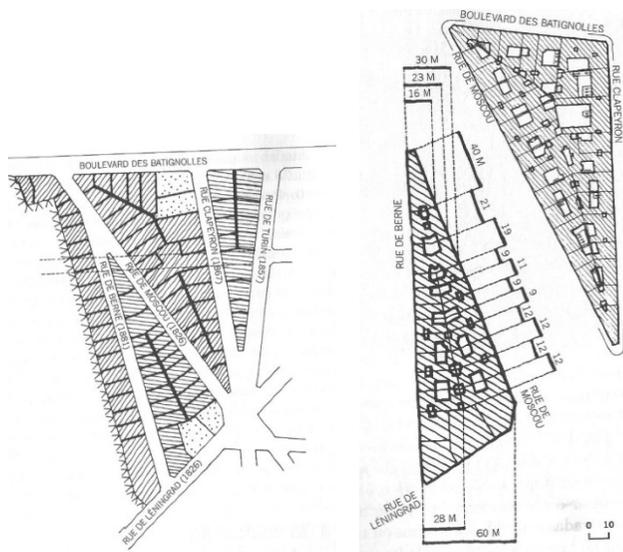


Fig. 43: A lógica do parcelamento das quadras haussmannianas triangulares, em Paris (fonte: PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013).

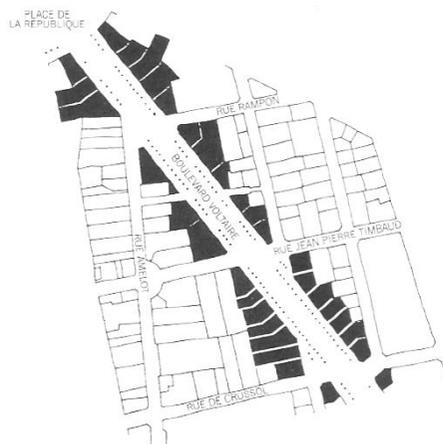


Fig. 44: A “sutura” entre o novo e o antigo nas frentes de quadra haussmannianas, em Paris, (fonte: PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013).

O parcelamento do tipo grelha, ou seja, em malha ortogonal regular, em que o quarteirão é um elemento base gerador da forma urbana por repetição dessa unidade de mesma dimensão, é um caso geralmente reservado a criações *ex-nihilo* ou extensões. Mas, mesmo nesses exemplos, percebe-se que a malha ortogonal ainda se submete ao traçado axial geral. É o que se pode constatar, por exemplo, no plano de Washington, onde o parcelamento geral, mesmo em grelha ortogonal, varia bastante em dimensões em função dos interstícios entre as diagonais. No caso mais recente dos exemplos da *city beautiful*, como o plano de Burnham para Chicago, onde também o parcelamento em grelha se combina com diagonais, os quarteirões triangulares resultantes eram vistos como ocasião para a disposição de edifícios públicos (KOSTOF, 2012, p.235). Preferencialmente, apenas um edifício monumental deveria ocupar toda a quadra, o que nem sempre se demonstrou possível.

e) Perspectivas e eixo monumental

A perspectiva se faz a partir do princípio fundamental da “retitude” das ruas principais: “É um dos axiomas do urbanismo clássico, ligado à noção de perspectiva Monumental” (HAROUEL, 2004, p.68). O autor cita o tratado de Freminville (1758): “A beleza das cidades consiste principalmente no alinhamento das ruas”. A linha reta gera o traçado regulador, que por sua vez está na base da concepção da *grand manner* e de seu dispositivo mais grandioso: o eixo monumental.

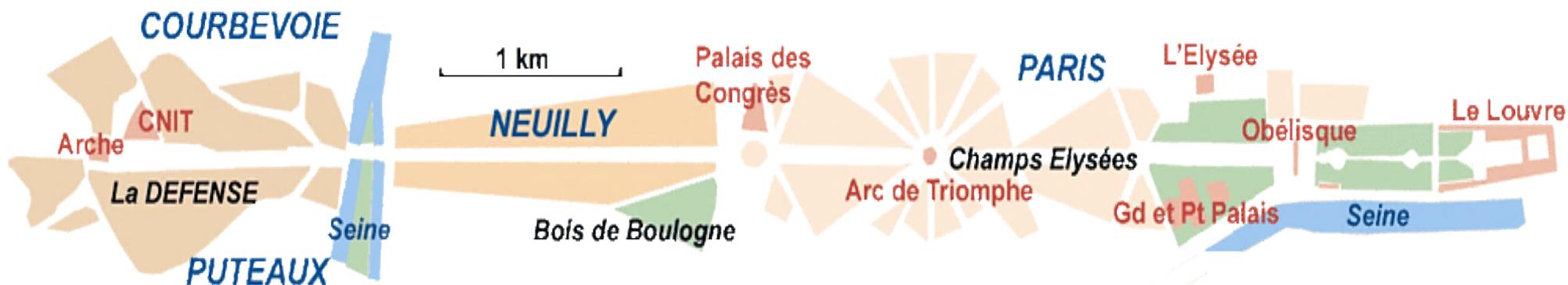
O eixo monumental é caracterizado pela sucessão e conexão de diversos espaços monumentais obedecendo ao rígido alinhamento de um eixo central diretor. Cada um desses espaços conexos possui sua relativa unidade e independência. Porém, é sua ligação visual com os monumentos adjacentes e a sublimação da extensão da visão para o horizonte que caracterizam o eixo monumental como um sistema complexo. Geralmente, ele possui uma função estruturante na cidade, tanto espacial quanto simbólica. É a concentração e a centralização do poder que irão tornar possível a realização de programas ambiciosos, que serão também destinados a glorificar esse poder (CHOAY, 2011, p.49). O eixo monumental é o ponto máximo desse programa de glorificação, o lugar destinado ao centro cívico, paradas militares, desfiles e ajuntamento da população para celebrações.

Também é o dispositivo que celebra, de modo inequívoco, a concepção de um espaço geométrico e abstrato, baseado nas leis da perspectiva e dos eixos de simetria. Esse dispositivo desenvolveu-se a partir do Renascimento, mas ampliou-se e complexificou-se no

Barroco, adquirindo cada vez maior teatralidade. Mas sua vida se prolonga para muito além: os projetos do *city beautiful*, da escola francesa de urbanismo, e mesmo os projetos modernistas de Chandigarh e de Brasília buscaram estabelecer um eixo monumental. Finalmente, também em projetos pós-modernos como os de Ricardo Bofill, tal princípio ainda está presente.

O mais célebre, e que de certa forma serviu de modelo para muitos outros, é o eixo monumental histórico de Paris. Ele se destaca por sua longa extensão, pelo número de espaços conexos (e pela celebridade individual de cada um), mas, principalmente, por ser uma obra “coletiva” dos poderes públicos sucessivos, que vem se completando ao longo dos séculos e que talvez ainda não se dê por concluída:

(...) como se pode depreender da sequência da Champs-Elysées, de Le Nôtre para Haussmann, daí para a competição de 1931, para o prolongamento da Porte Maillot para La Défense. A recém completada Grande Arche, distante 4km do Arco do Triunfo, sempre no mesmo eixo, trouxe a tradição nutrida por Luís XIV e os



dois Napoleões até o presente, para a era dos presidentes imperiais, de De Gaulle, Pompidou e Mitterrand. Pois isto sempre foi, ao menos na França, um urbanismo de Estado (KOSTOF, 2012, p.216)⁹⁶.

Fig. 45 (pag. anterior): Eixo monumental de Paris (fonte: Wikimédia commons).



Fig. 46: Vista aérea dos Champs-Élysées a partir da Place de La Concorde (fonte: Wikimédia commons).

Outro eixo monumental bastante célebre é o proposto por L'Enfant para Washington, "The National Mall", misto de parque e centro cívico, agregando os mais importantes edifícios públicos. Esse modelo, comparado ao eixo histórico de Paris, torna-se mais evidente enquanto marco espacial pela sua largura em relação à trama urbana e por sua faixa verde, o que o torna um lugar distintamente separado do tecido da cidade. Além disso, tal espaço foi "projetado" de uma só

vez. No eixo de Paris, os vários espaços "adicionados" ao longo do tempo imbricam-se no contexto urbano e conectam-se com a cidade, mesmo que a via axial prolongue-se como um corte no seu tecido. Desses dois paradigmas principais, o plano modernistas alinham-se com o modelo americano, enquanto que os da escola francesa de urbanismo buscará emular o exemplo de Paris. A exceção se faz ao plano de Filadélfia por Jacques Gréber, que se filia claramente aos exemplos americanos, de L'Enfant à *City Beautiful*, e do qual se voltará a comentar posteriormente.

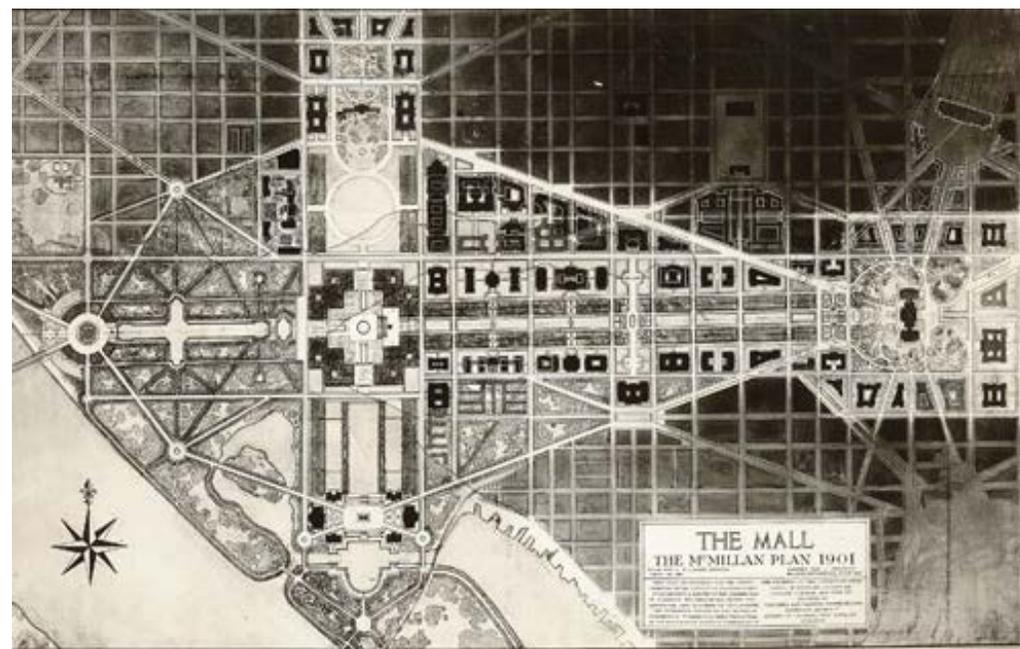


Fig.47: National Mall de Washington (fonte: Wikimédia commons).

⁹⁶ Tradução da autora.

No século XX, a história dos eixos monumentais será associada de forma indelével aos regimes autoritários nazistas e facistas, assim como de certa forma toda as estratégias da *grand manner*, explicando grande parte de sua rejeição posterior. O projeto de Albert Speer para o grande eixo de Berlim (não construído), encomendado por Hitler, exemplifica claramente a emulação da retórica do poder e da grandeza levada às últimas consequências.

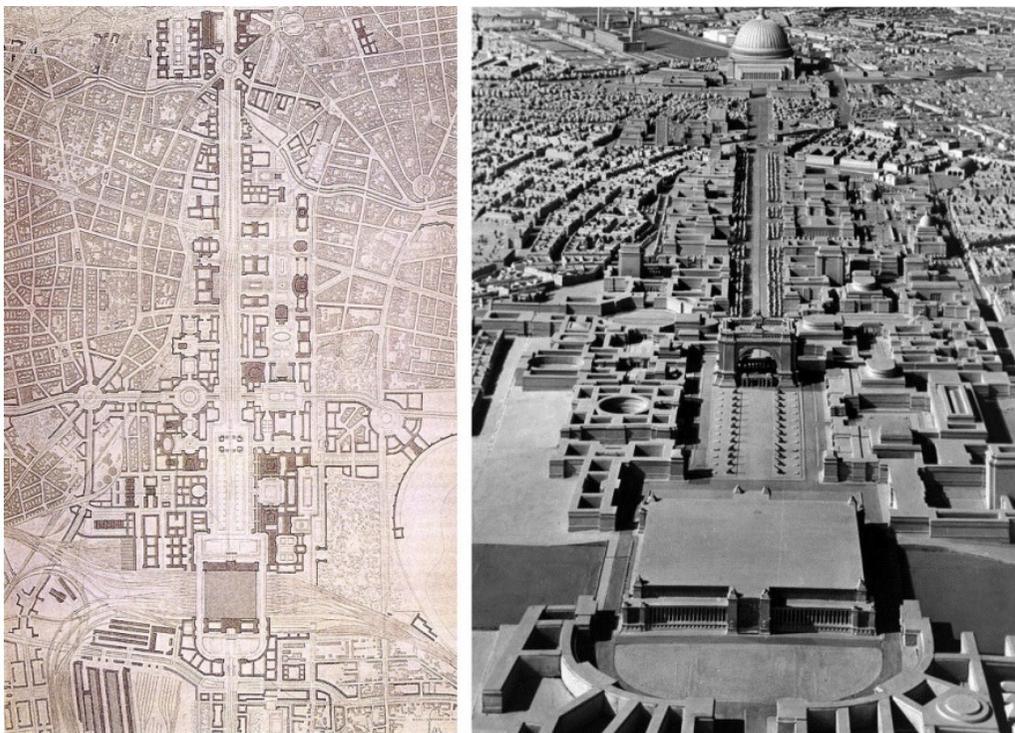


Fig. 48: Projeto do Grande eixo de Berlim, por Speer (fonte: wikimedia commons).

3.2.2 Sítio e natureza

a) Apropriação da topografia

“O sítio vem primeiro, e ele é estudado com cuidado” (KOSTOF, 2012, p.218). Se, para o sistema em grelha, o sítio plano é tido como o ideal, os acidentes e irregularidades naturais de um terreno são vistos, pela arte urbana que opera pela *grand manner*, como potencialidades a serem exploradas. As diferenças de alturas, os planos elevados, são meios de se obter uma acentuação hierárquica natural para situar os principais monumentos da cidade, evidenciando sua verticalidade e dotando-os de vistas espetaculares.

Mas isso não significa a submissão total da arte urbana à topografia original. Onde a topografia beneficia o sistema, ela é acentuada; onde ela se opõe ou dificulta, ela pode vir a ser “suprimida”. Como adverte Kostof, a exploração das potencialidades do sítio não deve deixar dúvidas acerca da natureza arbitrária dessa estratégia urbanística, pois a procura de uma ordem geométrica e lógica é o que a faz buscar “ordenar” o terreno. Assim, a cidade barroca, por exemplo, foi formada a partir de um design “artificial”, no duplo sentido de ser um ato de criação, e de ser plena de artificios visuais:

A criação formal e a manipulação das alturas, de modo a locar os edifícios públicos acima do nível da vida cotidiana, e produzir um sentido de chegada, de

dignificada aproximação, é central para a experiência urbana da *grand manner* (KOSTOF, 2012, p.228).⁹⁷

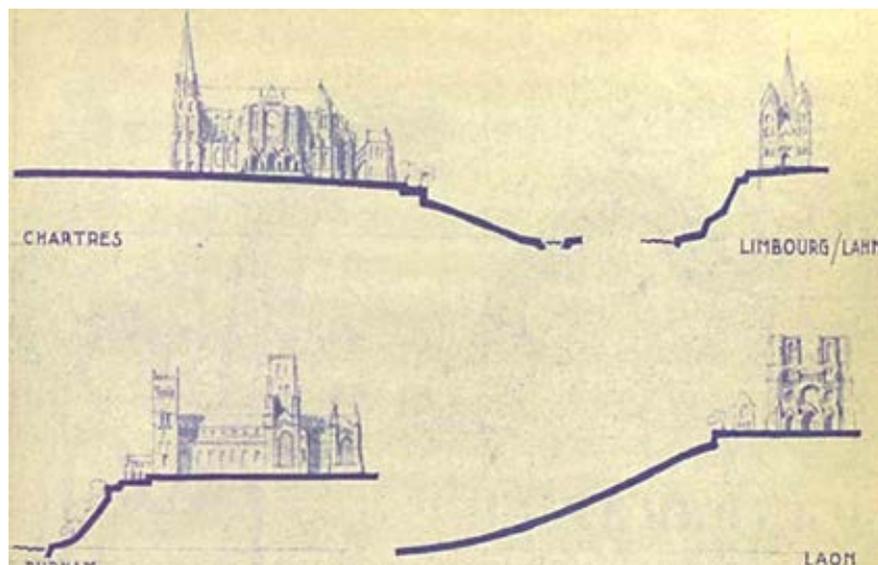


Fig.49: Posicionamento topográfico de catedrais (fonte: SOCARD, 1936).



Fig.50: Monte Saint Michel, França (fonte: Wikimedia commons).

Evidentemente, a apropriação dos pontos mais altos de um sítio para situar seus monumentos é uma estratégia longínqua, que não nasceu com a *grand manner*. Isto se verifica claramente no posicionamento das catedrais e castelos das cidades medievais. Ainda mais antigo e evidente é o exemplo das acrópoles gregas. O caráter acidentado do terreno também explica grande parte da forma orgânica das aglomerações que cresciam acomodando-se às suas irregularidades. Quando a cidade se formou em torno de uma colina ou montanha, quase sempre seu ponto mais alto foi coroado por um edifício principal. Algumas vezes, a ocupação desenvolvia-se tão simbioticamente com o sítio que oferecia a impressão de uma própria montanha edificada, como na célebre abadia do Monte Saint Michel, patrimônio mundial da Unesco.

A escolha e ordenamento do sítio como estratégia de *design* pode ser admirada na maestria de Le Nôtre, que tirava partido de modo sublime dos baixios do terreno para situar seus espelhos d'água, da parte mais elevada para o palácio, e das demais irregularidades para cadenciar os elementos de sua composição. Essa estratégia é levada ao ápice no esquema geral de Versailles:

⁹⁷ Tradução da autora.

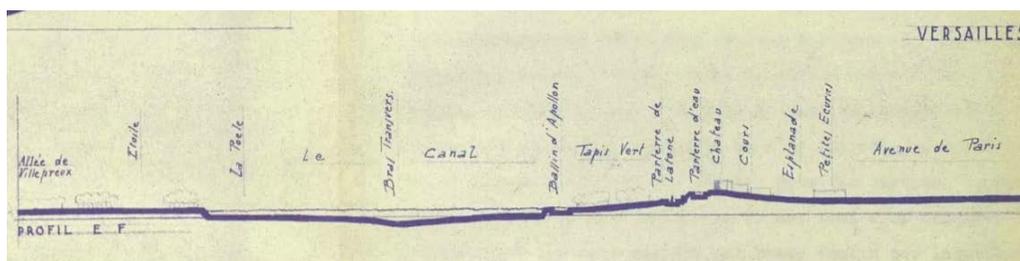


Fig. 51: Planta topográfica e corte do sítio do Palácio de Versailles, mostrando o posicionamento dos grandes espelhos d'água (fonte: SOCARD, 1936).

Le Nôtre, na presença de um sítio, procura em que direção ele desobstruirá melhor a grandeza, a intimidade, a harmonia suave e variada, o caráter. (...) Ele domina o sítio para melhor exprimi-lo (SOCARD, 1936, p. 59)⁹⁸.

Um dos requisitos da *grand manner* é a sensação de expansividade. Mas não se trata simplesmente do tamanho absoluto do lugar de implantação, mas sim de uma questão de *design*: é a coordenação entre suas partes que determina a escala (KOSTOF, 2012, p.221). Quando essa coordenação se dá a partir das potencialidades do próprio terreno, tem-se a melhor conjugação entre a intenção da composição e a expressão do sítio. Observe-se o posicionamento da Place de l'Étoile em relação à topografia. As manipulações do terreno visaram tirar partido de sua situação de **pedestal natural**, fazendo com que o aclave das avenidas convergentes para o Arco do Triunfo funcionassem como um estágio de elevação para o "ápice", tanto do terreno quanto da composição urbana.

São também as inclinações e diferenças de alturas que permitem lançar mão de um dos temas arquiteturais mais espetaculares da arte urbana: as **escadarias**. Um dos exemplos máximos é a escadaria de Trinitá dei Monti, em Roma, que conjuga em seu conjunto uma série de dispositivos que se conectam visualmente (monumento, praça, fonte...), amplificando seu efeito. Parte de sua celebridade advém de

⁹⁸ Tradução da autora.

seu caráter de lugar de encontro, mais do que de passagem. Um exemplo anterior, magistralmente concebido e ainda mais reverenciado, é a Praça do Capitólio, projetada por Michelângelo. Para vencer a diferença de nível, ele se valeu do uso de rampa coordenada com escadaria (*cordonata*). O conjunto do Capitólio é paradigmático enquanto cenário urbano, destacando-se pelo efeito de vistas arquitetônicas que se descortinam a medida que o corpo se movimenta. Claval faz um “passeio arquitetural” por essa obra-prima:

O contexto do programa é delicado, pela presença de edifícios antigos que é preciso respeitar, e pelo jogo de desníveis. Michelangelo soube utilizar o não-paralelismo dos edifícios laterais para reforçar o efeito de perspectiva e criar a ilusão de uma praça mais longa; ele dá majestuosidade e ritmo ao conjunto, impondo, com pilastras gigantes, uma unidade severa às fachadas do palácio do Senado, dos Conservadores e do Capitólio. As escadas monumentais vencem as diferenças de nível sem romper a harmonia, e organizam, ao longo da progressão, um efeito de descoberta muito teatral. A estátua de Marco Aurélio, erigida no centro da praça, acha-se inserida como dento de uma tela a qual ela fornece ainda mais coesão, enquanto que a pavimentação em mosaico desenha espirais que conduzem naturalmente o olhar em direção à ela. **Ainda que tal realização permaneça em escala relativamente modesta, não se deve perder de vista sua significação:**

ela oferece a mais perfeita expressão da vontade humanista de remodelar o espaço segundo os cânones da nova beleza (CLAVAL, 2011, pp.39-40).

Esses exemplos aproveitam as características latentes do próprio relevo. Porém, quando o monumento não se situa em uma elevação natural, ele foi muitas vezes elevado por uma plataforma ou embasamento arquitetônico, correspondente ao pedestal para a escultura, lançando mão de uma escadaria para “enobrecer” o seu acesso e destacar sua posição no entorno.

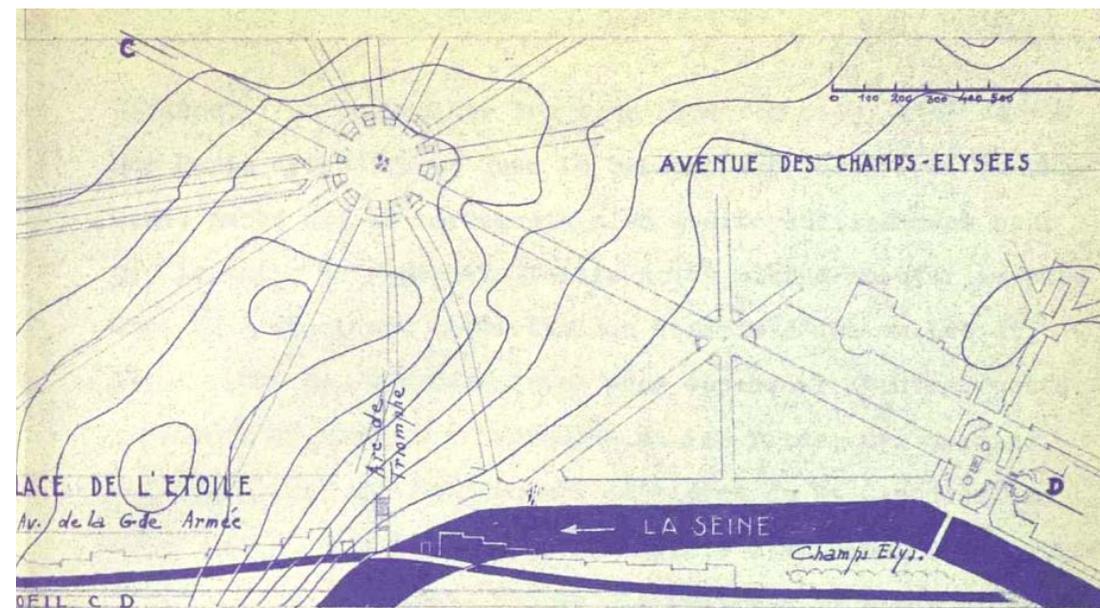


Fig.52 : Planta topográfica da Avenue des Champs-Élysées (fonte: SOCARD, 1936).



Fig.53: A escadaria de Trinitá dei Monti, em Roma (fonte: wikimedia commons).

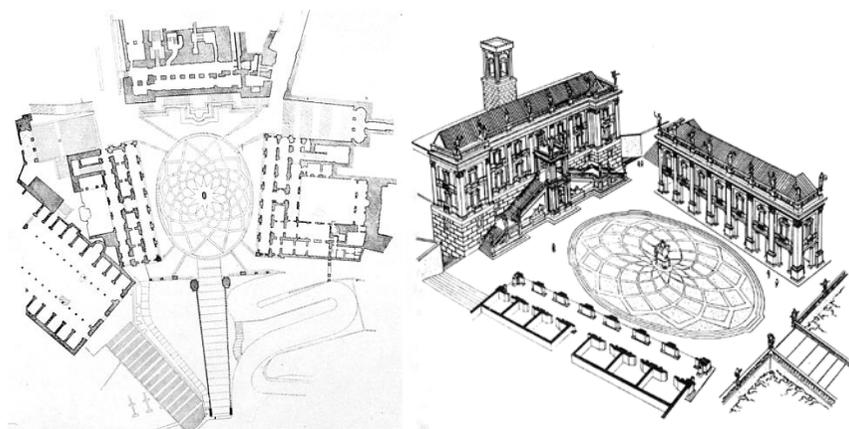


Fig. 54: Praça do Capitólio, Roma (fonte: wikimedia commons).



Fig. 55: Cordonata da Praça do Capitólio, Roma (fonte: Commons Wikimedia).

b) Arborização em alinhamento

Kostof (2012, p.236) afirma que a arborização em alinhamento em avenidas urbanas foi uma primordial contribuição francesa. O autor considera que o *trivium* de avenidas que convergem para o Palácio de Versailles tenha sido provavelmente o primeiro exemplo ocidental de arborização em alinhamento, excetuando-se o caso das vias que margeiam os canais holandeses. Porém, existem algumas precedência do que viriam a ser as vias arborizadas, já em Paris. As *cours*, aléias adaptadas para os passeios de veículos (carruagens), tiveram seu momento inaugural a partir da Cours La Reine, implantada por Maria de Medicis, em 1618, e inspirada no Corso de Florença. Também há os *remparts* adaptados nas muralhas medievais, que dariam origem aos boulevards. Mas o exemplo de Versailles é, de fato, o primeiro inquestionavelmente urbano e monumental.

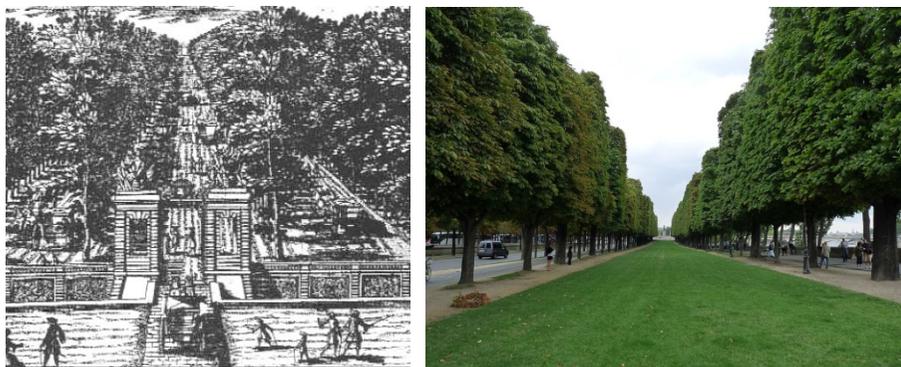


Fig.56: Cours La Reine, Paris (fonte: wikimedia commons).



Fig. 57: Avenue de Paris, Versailles (fonte: Wikimedia commons).



Fig.58: Boulevard Malesherbes, Paris (fonte: Wikimedia commons).

Como se sabe, a arborização em alinhamento será uma das mais fortes marcas dos *grands travaux* de Haussmann, sendo utilizado tanto para fins higiênicos quanto estéticos. Lavedan (1952) comenta que Haussmann, nesse e em outros aspectos, continuou a postura de Louis XIV: “Nas suas memórias, ele conta com orgulho que as árvores em alinhamento, em Paris, passaram de 50.466 para 95.577”⁹⁹. Uma característica que distingue os alinhamentos franceses é que ele é compreendido como elemento a ser difundido em todo o tecido da cidade, inclusive nos centros comerciais e administrativos. Nesse ponto, a concepção da escola francesa acerca das arborizações em alinhamento difere sensivelmente de sua apropriação inglesa e americana, que as entende muito mais como um dispositivo ligado aos bairros residenciais (KOSTOF, 2012, p.254).

c) Parques e jardins

Os exemplos do paisagismo francês, a partir do reinado de Luís XIV, em que grandes arranjos formavam espetáculos arquitetônicos unitários, numa escala até então desconhecida, iriam influenciar de forma indelével a arte urbana: o paisagismo “vai imprimir à natureza os mesmos atributos culturais e estéticos que à cidade” (LAMAS, 2011, p.194); “O parentesco e proximidade entre o desenho da paisagem e o desenho urbano é um lugar comum da ‘idade da

grandeza” (KOSTOF, 2012, p.226). Essas observações asseveram uma célebre declaração de Laugier: “(...) que o desenho de nossos parques sirva de plano para nossas cidades”¹⁰⁰ (LAUGIER, 1755, p.261).

Mais uma vez, na concepção artística dos jardins, a precedência é italiana. Mas os jardins italianos, dos quais os jardins franceses devem sua origem, eram arranjos em escala muito mais modesta. Enquanto os maiores exemplos franceses podiam se estender até todo o horizonte visível do castelo, os jardins italianos não ultrapassavam 300m de comprimento (BENÉVOLO, 2005, p.509). Em termos de comparação, os jardins do Castelo de Vaux, a primeira obra prima de Le Nôtre, possuem 3,5 km de comprimento total. Reconhece-se na concepção dos parques clássicos franceses a origem, senão do desenho dos dispositivos formais em si (*trivium, rond point...*), ao menos sua estratégia global de composição pela conexão lógica de suas partes em um todo ordenado e variado, o traçado regulador:

O parque à la française é composto de traçados retilíneos de aléias irradiantes a partir de alguns pontos escolhidos (o palácio, as entradas, os *rond-points*), com o conjunto formando uma rede de base triangular e trapezoidal (PINON, 1992, p. 27)¹⁰¹.

⁹⁹ Tradução da autora.

¹⁰⁰ Tradução da autora.

¹⁰¹ Tradução da autora.



Fig. 59: Planta dos jardins do castelo de Vaux-le-Vicomte (fonte: wikimedia commons).

Essa ideia de conjugação de ordem e de variedade será exaltada por Laugier em seu tratado “Essai sur l’architecture”. Em seu capítulo sobre o embelezamento das cidades, ele aconselha a arte urbana a seguir o exemplo de Le Nôtre, em que o formal e o informal, o regular e o irregular, a simetria e a variedade são vizinhos (KOSTOF, 2012, p.263). Laugier considera, assim, que a excessiva uniformidade seria a maior de todas as falhas. Tal ideia terá forte impacto no urbanismo, e se voltará a discutir mais adiante:

O que faz a essencial beleza de um parque é a multiplicidade dos caminhos, sua largura, seu alinhamento. Mas isso não é suficiente: é preciso que um Le Nôtre defina o plano, que nele aplique seu gosto e pensamento, e que nele se encontre ao mesmo tempo ordem e estranhamento, simetria e variedade (LAUGIER, 1755, pp. 259-260)¹⁰².

Mas se o grande jardim nasce nas regiões rurais, sob o domínio de um castelo ou de uma *villa*, logo seu conceito será adaptado para a cidade. A princípio, sua concepção seria a de um jardim real, servindo a alguma propriedade do monarca, ou mesmo como uma grande e arborizada praça real. O Le Peyrou (1698), em Montpellier, é um exemplo célebre. Com três hectares, ocupa uma posição de destaque no sítio. A forma simétrica da esplanada remete à Place des Vosges.

¹⁰² Tradução da autora.

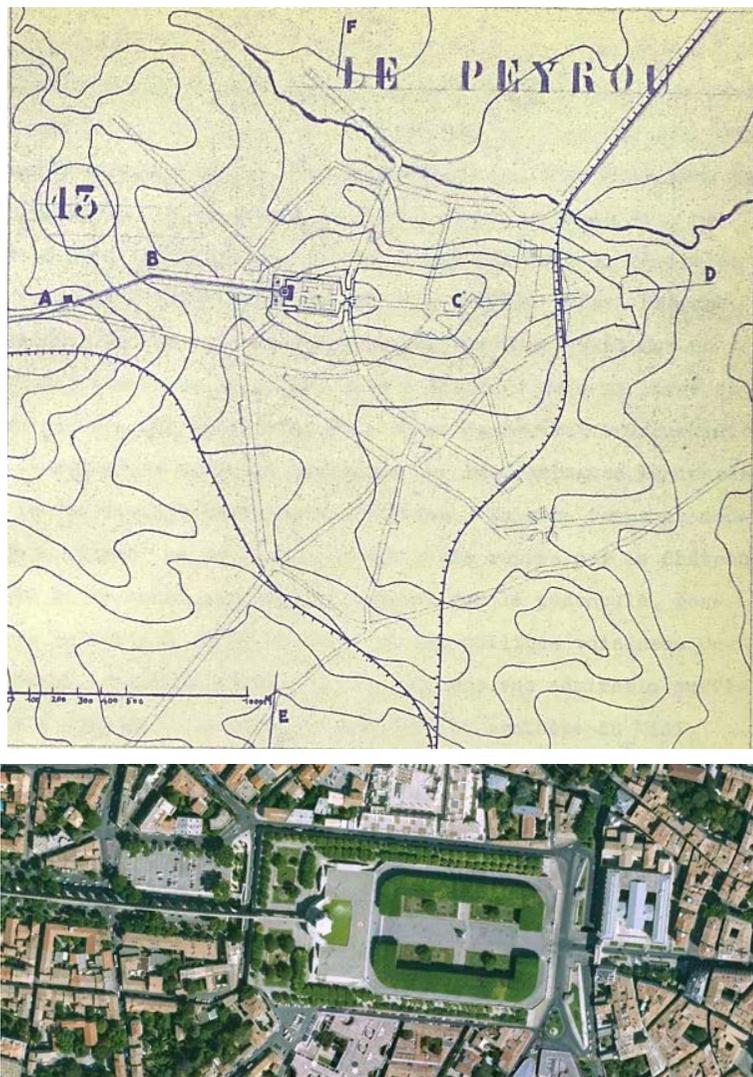


Fig.60: Planta topográfica e vista aérea do Peyrou, em Montpellier (fonte: SOCARD, 1936 e <http://www.panoramio.com>).

A partir da revolução industrial, com o exponencial crescimento demográfico e a densificação do tecido urbano, o parque urbano tornou-se elemento essencial para a aeração da cidade e para o lazer da população. Nesse sentido, o parque passara a representar não mais um espaço de celebração da imagem do poder, mas a busca de emulação da imagem idílica do campo. É por essa questão que a racionalidade e rigidez do parque à francesa será cada vez mais substituída, nesses casos, pelas ondulações românticas do paisagismo inglês.

Mas a influência dos parques *à l'anglaise*, orgânicos e pitorescos, só será realmente sentida na França a partir do século XIX, sobretudo a partir de Haussman. Compare-se o desenho de antigos parques de Paris (Champs de Mars e Luxembourg) com as criações da reforma haussmanniana, como o Parque des Buttes-chaumont (1860) e o reordenamento do Parc Monceau (1860-61). Atente-se, no entanto, que a aplicação do organicismo inglês sob Haussman estava restrito a tais casos. No plano urbanístico geral, prevalece a tradição dos alinhamentos e da arte urbana francesa:

Alphonse Alphand, que concebeu alguns dos mais refinados parques de Paris sob o domínio de Haussmann predominantemente *à l'anglaise*, também concebeu a paisagem dos boulevards e praças haussmannianos com

a segurança e a *expertise* de um *urban designer* partidário da *grand manner* (KOSTOF, 2012, p.227)¹⁰³.

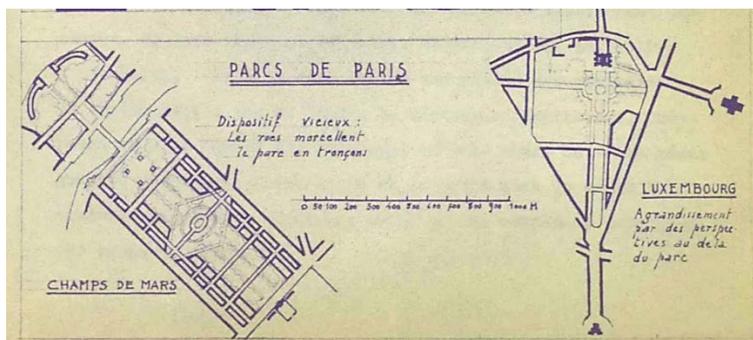


Fig.61: Planta do Champs de Mars e do Luxembourg (fonte: SOCARD, 1936).



Fig.62: Plano do parque des Buttes-chaumont (1860), Paris (fonte:).

¹⁰³ Tradução da autora.

d) *Waterfront*



Fig. 63: *Quais* de Bordeaux (fonte: <http://www.viree-malin.fr>).

A grande inovação da concepção da arte urbana, a partir do Renascimento, está na abertura da cidade para a apreciação das margens das águas urbanas, sejam elas mar, rio ou lago. Sabe-se que o tecido medieval geralmente ocupava com edificações todas as margens, impedindo a visualização das águas. Mesmo nas pontes, a casas estavam presentes e o passante atravessava-as sem mesmo notar, pois tal sistema não lhe oferecia uma visada sobre o plano d'água. Em Paris, a criação do Cais do Louvre (*le quais*), seguido de outros cais ao longo da margem do Sena, dá-se já no séc. XVI. A primeira ponte sem casas seria a Pont Neuf (1758). Posteriormente,

seriam demolidas todas as edificações sobre as pontes (tal como na Ponte Notre Dame) e ao longo das margens, no sentido de tornar o acesso ao rio predominantemente público, visual e fisicamente.

Um dos mais notáveis programas de organização e embelezamento de uma orla na França foram os Quais de Bordeaux, às margens do Rio Garonne. Concebido pelo arquiteto Jacques Gabriel, no séc. XVIII, o programa contou com ordenamentos de fachadas ao longo de mais de um quilômetro de extensão e com duas praças, sendo uma delas real (CHOAY, 2011, p. 68), além de passeios com jardins à francesa em sua extensão. Mas, como é característico da arte urbana histórica, Choay nota que, por trás de tais fachadas monumentais, a textura medieval permanece; há limites sociais para o usufruto desse novo espaço, que concerne apenas um setor da vida e da população urbana.

3.2.3 Arquitetura e legislação

a) Monumentos

Nesse item, optou-se por focar-se apenas os monumentos arquitetônicos (edificações). Os monumentos escultóricos serão tratados mais adiante, em arte pública. A grande e polêmica questão envolvendo tais edificações especiais é a sua concepção como elemento terminal da perspectiva de uma via. É aquilo que Bardet referia-se como “o reinado do **monumento-alvo**”. A polêmica se deve

ao fato de que não serão apenas os monumentos concebidos sob essa égide que irão compor tal esquema, mas também igrejas medievais serão “desobstruídas”¹⁰⁴.

Mas, para a arte urbana, os monumentos devem ser entendidos não como um edifício isolado, mas como geradores da forma urbana, o ápice de uma dada composição cênica. Sua posição, enquadramento e hierarquia, seu funcionamento como ponto focal de uma perspectiva, todas essas considerações só fazem sentido em relação ao entorno do monumento, com o seu contexto espacial. Também não se deve compreender cada esquema compositivo (monumento + entorno) como peça isolada, e sim como um nó em uma rede, onde o conjunto de seus nós formam uma “constelação de monumentalidade” (KOSTOF, 2012). Assim, compreende-se o monumento como peça vital da estratégia de desenho urbano da rede axial.

Os esquemas franceses preservam sempre a axialidade e a centralidade dos monumentos, enquanto que os esquemas italianos são mais variáveis. Um exemplo interessante na disposição de monumentos é a ideia italiana de igrejas “gêmeas” ladeando a abertura de uma via, tal como se vê em Roma (Praça Del Popolo) e em Turim (Praça San Carlo). Observe-se agora um esquema francês,

¹⁰⁴ Essa questão voltará a ser discutida na análise da escola francesa, capítulo 5.

em Paris, formado pelo eixo Igreja Madeleine – Place de la Concorde – Palais Bourbon. A simetria e axialidade é empreendida de forma tão absoluta que as fachadas dos edifícios, ambos em forma de “templo grego”, são quase equidistantes a partir do eixo da praça, como se houvessem sido espelhados de ambos os lados.



Fig.64: Igrejas “gêmeas” da Praça del Popolo, em Roma, e da Praça San Carlo, em Turim (fonte: <http://www.dearitaly.com/>).

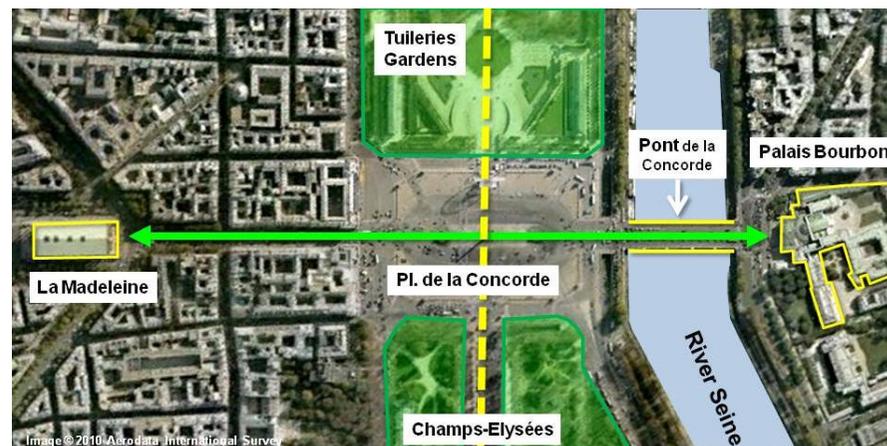


Fig.65: Fachadas da Igreja Madeleine e do Palais Bourbon; vista aérea do eixo da Place de la Concorde; “monumento-alvo”. (fonte: frenchmoments.eu).

No século XIX, os pontos focais monumentais deixarão de ser apenas igrejas e palácios reais, para incluir edifícios administrativos e instituições culturais, em especial teatros e museus. Um dos “monumentos-alvo” mais célebres da era haussmanniana será a Ópera de Paris, projetada por Charles Garnier. Esse edifício de estilo segundo império representa o ideal da ocupação de um quarteirão inteiro (em forma de losango) por uma única arquitetura monumental. Mas também o novo espaço das estações de trem irá dominar as conexões, pois serão consideradas as novas “portas da cidade”.



Fig.66: Vista aérea da Ópera Garnier (fonte: <http://www.panoramio.com>).

b) Ordenamentos arquitetônicos

Também chamados de “**programação arquitetônica**”¹⁰⁵, trata-se da concepção de um determinado espaço da cidade (via, praça) em que todos os edifícios que o compõe são construídos a partir de um protótipo projetual, ou ao menos de uma ideia norteadora geral. Os ordenamentos arquitetônicos são parte fundamental do método compositivo da arte urbana. Eles eliminam o acaso e a diferenciação acumulativa do espaço da idade média (CHOAY, 2011, p. 54).

Além de conferirem “nobreza” e unidade visual para as vias principais e praças, os ordenamentos constituem um fundo ao mesmo tempo “neutro” e evidenciador da perspectiva monumental, direcionando as linhas de visão para o ponto focal central: “O poder inerente nas vias com fachadas uniformes é criar uma deslumbrante vista em perspectiva, direcionando o olhar para um ponto de referência terminal” (KOSTOF, 2012, p. 261); “Pode-se imaginar um meio melhor de fazer convergir os olhares na direção do que é importante, templo, igreja ou palácio, do que uma via retilínea em que todas as linhas convergem para o ponto focal?” (CLAVAL, 2011, p.40). Para que esse efeito se evidencie, é necessário que as edificações sejam construídas no alinhamento frontal do lote, preferencialmente geminadas,

¹⁰⁵ Optou-se pelo termo “ordenamento” para aproximar-se foneticamente do termo francês, “*ordonnance architecturale*”.

formando as “ruas-corredor”. Desta forma, a quadra é ocupada nos seus limites frontais, predominando o desenho completo de seu perímetro.



Fig.67: Piazza Ducale, em Vigevano, Itália (fonte: <http://www.panoramio.com>).



Fig. 68: Ponte Notre Dame, em Paris. Pintura (fonte: <http://www.panoramio.com>).

As origens de tal procedimento são longínquas; Kostof aponta precedentes já na Antiguidade. Mas Harouel (2004, pp. 50-51), que denomina o procedimento de “programação arquitetônica”, destaca, baseado em Lavedan, um exemplo como inaugural na Idade Moderna: a Piazza Ducale, em Vigevano, Itália (1492)¹⁰⁶. A partir daí, multiplicam-se os exemplos de uso do dispositivo, primeiramente nas novas cidades e nas extensões, e posteriormente nas regularizações das principais vias de circulação e praças.

A ponte Notre-Dame é o primeiro exemplo de ordenamento arquitetônico em Paris, projetada por Fra Giocondo e construída em 1507 (HAROUEL, 2004), com um conjunto de 34 casas idênticas de cada lado da ponte (KOSTOF, 2012). Mas essa prática realmente se estabelece, na França, a partir das praças reais. A Inglaterra contribuirá com a associação dos ordenamentos arquitetônicos às formas urbanas curvas, e também junto às duas novas figuras urbanísticas do *circus* (*square* circular)¹⁰⁷ e do *crescent* (meia-lua). Mas em toda a Europa e nas colônias o dispositivo impõe-se.

¹⁰⁶ Mumford (1998, p.418) conta que “a tarefa inteira foi realizada em dois anos, com uma velocidade impiedosa, que teria feito honra a um Barão Haussmann”.

¹⁰⁷ Ainda que existam os precedentes da Place des Victoires e dos *carrefours* circulares no paisagismo, o *circus* é reconhecido no desenho urbano como uma interpretação tipicamente inglesa.

Os ordenamentos ingleses distinguem-se dos franceses por sua intenção de criar setores autônomos dentro da cidade, como espécies de conjuntos habitacionais ou como um grande edifício horizontal. Isso se traduz também na formação de figuras urbanas autônomas (o *crescent*, o *circus*, o *square*...) ¹⁰⁸. Na França, a preocupação com o ordenamento traduzia uma preocupação global com o aspecto da cidade (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, pp. 17-18). Mesmo nos ordenamentos absolutos, os edifícios mantinham sua relativa independência.



Fig.69 : Crescent de Bath, Inglaterra (fonte: <http://www.panoramio.com>).

¹⁰⁸ Mumford, sempre tão crítico ao planejamento barroco (*grand manner*), testemunha “por experiência pessoal” a grande qualidade espacial do *crescent* de Bath: “Ali, a prodigalidade barroca com o espaço foi amplamente justificada pelo resultado estético – para não falar da salubridade daquele planejamento aberto” (MUMFORD, 1998, p. 431).

Os ordenamentos podem ser obtidos de duas maneiras, gerando dois tipos distintos: primeiro, a construção pública (ou público-privada) e imediata de todo um trecho ou conjunto segundo um projeto unitário; segundo, distendendo-se no tempo, a partir da imposição de uma legislação construtiva obrigatória em uma determinada área para os proprietários particulares. Do primeiro tipo, obtém-se geralmente o **ordenamento absoluto** da fachada, como, por exemplo, na Rue de Rivoli, em Paris inteiramente projetada pelos arquitetos Percier e Fontaine. Em alguns casos, como na Place Vendôme, em Paris, o poder real construiu apenas as fachadas, o invólucro exterior, deixando a construção das casas para os proprietários individuais.

Da segunda maneira, é mais provável que o ordenamento resultante seja do tipo conhecido como **ordenamento de caráter**, como o obtido em quase toda Paris intra-muros a partir da reforma de Haussmann, em que os edifícios não são exatamente iguais, mas cuja unidade visual é obtida pelo alinhamento na via, altura e materiais construtivos. O caso da Avenue de L’Opéra é particular, pois foi imposta, a princípio uma apenas uma legislação de caráter, mas os edifícios terminaram por ser construídos de forma idêntica. É sabido que o cuidado com o ordenamento dessa via estava ligado à intenção de se obter a melhor perspectiva para o edifício da ópera; Charles Garnier inclusive solicitou, e obteve, que essa avenida não comportasse arborização em alinhamento para não atrapalhar a visão do monumento. Mas a

obediência estrita à legislação construtiva adveio principalmente da consciência de que o ordenamento absoluto traria uma valorização para a via, emulando aí certa aura de nobreza cultivada pela Rue de Rivoli e pelas praças reais.



Fig. 70: Avenue de L'Opéra, com a Opéra Garnier ao centro da perspectiva (fonte: <http://www.panoramio.com>).

Em realidade, a noção do ordenamento arquitetônico corresponde à construção de um organismo literalmente “de fachada”, em dois sentidos: o que importa são as fachadas voltadas para a rua;

internamente, os edifícios podem se desenvolver independentemente, desde que não interfiram na ordem exterior da fachadas:

É um urbanismo de decoração externa, guiado certamente por uma preocupação de qualidade de vida, mas antes de tudo vida pública, social e mesmo mundana. Ele se preocupa pouco com a decoração interna. A cidade é como uma decoração de teatro. O essencial é a aparência, a fachada (HAROUEL, 2004, p.68).

Esse nobre ordenamento também era característico apenas das principais vias; isso implica que as fachadas das vias secundárias e residenciais não eram consideradas tão importantes:

(...) apesar de o modelo realçar determinadas utilizações, tais como as de carácter simbólico público ou as atividades comerciais que favorecem as partes frontais das artérias, tem reduzida aplicação nas habitações comuns ou nos locais de trabalho (LYNCH, 2012, p.267).

Mais uma vez, deve-se fazer uma exceção à Paris de Haussmann, em que a noção de ordenamento alcançou praticamente todo o perímetro urbano: “A Paris do século XIX, independentemente de qualquer programa, é em termos arquitetônicos bastante coerente. Ruas inteiras constroem-se em pouco tempo, embora todos os edifícios ofereçam praticamente o mesmo estilo (HAROUEL, 2004, p.111). No entanto, apesar dessa uniformidade estender-se a

praticamente toda a cidade, permanece o mesmo princípio de organismo “de fachada”:

O rigor e a perfeição pertencem ao perímetro: os apartamentos de configuração mais regular ou as partes planejadas dos apartamentos estavam voltados para a rua (...). É possível ler as evidências de uma hierarquia social por baixo de uma fina máscara de uniformidade exigida pelas convenções sociais (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p. 34).

Finalmente, tal máscara de uniformidade nos espaços públicos irá denotar uma cada vez maior separação entre o público e o privado: “A impassibilidade das fachadas corresponde a uma interiorização do espaço e à sua integração no domínio privado (CHOAY, 2011, p.54)¹⁰⁹.

c) Passagens (arcadas, colonatas, etc.)



Fig.71: Perspectiva da colonata da Praça de São Pedro, em Roma, de Bernini (fonte: <http://www.panoramio.com>).



Fig.72: Desenho da colonata da Praça de São Pedro, em Roma, de Bernini (fonte: <http://www.panoramio.com>).



Fig.73: Rue de Rivoli, Paris (fonte: <http://www.panoramio.com>).

¹⁰⁹ Tradução da autora.



Fig.74: Rue des Colonnes, Paris (fonte: commons wikimedia).

Trata-se de dispositivos arquitetônicos que configuram espaços cobertos, mas conectados diretamente com o espaço exterior. São utilizados como locais de passagem e de abrigo das intempéries, além de terem forte associação com as atividades comerciais, pela conveniência de configurarem passeios cobertos. Os dois principais tipos são as **arcadas** e as **colunatas**. Ambas tem sua origem em exemplos da antiguidade clássica grega e romana.

As arcadas perduraram também na Idade Média, circundando praças do mercado e claustros religiosos. Seu uso foi intensamente diversificado, por sua versatilidade de inserir-se no volume arquitetônico, seja ao longo de uma via ou circundando uma praça. Já as colunatas, por sua associação às ordens clássicas, fizeram sua reaparição no Renascimento. O uso desses dois dispositivos indiciam também uma primeira preocupação com o ordenamento arquitetônico, como na unificação espacial do Fórum de Pompeia, em que uma arcada de mesmo desenho sustentava edifícios distintos (KOSTOF, 2012). Tal unificação espacial também será magistralmente alcançada por Bernini, em sua gigantesca colunata da Praça de São Pedro.

As arcadas com galerias comerciais dividirão sua atenção com um tipo que terá seu ápice na França do Segundo Império: as **passages**. Configuram-se como ruas pedestres com coberturas de ferro e vidro, transformadas em galerias comerciais. São voltadas principalmente para o comércio de luxo, como a Galerie Vivienne (1825), em Paris. Desse tipo surgiram belos exemplos da versatilidade da arquitetura do ferro. Sob Haussmann, Paris contava com mais de 150, hoje em dia não restam mais de 30. Mas o modelo foi exportado, originando obras da magnitude da Galeria Vittorio Emanuele II (1865-77), em Milão.



Fig. 75: Galeria Vivienne, Paris (fonte: <http://www.panoramio.com>).



Fig. 75: Galeria Vittorio Emanuele II, Milão (fonte: <http://www.panoramio.com>).

3.2.4 Marcos urbanos

a) Arte pública (esculturas, arcos, obeliscos e fontes)

A inserção de arte pública parte do entendimento de que os espaços públicos são lugares de significação especial e plenos de simbolismo. Também são os elementos mais consagrados dentre as estratégias de embelezamento urbano. Tais dispositivos são aqueles que vão mais claramente denotar a sua inspiração direta nas obras da Antiguidade Clássica. Isso porque na arte urbana irão predominar praticamente os mesmos tipos de objetos usados desde a Antiguidade, e seu desenho também será tributário da mesma linguagem plástica, com poucas variações: estátuas, arcos triunfais, obeliscos e fontes públicas.

Os monumentos escultóricos são essenciais para o funcionamento da rede axial, como elementos terminais de uma vista. Na *grand manner*, a vista pode ser de três tipos: 1- fechada, como uma cortina, geralmente por meio de um edifício; 2- enquadrada, como um moldura, por meio de um arco do triunfo; 3- fixada, como com o uso de um obelisco (KOSTOF, 2012, p. 265). A experiência de cada um desses marcos vai depender de uma série de fatores, dimensionais e topológicos, tais como seu tamanho, a proporção da via e a posição do observador no contexto.

Os arcos de triunfo, criação romana, são o ápice da expressão simbólica do poder. Os exemplares remanescentes sempre

impressionaram, e, quando da retomada da linguagem clássica, eles foram alguns dos principais elementos reabilitados em Roma. Mas eles não são uma simples escultura: também são passagens e portas. Assim, os arcos foram utilizados para dignificar as entradas das cidades. Luis XIV implantou algumas em Paris durante seu reinado, como a Porte Saint Dennis, em 1672. Laugier exaltava tal iniciativa e declarou em seu tratado que, por sua posição de capital do reino, em Paris “cada porta deve exibir uma entrada nobre e triunfal”:

A entrada de uma grande cidade deve ser decorada e possuir um ar de magnificência e de grandeza. (...) Os arcos de triunfo são a decoração mais conveniente para as entradas de uma cidade como Paris. Eles anunciam nobremente a estada desses monarcas conquistadores que preencheram toda a Europa com suas façanhas (LAUGIER, 1753, ps. 249 e 251)¹¹⁰.

Seu ideal de arco triunfal é dos mais simples. Ele comenta que a ornamentação de arcos com colunas torna-se supérfluo e meramente decorativo e “que só engrossa ridiculamente sua massa” (p. 255). Mas, como quase todos os elementos urbanos, eles tenderam a torna-se mais complexos, com as três passagens, e mais ornamentados, tais como os arcos do Carroussel, em Paris, e o Heré, em Nancy. Em Paris, três arcos de triunfo foram usados para cadenciar o eixo

monumental histórico. Todos encontram-se centralizados no eixo e posicionados na mesma orientação, mas sempre duplicando de altura.



Fig.77: Porte Saint Dennis, em Paris. (fonte: <http://www.panoramio.com>).



Fig. 78: Arco Heré, Nancy, e Arco do Carroussel, Paris. (fonte:wikipedia).

¹¹⁰ Tradução da autora.



Fig. 79: Comparação entre as dimensões dos três arcos que compõem o eixo monumental de Paris (fonte: <http://www.panoramio.com>).

Também originadas na Antiguidade Romana, as estátuas equestres foram reabilitadas já no primeiro período do Renascimento na Itália (exs.: Gattamelata, Colleoni). A primeira estátua equestre de que se tem notícia é a de Júlio César, erigida no Fórum Júlio (JANSON, 2001, p.268). Porém, o único exemplar remanescente de Roma imperial é a estátua do imperador Marco Aurélio, hoje na praça do Capitólio. A utilização deste tipo de composição visa a aumentar a impressão de coragem, dinamismo e bravura no personagem retratado, configurando-se em estratégia amplamente utilizada ao longo da História por pintores e escultores ao retratar reis e outras personalidades ligadas ao poder (QUINTELLA, 2014, p. 133). Assim, seria como uma exaltação aos poderes reais absolutistas que esse tipo de escultura encontraria sua mais forte correspondência.

Na França, a estátua equestre do rei era elemento primordial e ponto focal de todo o conjunto das praças reais, da qual se destacou anteriormente sua importância. O primeiro exemplar francês foi encomendado por Maria de Medicis para a Place Dauphine. Na Place des Victoires, a estátua do rei era iluminada dia e noite por quatro grandes faróis de navegação (HAROUEL, 2004, p.71). Esse binômio praça real – estátua equestre foi utilizado durante toda a monarquia e mesmo nos impérios posteriores. Mas, assim como as praças reais evoluíram para praças da Nação, as esculturas também se tornaram preferencialmente alegorias, tal como a da República.



Fig. 80: Estátuas de Henri IV (Place du Pont Neuf) e da República (Place de la République, Paris (fonte: <http://www.panoramio.com>).

As fontes, concebidas como monumentos públicos de alto valor estético, tem mais uma vez a precedência italiana. Porém, assim como aconteceu os arcos triunfais e estátuas equestres, a França logo adotou essa concepção. É certo que existiu por longo tempo uma função utilitária urbana para a fonte, a de dispor de água para a população. Mas o esforço no seu empreendimento e sua plasticidade evidenciavam seu valor simbólico para a cidade, para além do uso cotidiano. Essa função estética seria cada vez mais evidente, a medida que a fonte torna-se pretexto para um verdadeiro espetáculo urbano. Talvez nenhum outro exemplo torne a questão tão evidente quanto a composição da Fontana de Trevi, cuja monumentalidade “esmaga” a pequena praça em que está situada, em Roma.



Fig.81: Fontana de Trevi, Roma (fonte: wikipedia).

Em Paris, o programa de Haussmann também vai se destacar no empreendimento de novas fontes públicas, assim como no reordenamento das antigas. Como exemplo, a Fontaine des Innocents (1548), talvez a mais antiga da cidade, foi realocada e colocada sobre um pedestal em escadaria circular, projeto de Davioud em 1860. Ele foi o arquiteto chefe de Haussmann para fontes, e responsável por duas realizações notáveis: as fontes Saint-Michel e a de l'Observatoire (esta última com escultura de Carpeaux). É interessante observar como tais empreendimentos hausmannianos eram encarados como uma obra pública dentre tantas outras, cujas despesas eram minuciosamente contabilizadas. O resultado de tais *travaux* para Paris é hoje considerado como patrimônio artístico inestimável da cidade. Veja-se a contabilidade da obra da fonte Saint-Michel:

Les travaux, commencés en juin 1858, ont été terminés en 1860 et le monument a été inauguré le 5 août de la même année.

La dépense à laquelle a donné lieu la construction de la fontaine Saint-Michel s'est ainsi répartie :

Maçonnerie et gros œuvre	338.826 fr. 35 c.
Motif principal, saint Michel, par Duret	36.000 00
Les quatre statues allégoriques, 6,000 francs chacune, soit ensemble.	24.000 00
Le tympan et les figures soutenant l'écusson	10.000 00
Les deux sphinx en bronze	20.000 00
Les bas-reliefs et rinceaux	15.000 00
La fonte des figures et motifs en bronze	56.150 00
Total.	<u>499.976 fr. 35 c.</u>

Fig.82: Orçamento da obra da fonte Saint-Michel: (fonte:NARJOUX, 1883).

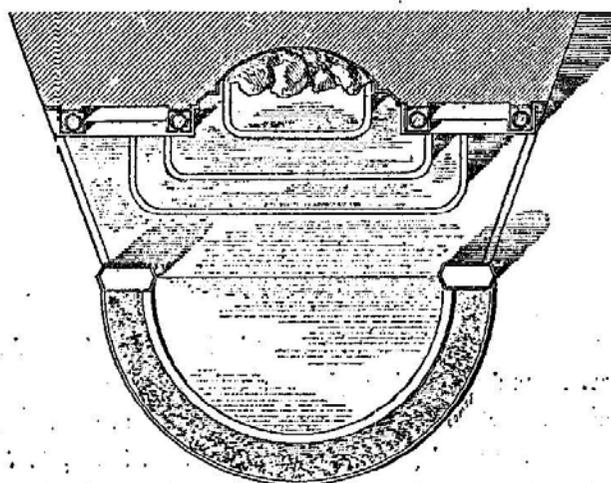
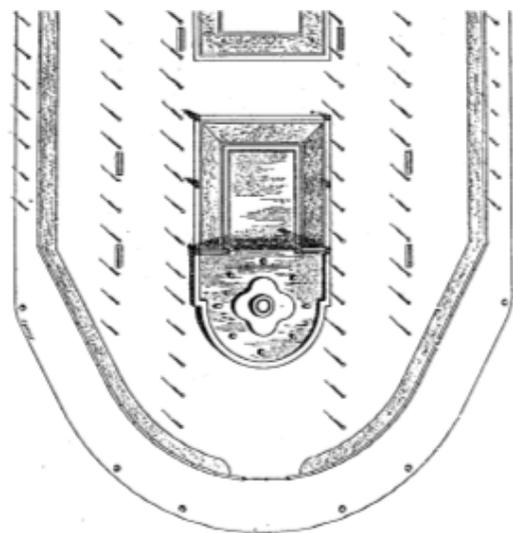


Fig. 83. — Plan de la fontaine Saint-Michel.

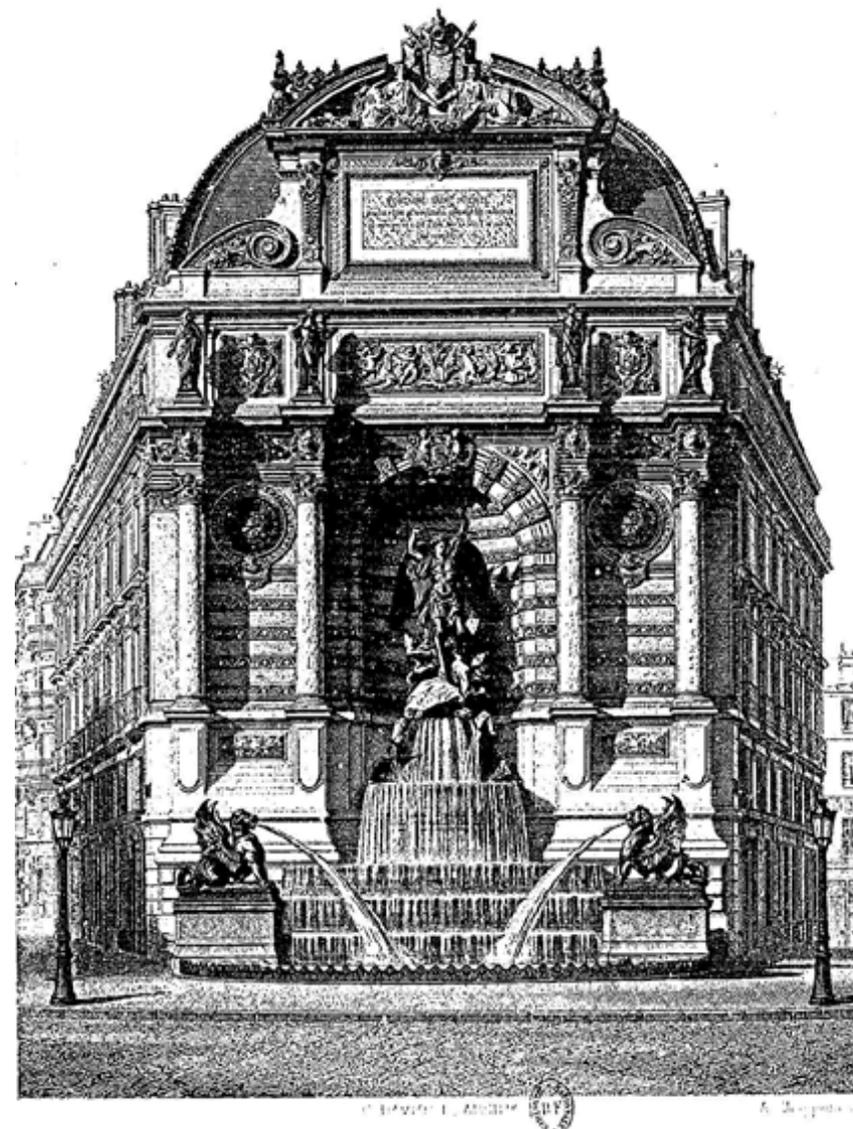


Fig.84 Elevação da Fonte Saint-Michel (fonte:NARJOUX, 1883).

Fig.83: Plantas das Fonte de L'Observatoire e Saint-Michel (fonte:NARJOUX, 1883).

Fig.85:
Elevação
da Fonte de
L'Observa-
toire (fonte:
NARJOUX,
1883).



O uso do obelisco, de origem egípcia, vai se iniciar na era moderna como dispositivo de marcação espacial no planejamento de Roma por Sixto V: “essa acentuação fina e vertical fixa o ponto terminal de uma rua estreita sem esconder o que está atrás” (KOSTOF, 2012, p.264)¹¹¹. Roma possui hoje um total de 13 obeliscos. O primeiro foi situado na Praça São Pedro e encimado por uma cruz. O fato de possuir origem “exótica”, sem simbologia direta no contexto ocidental, chegou a ser utilizado como forma de “neutralizar” simbolicamente um lugar. Esse foi o caso do notável Obelisco de Luxor, um presente do vice-rei do Egito ao povo francês. Ele chegou em Paris em 1833 e está instalado na Place de la Concorde desde 1836, local onde estava a guilhotina durante a Revolução Francesa.

Os exemplares de que se falou anteriormente eram autenticamente egípcios, mas o obelisco tornou-se simplesmente um motivo escultórico, podendo ser criado do zero¹¹². Do ponto de vista de seu funcionamento como dispositivo urbano, as colunas comemorativas operam de forma similar. Herança romana, também sobreviveram alguns exemplares, como as de Trajano e de Marco Aurélio. Assim como os obeliscos, tornaram-se célebres motivos de arte pública para acentuação de um espaço. A coluna da Place Vendôme, em Paris, foi diretamente inspirada na Coluna de Trajano, em Roma.

¹¹¹ Tradução da autora.

¹¹² Mussolini trouxe estelas da Etiópia e as denominou obeliscos (KOSTOF, 2012).

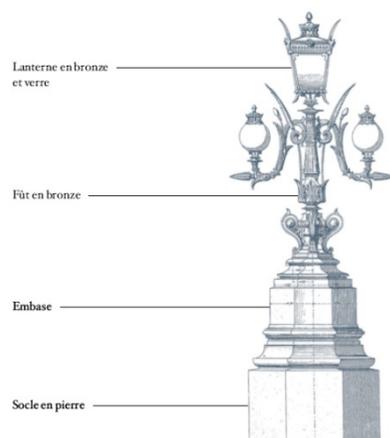


Fig.86: Obelisco de Luxor, Place de la Concorde, Paris (fonte: wikimedia commons).



Fig.87: Colunas de Juillet, Place de la Bastille e Vendôme, Place Vendôme, Paris
(fonte: <http://www.panoramio.com>).

b) Mobiliário urbano



Os antigos mobiliários urbanos existentes na cidade eram compreendidos como parte complementar e decorativa de um ambiente especial - uma praça, um parque. Concebidos como peças únicas, tais elementos destacavam-se por sua rica ornamentação, o que geralmente provocava um contraste com a rigidez da

arquitetura e da composição urbana. Um exemplo pode ser visto no portal e na fonte Netuno, da Praça Stanislas, em Nancy. Esses elementos evidenciavam mais a estética barroca do período do que a sobriedade do espaço em que se inseriam.

Na França, a noção moderna de mobiliário urbano fará sua aparição no princípio do século XIX, mas conhecerá sua grande evolução durante os *travaux* de Haussmann. Trata-se agora de equipamentos de apoio ao uso dos espaços públicos, que se distribuem por toda a cidade e são implantados pelos serviços públicos. Nesse escopo, foram implantados em Paris bebedouros públicos, postes de iluminação bancos, lixeiras, quiosques (*kiosque à journaux*), toilettes públicos, e, posteriormente, entradas de estações de metrô (1900), placas indicativas de ruas, mapas, dentre outros.

Com a função de abrigar esses novos equipamentos, o primeiro elemento a se destacar é a calçada. Ela se estabeleceu como um espaço intermediário entre as edificações e a rua, que passou a ser destinada somente à circulação de veículos. Por questões de higiene e de circulação, a rua passa a ser revestida, primeiro com o *macadam* e depois com o asfalto (inventado em 1862). As calçadas “urbanizam-se” por meio do aumento de sua largura, a unificação do seu revestimento e sua arborização. Estabelece-se a noção de “passeios públicos” nas avenidas e boulevards, que são animados pela presença das boutiques e dos cafés. São nesses lugares que uma série de

novos equipamentos irá surgir e se multiplicar, tornando-se em grande parte responsáveis pela imagem urbana formada:

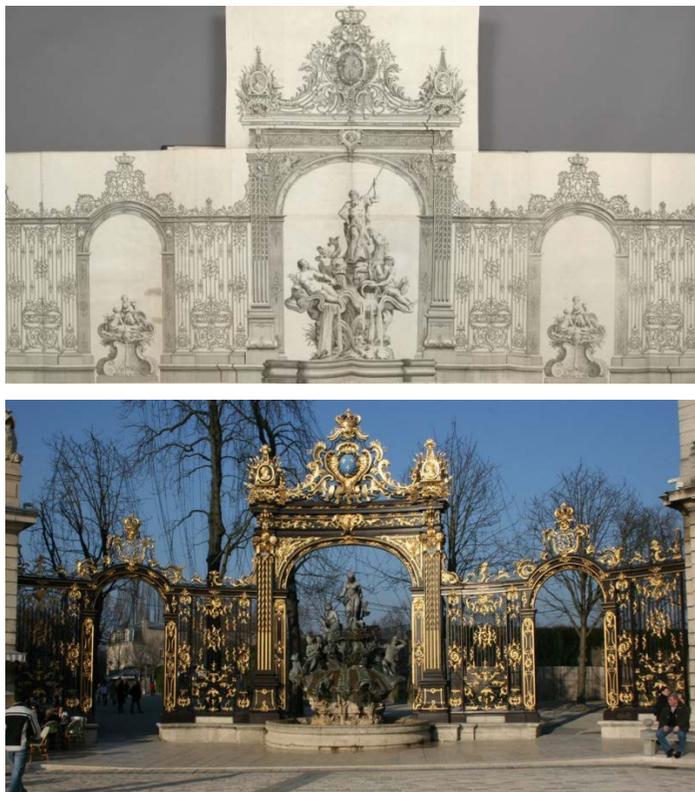


Fig.88: Portal e fonte Netuno, da Praça Staliskas, em Nancy (fonte: <http://www.panoramio.com>).

(...) a enorme extensão dos novos espaços e o trânsito que os estorva impede de percebê-los como ambientes em perspectiva: os vários espaços perdem sua individualidade e fluem uns nos outros; as fachadas das

casas se tornam um fundo genérico, ao passo que os aprestos das ruas que são vistos em primeiro plano - os faróis, os bancos de jardim, as edículas, as árvores - se tornam mais importantes (...) (BENÉVOLO, 2005, p.595).

A imensa demanda de peças de mobiliário urbano de desenho unificado foi suprida pelas companhias de fundição artística, que forjavam peças em ferro fundido em série, a partir de moldes. A mais célebre foi a Fundição Val D'Osne, que exportou peças para todo o mundo, inclusive para o Brasil. A fundição passou a ser, por exemplo, a forma de produção da iluminação pública. Haussmann multiplicou por cinco o número de postes de iluminação e reforçou, para Paris, a alcunha de "cidade-luz". Denominados de *reverbères*, eles foram inventados por Lavoisier (CHOAY, 2011, p.82) e eram iluminados à gás, só depois passando-se a usar eletricidade. Também os bebedouros públicos ainda eram utilizados, como as célebres fontaines Wallace de Paris. Por sua praticidade e baixo custo, todo tipo de equipamento público passou a ser produzido em ferro fundido. Até mesmo esculturas em série foram produzidas nessas fundições, passando a ser vistas como "mobiliário urbano":

Tais companhias dispunham de catálogos com os modelos disponíveis para encomenda, propondo vasta gama de equipamentos de mobiliário urbano, além de esculturas. Diversos artistas eram contratados para desenvolver modelos para elas. Tais obras eram vistas

como peças de mobiliário urbano usadas para proporcionar um tratamento estético aos espaços públicos, o que era prática em todas as capitais que se queriam “civilizadas” (QUINTELLA, 2014, pp.142-143).

A época de ouro das fundições artísticas foi durante o século XIX. Posteriormente, muitos equipamentos passariam a ser produzidos com materiais mais modernos e visualmente mais neutros. Tais elementos também seriam acusados de baixa qualidade artística, de serem passadistas ou pastiches, e de fazerem a própria escultura perder sua unicidade, tornando-se uma peça meramente reproduzível por catálogo. Mas Paris conservou muito de seu mobiliário urbano do século XIX, que faz indubitavelmente parte da imagem da cidade.



Fig.89: Quiosque de jornais em Paris (fonte: paris.fr).



Fig.90: Coluna Morris, poste do metrô modelo Dervaux e Fontaine Wallace, mobiliário urbano de Paris (fonte: <http://www.panoramio.com>).

c) Letreiros e publicidade



Fig.91: Placa de rua de Paris (fonte: commons wikimedia).

Finalmente, busca-se lembrar que os elementos de comunicação visual na cidade, seja para fins públicos (placas de rua, de trânsito) ou comerciais, começaram a se tornar uma preocupação estética dos urbanistas a partir do século XIX. Primeiramente, por sua crescente quantidade. A rede circulatória torna-se suporte de uma considerável informação codificada, multiplicam-se o número de estabelecimentos comerciais, os espaços públicos complexificam-se. Segundo, devido ao processo de fabricação industrial de tais peças. Quando as placas eram feitas em um processo artesanal, tornavam-se parte integrante da própria arquitetura. A partir do surgimento de novas matérias (em especial os letreiros luminosos), sua integração, de modo a não agredir o contexto urbano, passou a ser objeto de regulamentação urbanística. A principal preocupação é a preservação dos sítios históricos. Mas a comunicação visual pública pode tornar-se parte da imagem da cidade ao mesmo título que o mobiliário urbano, como é o caso de Paris, com suas placas de rua e de entradas do metrô.



Fig. 92: Placa comercial alsaciana e *Devanture* lescot apothicaire, hoje no museu Carnavalet (fontes: photos-alsace-lorraine.com e vivrelemarais.typepad.fr).

3.3. Monumentalidade, simetria, convergência e axialidade

A partir da explanação acerca dos seus principais dispositivos, buscou-se indicar os princípios compositivos que norteavam a concepção da forma na arte urbana histórica. Esses princípios compositivos, desenvolvidos a partir do Renascimento e especialmente fecundos no período Barroco, irão perdurar no urbanismo europeu até o século XX. Como se afirmou anteriormente, a escola francesa de urbanismo é herdeira direta da arte urbana histórica:

(...) na urbanística da escola francesa do início do novecentos se encontrarão fortes heranças do barroco. Até hoje na atualidade muitos arquitetos detêm fortes referências desse período. Ainda aqui são inegáveis as contribuições do barroco para as cidades onde vivemos, nelas propiciando benefícios de uma estética e cenário urbanos inigualáveis (LAMAS, 2011, p.200- grifo nosso).

Também se asseverou que a herança da arte urbana transmitiu-se em grande parte por meio da ligação desse grupo com a *École des Beaux-Arts*. O pensamento urbanístico, do ponto de vista da concepção da forma, era devedor dos mesmos princípios compositivos aplicados ao ensino da arquitetura. Tais princípios, que podem ser identificados com os valores de monumentalidade, simetria, convergência e axialidade, foram perpetuados nos tratados e transmitidos pela *Beaux-arts*.

Na França, a arte urbana não se tornou institucionalizada apenas pela patronagem real, mas também através da estrutura educacional oficial da Académie e de sua sucessora, a École des Beaux-Arts (KOSTOF, 2012, p.216)¹¹³.

Toda a essência do método baseia-se na ideia de composição, ou seja, da possibilidade de aplicar regras de composição arquitetônica em escala urbana. Esse princípio está na base da noção de embelezamento urbano. Compreendia-se que o papel da arte urbana não estava apenas na inserção isolada de monumentos arquitetônicos ou de arte pública, mas no tratamento da forma urbana em si como uma grande composição artística. Guadet, que foi professor de alguns dos principais nomes da escola francesa de urbanismo na *École*, posiciona-se sobre essa visão do urbanismo em seu tratado:

Não aceitemos a ideia, mesmo que ela seja de boa intenção, de que o arquiteto deve intervir apenas como decorador ou “embelezador” (...). Nesse, como em outros casos, é a própria composição a condição primeira da beleza (GUADET, t.3, p.522).

A composição urbana obedecerá a princípios generativos postos em prática na metodologia da *grand manner*, da qual se buscou esclarecer seus principais dispositivos neste capítulo (3.2.1. concepção do traçado ; 3.2.2. sítio e natureza ; 3.2.3. arquitetura e legislação;

3.2.4. marcos urbanos). A partir desse embasamento, reforça-se aqui a constatação dos princípios compositivos da arte urbana, que irão em grande parte se perpetuar na escola francesa de urbanismo. Lamas (2011, p. 200) enumera os principais, que estão resumidos a seguir :

- 1- A **simetria** que condiciona a distribuição funcional do programa e das massas construídas, de modo a constituir uma composição equilibrada em relação a um ou mais eixos e planos;
- 2- A subordinação da composição urbana aos **efeitos espaciais** e às perspectivas. Esta será mais do que um elemento técnico de representação espacial – tornando-se objetivo da própria concepção, comandando o desenho urbano;
- 3- A **perspectiva** fechada através do monumento ou edifício isolado. (...) o monumento deixa de ser apenas um marco social, político e social, para constituir também parte integrante do desenho urbano;
- 4- **Integração e subordinação** dos edifícios a um conjunto urbanístico projetado como um todo. Cada edifício subordina-se à regra do conjunto, embora possa conservar a sua individualidade.

A simetria é um dos princípios mais imediatamente associados à composição clássica, mas ao mesmo tempo mais rejeitados desde as concepções modernistas. Ela passou a ser acusada de gerar

¹¹³ Tradução da autora.

obviedade e monotonia, limitando a criatividade do projetista, enquanto que a assimetria geraria variedade e complexidade. Pinon, no entanto, nos dá outra visão desse princípio:

A simetria, que está na base das grandes composições, dos séculos XVI ao XIX, é o exemplo mais representativo de um **instrumento complexo e eficaz de composição. O caráter de complexidade, frequentemente mal percebido, é no entanto evidente.** A simetria coloca em ação, em relação a um eixo, as posições relativas (topologia), a equidistância (dimensionamento) e a obediência (geometria) (PINON, 1992, p. 61- grifo nosso)¹¹⁴.

Esse autor lembra que a simetria não é uma forma, mas uma estratégia, que não se resume à figura resultante, de geometria simples. Ela seria uma técnica eficaz de integração de elementos díspares em uma composição: “A simetria é uma operação pela qual um conjunto de figuras, inicialmente mais ou menos regulares, ordenam-se em um todo finalmente regular. (...) em outros termos, uma irregularidade repetida produz uma regularidade” (PINON, 1992, p. 61). A simetria não era vista como um elemento a se empregar de forma demasiadamente sistemática, como nos planos hipodâmicos, mas uma *démache* a partir da qual se poderia variar infinitamente seus efeitos.



Fig.93: A busca e construção de uma simetria. Projetos para o bairro do observatório, em Paris, entre 1790 e 1809 (fonte: PINON, 1994).

¹¹⁴ Tradução da autora.

A prova da versatilidade com que a simetria pode ser interpretada na composição urbana pode ser asseverada por outro princípio, do qual já se comentou anteriormente, mas que é importantante reforçar a influência. O princípio pode ser resumido no célebre aforismo de Laugier: “*unité dans le détail, tumulte dans l’ensemble*”¹¹⁵. Essa fórmula exprime a medida de equilíbrio entre variedade e unidade. Nesse contexto, a previsibilidade dos pormenores (por meio, por exemplo, de sua repetição simétrica) permite sobressair a imprevisibilidade das composições. É a adoção dos mesmos elementos e dispositivos consagrados, mas passíveis de serem combinados em infinitas variações, que oferece ao observador uma justa combinação entre familiaridade e surpresa (BENEVOLO, 2011, p. 59). A mesma exortação à justa combinação entre unidade e variedade está presente na obra de Pierre Patte, que, fazendo apologia a Laugier, declara em sua “Mémoire” seus princípios de estética urbana:

Non est nécessaire, pour la beauté d’une ville, qu’elle soit tracée avec la froide symétrie des villes du Japon ou de la Chine, et qu’elle soit toujours une jonction de maisons

¹¹⁵ Ao contrário do que geralmente se interpreta, essa frase foi proferida quase como uma conclusão à “Observations sur l’architecture” (1765), bem menos célebre, e não no seu famoso “Essais sur l’architecture” (1753), citado anteriormente. Entretanto, esse aforismo só veio reforçar ideias já plenamente desenvolvidas no “Essai”, conforme se pode depreender das citações de Laugier presentes neste estudo.

dispostas regularmente dentro de quadrados ou de paralelogramos. (...) Convém, sobretudo, evitar a monotonia e a excessiva uniformidade na distribuição geral de seu plano, imprimindo, ao contrário, variedade e contraste nas formas a fim de que todos os bairros não se assemelhem. O viajante não deve abarcar tudo com um só olhar, é necessário que ele seja continuamente atraído espetáculos interessantes e por uma mistura agradável de praças, edifícios públicos e casas particulares (PATTE, 1769, p.22).

Nesse contexto, os elementos tradicionais da arquitetura permitem ancorar a apreciação de uma situação urbana nova, que causa surpresa. Pois essa surpresa não é completamente bizarra, ela se apoia na experiência cotidiana de uma linguagem plástica conhecida. Por isso o equilíbrio entre previsibilidade e imprevisibilidade: valendo-se da analogia linguística, trata-se de criar novas “frases” e “textos” urbanos valendo-se do mesmo alfabeto arquitetônico:

Os elementos que tem uma função sempre igual (paredes, portas, janelas, pilastras, cornijas, parapeitos, etc.) adaptam-se a um pequeno número de modelos, constantes no material e no desenho; estes elementos servem, porém, para compor um grande número de organismos diversos com funções mais complexas e especializadas, e **a diversidade desses organismos sobressai precisamente devido à repetição dos mesmos elementos estruturais em posições sempre novas.** A

PARTE II: A CONTRIBUIÇÃO DA ESCOLA FRANCESA DE URBANISMO



4. ESCOLA FRANCESA DE URBANISMO, QUESTÕES HISTÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS

4.1 Arte Urbana e termos correlatos.

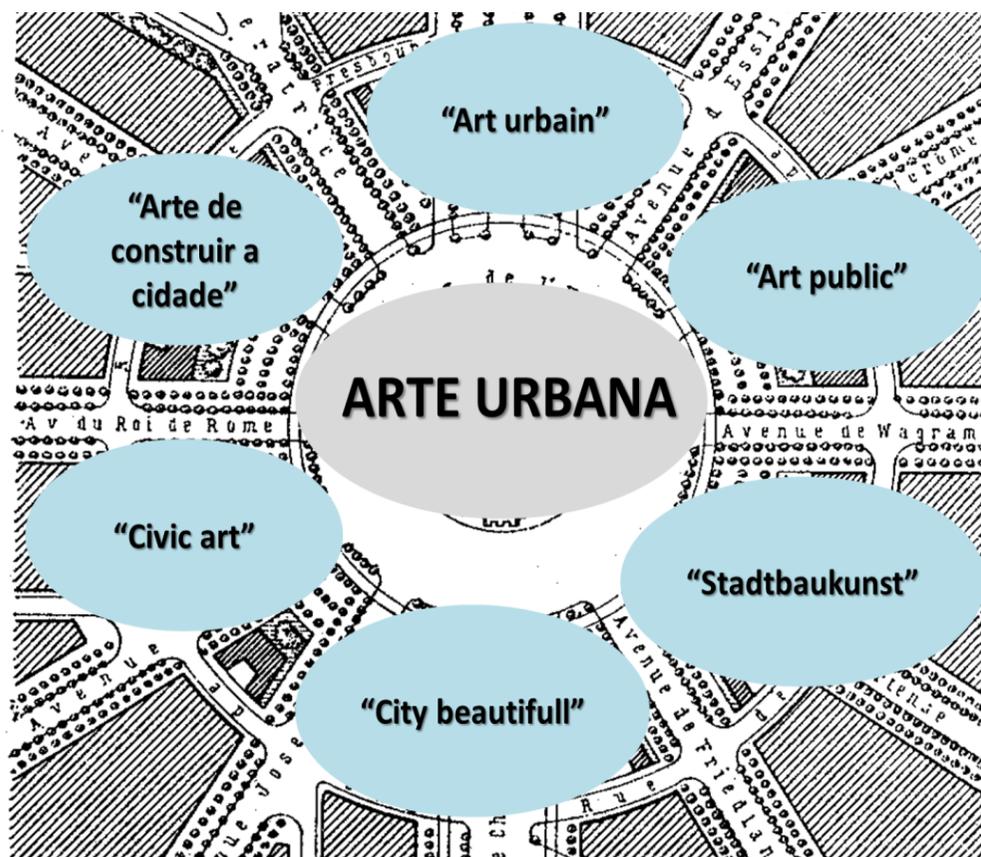


Fig. 95: Esquema gráfico das expressões correlatas ao termo arte urbana (fonte: produção da autora).

Dentro da historiografia do urbanismo, a arte urbana aparece relacionada a dois períodos históricos: a primeira linha historiográfica a situa entre o Renascimento e o surgimento do urbanismo científico, em meados do século XIX. Chamaremos esse período de “arte urbana histórica”. Outro grupo de autores aponta o ressurgimento da arte urbana em princípios do século XX, em especial no contexto da escola francesa de urbanismo.

Choay e Merlin (1996), apoiados em parte na história do urbanismo escrita por Pierre Lavedan, definem a arte urbana como a antecedente direta do urbanismo, tal como foi praticado entre o Renascimento e meados do século XIX. Em sua interpretação, Lavedan aponta para importância da composição equilibrada entre cheios e vazios como objeto da arte urbana: “A cidade não é somente um conjunto de edifícios públicos ou privados, eles são ligados por espaços livres: ruas, praças, jardins públicos. A divisão e o planejamento desses espaços livres, eis o objeto daquilo que se chama de arte urbana” (LAVEDAN apud CHOAY; MERLIN, 1996, p.215)¹¹⁶

¹¹⁶ Tradução da autora.

A arte urbana histórica é marcada pela influência dos tratados de arquitetura, referências principais também para as composições urbanas. O tratado de Alberti, considerado com inaugural, explicita a importância da dimensão estética na arte urbana:

Quanto ao prazer (estético) que procura a beleza, ele constitui para Alberti a própria finalidade da edificação. É essa visada estética das criações e composições urbanas da Renascença e dos períodos barroco, clássico e neoclássico que sublinha a expressão de “arte urbana”, sob a qual se tem o costume de classificá-los (CHOAY; MERLIN, 1996, p.685)¹¹⁷.

As diferenças entre a arte urbana histórica e o urbanismo, segundo esses autores, residem precisamente na finalidade estética e no caráter projetual, sem pretensões científicas, uma vez que ela era considerada uma atividade artística, produzida por um arquiteto-artista:

A arte urbana distingue-se dos procedimentos e composições medievais por seu caráter teórico e globalizante, assim como por sua finalidade estética. **A preponderância que ela atribui à dimensão estética a diferencia igualmente do urbanismo, na medida em que, entre outros aspectos, ela não possui uma pretensão científica** (CHOAY; MERLIN, 1996, p.76- grifo nosso)¹¹⁸.

Alguns autores, como Ragon (1986), acreditam que o urbanismo, a partir do século XIX, deixou de ser uma arte urbana, mesmo não conseguindo realmente tornar-se uma ciência. Tal questão polêmica perpassa pela eterna indefinição do status do urbanismo, que perdura até nossos dias. Mas outra linha historiográfica, representada, por exemplo, pelos escritos de Calabi e de Gaudin, concentra-se em uma interpretação da arte urbana como um viés urbanístico característico das primeiras décadas do século XX, que se assemelharia a outros termos utilizados na época. Pois “arte urbana” estava longe de ser a única expressão a ser popularizada. É possível elencar na história do urbanismo expressões correlatas, utilizadas em diferentes países e períodos históricos:

É principalmente nos primeiros anos do século XX que em toda a Europa são publicados manuais dedicados especificamente ao aspecto emergente da cultura urbanística da época, representado pela estética urbana. Parece mesmo que seja possível distinguir entre o fim do século XIX e o início do século XX, um período no qual os teóricos insistem de forma bem mais evidente que no passado sobre a necessidade de recorrer a princípios “artísticos” no projeto de transformação urbana. Essa fase normalmente é classificada como a do nascimento da “arte urbana” (chamada também de “arte de construir a cidade” e, em outros lugares, “art urbain”, “art public”,

¹¹⁷ Tradução da autora.

¹¹⁸ Tradução da autora.

“civic art”, “stadtbaukunst” e city beautiful”) (CALABI, 2012, p.100).

Assim, “chamado, a cada vez de modo diferente, ‘arte de construir a cidade’, ‘arte cívica’, ‘arte pública’ ou então ‘estética urbana’” (CALABI, 2012, p.105), tais termos aparecem, em uma primeira aproximação, como substituíveis, fluidos, incertos e quase concorrentes (GAUDIN, 1991, p.10). Em realidade, um dos maiores problemas historiográficos remonta à correspondência semântica entre termos correlatos de diferentes línguas, sobretudo quando os próprios conceitos disciplinares ainda estão em vias de formação e consolidação, como no caso do urbanismo.

Mesmo em se tratando da mesma língua, existe uma indefinição acerca de expressões próximas, ainda que se possam apontar sutis diferenças semânticas. Em francês, por exemplo, podem-se elencar as expressões “art public”, “art civique” e “art urbain”, mais ou menos correspondentes. O primeiro termo conheceu maior repercussão na Bélgica, como assevera o título dos famosos congressos internacionais aí ocorridos¹¹⁹, abrangendo tanto as questões urbanísticas e arquitetônicas quanto a arte pública. No entanto, devido à popularização do termo inglês *civic art*, a expressão *art civique* passa a preponderar nos escritos urbanos desse país, como ilustra o

título da obra de Van der Swaelmen, “Préliminaires d’art civique”, e a existência de uma comissão belga-holandesa de arte cívica (C.N.B.A.C.). Na França, talvez pela consagração do termo urbanismo, de raiz latina *urbs*, bem como da importância histórica do conceito, o termo *art urbain* terminou por ser o mais utilizado, ainda que a organização da primeira escola de urbanismo tenha recebido a denominação de “École supérieure d’art public”, em 1917¹²⁰.

Em que pesem as diferenças semânticas, a maior parte desses termos representam um esforço comum de síntese entre as práticas de embelezamento do passado e as novas ambições do urbanismo de extensão, buscando relacionar composição estética e otimização funcional. A arte urbana, assim como os demais termos associados à palavra “arte”, aparece enquanto designação da prática que busca recorrer também a princípios “artísticos” no projeto de transformação urbana da cidade moderna:

Em 1923, no seu tratado de urbanismo, Edmond Joyant definiu ainda o urbanismo como a “arte de criar as cidades”, fazendo eco, mais ou menos conscientemente, à tradução francesa do título da obra de Camillo Sitte pelo suíço Camille Martin em 1902: “a arte de construir as cidades”. Aqui, a arte de fazer as cidades distingue-se

¹¹⁹ Bruxelas, 1898; Gent; Liège, 1905; Bruxelas, 1909.

¹²⁰ Associada ao Instituto de história, geografia e economia urbana de Paris, dirigido por Marcel Poète (BRUANT, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 141).

claramente de uma simples arte na cidade (estatuário, mobiliário urbano, fontes). Compreende-se que, para além desse espelhamento de conotações em torno da palavra “arte”, **a ideia de que a prática urbanística possa se aparentar ao registro do sensível sem, entretanto, resumir-se a isso, promoveu uma particular audiência na França do termo arte urbana entre os arquitetos e os historiadores da cidade** (GAUDIN, 1991, pp.10-11- grifo nosso).¹²¹

Compreendendo que o princípio da arte urbana originou-se, de fato, a partir do Renascimento, como explicita Choay e Merlin, é necessário ter-se em conta a grande influência da arte urbana histórica e das práticas de embelezamento do passado sobre o “renascimento”¹²² da arte urbana na primeira metade do século XX. Essa revalorização dos princípios artísticos do urbanismo, especialmente em sua repercussão no meio urbanístico francês, é tanto mais interessante quando se constata que a historiografia do urbanismo eclipsou tal fato em favor do relato do movimento funcionalista dos C.I.A.M., como discutido anteriormente. Todavia, trata-se de uma questão complexa, pois lembra-se que a valorização da ideia de arte urbana no urbanismo

¹²¹ Tradução da autora.

¹²² Como se discutirá mais adiante, em termos de concepção da forma urbana, pode-se falar mais um *continuum* do que em um renascimento. A estratégia da *grand manner* interliga todos esses períodos.

francês desse período não significou, em absoluto, a negação das pretensões científicas e funcionais.

Após essa breve precisão histórica, busca-se reafirmar o sentido aqui adotado para esse termo chave da presente tese. Primeiramente, interrogou-se sobre o seu significado no contexto da escola francesa de urbanismo. Sabe-se que o curso ministrado por Léon Jaussely na *École des hautes études urbaines* (o atual IUUP) intitulava-se “arte urbana”¹²³. Ele aparece como uma disciplina distinta, dentre outras que integravam a formação de “urbanista”. O conteúdo desse curso correspondia ao que se classifica hoje como “desenho urbano”, ou seja, abordava a prática projetual do urbanismo. Isso está de acordo com o sentido empregado na arte urbana histórica, quando ela era entendida como uma arte do desenho, e não como um complexo campo disciplinar.

Assim, o termo arte urbana foi utilizado, neste estudo, como equivalente ao de “desenho urbano”, mas acordando-se uma preponderância à dimensão formal e estética implicadas no projeto.

¹²³ Em um folheto da série “Le printemps du IUUP”, “l’art urbain et ses applications lointaines”, encontra-se o seguinte texto: “Os experts internacionais da planificação urbana que foram Léon Jaussely, Jacques Gréber ou Jean Royer ensinaram no IUUP a “arte urbana” ou “a composição de planos”. O IUUP participou da mundialização dos métodos de urbanismo, acolhendo numerosos estudantes estrangeiros que difundiram teorias e métodos de urbanismo”. (tradução da autora)

Finalmente, esclarece-se que sua referência no título desta tese faz alusão não somente à arte urbana histórica, mas ao reavivamento desse conceito dentro da escola francesa de urbanismo, bem como às tentativas contemporâneas de reconciliação com a ideia de composição urbana e com o caráter do tecido tradicional da cidade.

4.2. A Escola Francesa de urbanismo.



(...) se a arte urbana data dos primeiros tempos das condensações humanas, foi a França que conduziu esse arte urbana ao apogeu no século XVII. E foi também a França, no século XX, que elabora os primeiros trabalhos de síntese sobre o urbanismo. Esse trabalhos permitiram aos técnicos de nossa pátria de espalhar pelo globo suas amplas composições, tradutoras de uma doutrina humana e vivificante (BARDET, 1934 – T.A.).

É conhecida, no meio historiográfico urbanístico, a metáfora de “nebulosa reformadora”. Ela foi empregada por Christian Topalov para referir-se às intensas trocas ocorridas no período de sua constituição disciplinar, entre fins do século XIX e o princípio do século XX. Endossando essa ideia, Cohen aponta as confluências desenvolvidas entre as diversas dimensões do urbanismo: “As estratégias sociais, políticas e econômicas, mas também técnicas e estéticas desenvolvem-se num espaço complexo, articulando-se ou agregando-se para formar os planos” (COHEN, 2003, p.19).

Abordou-se, no item 2.2, um pequeno panorama da definição do campo do urbanismo, no intuito de indicar a participação de uma multiplicidade de atores e de ideias na formação dessa “nebulosa” urbanística. Essa diversidade de ideias e contribuições, porém, não foi devidamente evidenciada na historiografia disciplinar. Como se argumentou anteriormente, o urbanismo funcionalista, bem como a reconstrução de sua “gênese” progressista, parecem ter sido privilegiados no relato da construção do campo. Tal recorte parece haver mascarado a dimensão da complexidade da instauração urbanística, e mesmo da própria constituição do funcionalismo.

Além de terem existido outras notáveis contribuições para além das dos membros do C.I.A.M. na primeira metade do século XX, o funcionalismo formou-se a partir de experiências bem mais amplas do que as da linhagem teórica que Choay denominou “progressista”. As

Fig. 96: Logomarca atual da sociedade francesa dos urbanistas (fonte: <http://www.cawa.fr>).

principais questões abordadas no C.I.A.M. de Atenas, em realidade, já vinham sendo exploradas e debatidas no contexto da intensa circulação mundial de ideias urbanísticas. Nesse sentido, segundo Cohen, a grande “inovação” do funcionalismo encontrava-se mais na radicalização de seus princípios morfológicos por meio da proposição de um modelo de cidade “do futuro”, do que na consolidação do campo:

Assim, o CIAM de Atenas não apresenta grandes inovações. Mais do que uma instauração, ele constitui, de fato, a conclusão de um ciclo engajado desde 1890, o qual, aliás, é rechaçado de toda consciência. Dado como “o” nascimento do urbanismo moderno, ele esconde uma gestação complexa. Entre as sistemáticas anteriores e aquelas anunciadas em Atenas, **a mudança não será de ordem urbanística mas sim de ordem morfológica** (COHEN, in: MACHADO (org.), 2003, p.29 - grifo nosso).

Nesse sentido, os partidários do funcionalismo dos CIAM não poderiam ser considerados os únicos urbanistas “modernos” do período, ou seja, preocupados com a constituição de um corpo profissional engajado na solução das novas demandas da cidade moderna. Outros profissionais já vinham posicionando-se quanto a essas demandas, bem como quanto à profissionalização e unidade disciplinar do urbanismo. Porém, devido a certos mecanismos de desmemória historiográfica, anteriormente abordados, diversas

realizações terminaram ignoradas ou relegadas ao ostracismo dentro da história do urbanismo.

O caso da França é exemplar: observou-se que, quando se aborda a temática do urbanismo francês nos estudos históricos, raramente citam-se contribuições para além das de Haussmann e de Le Corbusier. Esse fato induz a deduzir que, assim como observou Berdoulay, provavelmente “nada de interessante” aconteceu no período entre Haussmann e o advento dos CIAM. No entanto, como se argumentou na introdução, em realidade existiu uma extensa contribuição disciplinar francesa que antecedeu e continuou desenvolvendo-se paralelamente ao funcionalismo, e cuja importância nos escapa no contexto da história do urbanismo:

Enquanto que praticamente todos os participantes dos CIAM eram arquitetos, preocupando-se mais ou menos com o urbanismo, existiam urbanistas profissionais, que parecem ter ignorado totalmente os CIAM, e que os CIAM parecem os ter totalmente ignorado. Desde Pierre Charles L’Enfant (1754-1825), que desenhou a cidade de Washington, o papel dos urbanistas franceses ao redor do mundo foi grande. Que Le Corbusier tenha sentido algum rancor de não ter sido considerado entre eles, isto se explica. Mas isso não deve mascarar o papel urbanístico que tiveram Agache no Rio de Janeiro, Gréber na Filadélfia e em Ottawa, Forestier em Lisboa e em Havana,

Hébrard na Indochina, Tessalônica e Atenas, e Prost no Marrocos e em Istambul (RAGON, 1986, p.252).¹²⁴

Essa contribuição concentrou-se, especialmente, nos atores que participaram da **Société française des urbanistes**¹²⁵. Em torno da S.F.U., ocorreu uma intensa atividade disciplinar: atuação profissional de diversos membros em âmbito internacional, alguns inclusive laureados nos principais concursos internacionais de planos de cidades, publicação de manuais e artigos, colaboração na instauração de leis urbanísticas (como a lei Cornudet), realização de congressos e eventos¹²⁶, além do incentivo à criação de uma escola de urbanismo. As contribuições desse grupo foram tão amplas e numerosas que se torna difícil perceber a riqueza e a profundidade do conjunto. Esse “esquecimento”, no entanto, vem sendo aos poucos sanado pela reabilitação de seu lugar na memória disciplinar¹²⁷:

¹²⁴ Tradução da autora.

¹²⁵ S.F.U., fundada em 1911 primeiramente como Société française des architectes urbanistes (S.F.A.U.), mudando seu nome para S.F.U. em 1920.

¹²⁶ Em especial, cita-se o primeiro congresso internacional de urbanismo promovido pela SFU, “Où en est l’urbanisme en France et à l’étranger”, ocorrido em 1923, na cidade de Strasbourg. O congresso gerou uma publicação em livro das principais comunicações apresentadas e teve a participação, inclusive, de Le Corbusier.

¹²⁷ Como indicação dessa retomada de interesse pelo grupo, pode-se citar, entre outros, os estudos de Gaudin, Berdoulay e Claval, Choay, Rabinow, Wolf, Bruant, Cohen, Topalov, Roncayolo, Claude, Frey e Paquot.

Constata-se, há algum tempo, um reganho de interesse pela história do urbanismo francês, e notadamente pelas ideias e os homens que foram os atores de seu desenvolvimento no começo do século XX. Assim entrevê-se melhor a **originalidade de um período cuja importância havia escapado aos historiadores do urbanismo** (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 5- grifo nosso)¹²⁸.

Elencou-se, anteriormente, algumas das possíveis causas do ostracismo sofrido pela escola francesa de urbanismo em torno da S.F.U., bem como algumas das motivações que levaram à sua atual reabilitação. Uma das questões que vêm merecendo maior interesse é a evidência da complexidade da formação disciplinar do urbanismo a partir da “nebulosa reformadora” citada anteriormente: “(...) Diversas disciplinas, científicas ou profissionais, contribuíram. Essa interdisciplinaridade, ou melhor, transdisciplinaridade, adquire tanto mais importância quanto o urbanismo coloca a questão da interface entre o conhecimento fundamental e a ação” (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 6)¹²⁹. Nesse contexto, o estudo do urbanismo defendido pela S.F.U. colabora para a compreensão da

¹²⁸ Tradução da autora.

¹²⁹ Tradução da autora.

diversidade de contribuições disciplinares¹³⁰ que se amalgamaram para constituir a complexidade do campo, uma vez que ele é marcado pelo pensamento transdisciplinar.

A fundação da S.F.U. se deu a partir da reunião dos membros da seção de higiene urbana e rural (S.H.U.R.) do *Musée Social* (seção fundada em 1908). Ainda que sua formação acadêmica de base esteja ligada à arquitetura¹³¹, a origem do corpo profissional do urbanismo francês se deu por meio de uma associação de profissionais sensíveis às questões técnicas, higienistas e, em especial, das ciências sociais. A valorização de um ambiente transdisciplinar e a pretensão de instaurar as bases de uma ciência distingue as contribuições desse grupo. O urbanista alemão Stubben, que foi um dos primeiros a considerar as contribuições dessa escola francesa, especifica que ela

¹³⁰Segundo Gaston Bardet (1959, p. 13), o próprio termo *urbanisme* aparece em francês pela primeira vez no contexto dos estudos de geografia (em 1910, no *Bulletin de la Société Neufchâtélaise de Géographie*).

¹³¹ Dos nove membros principais que participaram da fundação da SFU, sete possuíam a formação de arquitetos. Os membros fundadores foram: D. A. Agache, M. Auburtin, A. Bérard, E. Hébrard, L. Jaussely, A. Parenty, H. Prost (arquitetos), J. C. N. Forestier (engenheiro paisagista) e E. Redont (paisagista). Também o fato de ela ter sido batizada inicialmente de *Société Française des architectes urbanistes* (S.F.A.U.), e só os que tinham formação em arquitetura serem considerados membros com poder de voto (os outros eram membros associados) ainda denota a importância dos arquitetos.

busca um “(...) compromisso entre uma concepção global “ideal” da cidade, uma tradição de urbanismo voltado para a gestão de vias de comunicação, a busca das racionalidades haussmanianas e a arte da composição segundo “efeitos múltiplos” herdada da *École des Beaux-arts*” (BRUANT, 1996, p. 171).

Desta forma, não se pode considerá-los apenas como arquitetos que praticavam uma continuação da arte urbana histórica, da metodologia *beaux-arts*, e nem mesmo do legado haussmaniano, mas como profissionais que buscaram conciliar essas tradições com as demandas da modernidade, além de grandes preocupações de reforma social: “é nesse contexto que se desenham as bases de uma escola francesa de urbanismo na qual, no entanto, a importância e profundidade foram ocultadas pelo prestígio de grandes publicações estrangeiras e sobretudo pelo sucesso da tendência promovida pelos C.I.A.M.s” (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 5).

Endossando essa distinção, são documentados os esforços dos arquitetos integrantes do grupo na busca de complementação de seus conhecimentos “*beaux-arts*” por meio de estudos sociológicos, geográficos, estatísticos e históricos¹³². É conhecido, por exemplo, o entusiasmo sociológico de Alfred Agache, um de seus principais representantes, o qual definia o urbanismo também como uma

¹³² Nesse último âmbito, destaca-se a importância e a liderança de Marcel Poète.

“sociologia aplicada e uma filosofia social”. A presença das ciências sociais pode ser ilustrada na própria metodologia difundida pelo grupo: primava-se por uma compreensão da complexidade do contexto existente (por meio da enquete social) como embasamento projetual, o que demonstra a influência das ideias de Le Play e de Geddes.

Ainda que a finalidade primordial de seus esforços culmine sempre no projeto, no desenho do plano, a valorização da enquete e da transdisciplinaridade distingue seus métodos da simples continuidade com o ensino *beaux-arts*. Constituíam-se, nesse sentido, como uma moderação mais pragmática entre as práticas de embelezamento da arte urbana histórica e os princípios iconoclastas do urbanismo funcionalista. Sem descartar os legados da história, nem negar as novas demandas da cidade moderna, a S.F.U. buscou sedimentar um amálgama de princípios que conjugasse ciência e arte na disciplina urbanística:

A escola francesa de urbanismo que se criou na França a partir de 1900 é pragmática. Aqueles que a criaram tiveram a preocupação de atacar os males reais da cidade: é a razão pela qual eles fazem tão fortemente apelo à enquete social. Eles não são utopistas, preocupados em imaginar um tipo de cidade ideal que seria imposta ao mundo por eles. (...) **o urbanismo francês não procura revolucionar a cidade. Ele procura**

torná-la mais humana e mais harmoniosa (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 248).

É preciso ter-se em conta, assim, a preocupação social e o senso pragmático das realizações da escola francesa. Apesar de sua assumida preocupação com a questão estética, recorte de interesse desse estudo, a compreensão do urbanismo como disciplina científica era considerada igualmente importante. Isso torna o entendimento da dimensão estética, para esse grupo, uma complexa interação da tradição *beaux-arts* com as questões sociais e técnicas: a beleza seria primordialmente útil, um elemento fundamental do bem-estar e da evolução social.

Como se afirmou anteriormente, a estética era compreendida como um elemento constituinte de um sistema, como explicita a divisa do SFU: “*assainir, ordonner, embellir*”. Em outras palavras, seus esforços projetuais concentravam-se na tríade constituída pela circulação, pela higiene e pela estética, com finalidade de adaptar a cidade às necessidades modernas e promover o bem-estar social. Seria na conjugação equilibrada dos três elementos que se alcançaria sua melhor concepção. Esse sistema emula, evidentemente, a tríade vitruviana para a arquitetura: na conjugação entre solidez, comodidade e beleza encontra-se a “boa arquitetura”; da mesma maneira, na consideração equilibrada entre as demandas de circulação, higiene e estética estabelece-se o “bom urbanismo”.

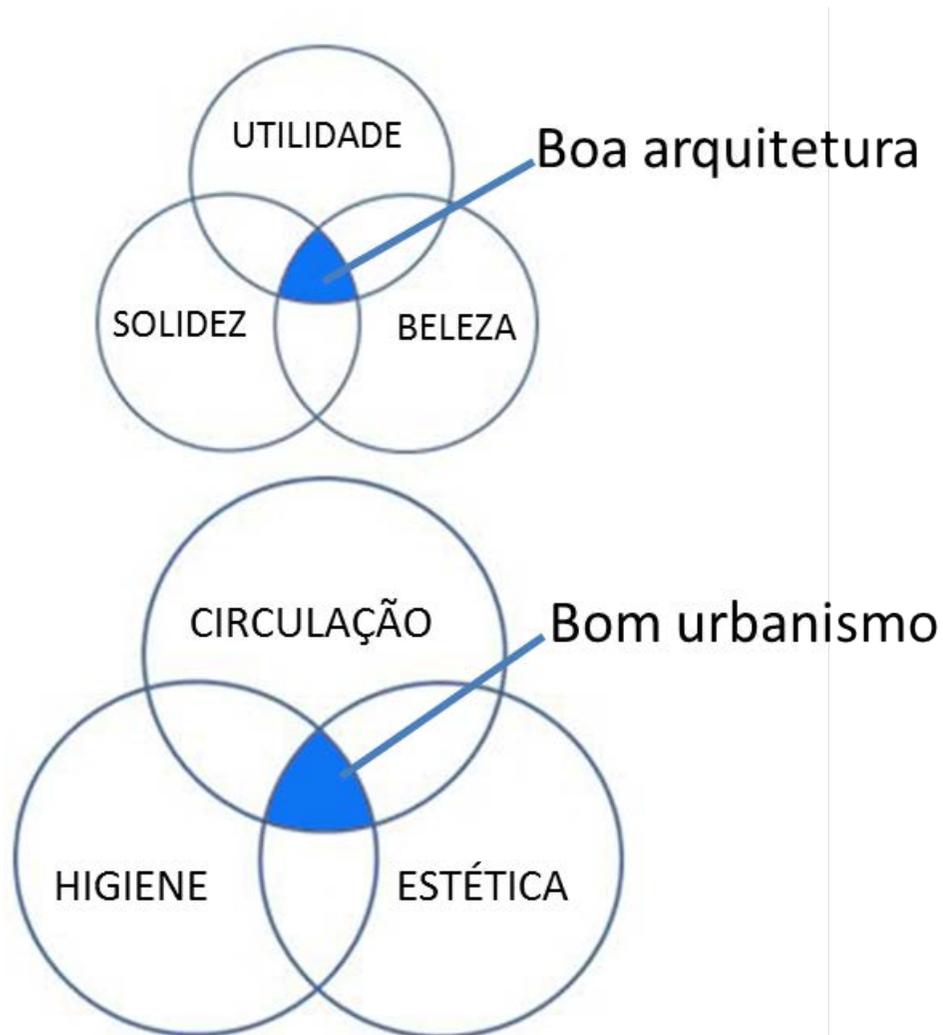


Fig. 97: Triâdes arquitetônica e urbanística (fonte: produção da autora).

Além da sua contribuição teórica e metodológica ao campo urbanístico, a S.F.U. também se propôs a funcionar como um instrumento de fortalecimento profissional e a servir como um ponto de confluência entre contribuições internacionais. Essas diversas funções são explicitadas na declaração dos objetivos da associação:

A associação tem por objetivo reunir uma documentação técnica, travar e manter relações com grupos similares estrangeiros, centralizar os votos emitidos nos últimos congressos de urbanismo e estudar sua realização prática, participar das exposições na França e no exterior, colocar-se à disposição dos interessados para qualquer consulta.¹³³

Essa atribuição da S.F.U. como um corpo técnico especializado transparece também no seu trânsito entre as instituições públicas. Ainda no contexto do Musée Social, sob a direção de Jules Siegfried, conta-se a participação de seus membros no processo de elaboração do texto que originaria a Lei Cornudet. Essa lei, lembra-se, propunha que toda comuna francesa com mais de 10.000 habitantes deveria elaborar um plano de "*aménagement*¹³⁴, *embellissement et extension*"

¹³³ Tradução da autora. Trecho citado em documento eletrônico disponível em <http://www.urbanistes.com/historique-sfu-4.html>.

¹³⁴ O termo "aménagement" não tem uma perfeita tradução em português; pode ser compreendido como planejamento, ordenamento ou remodelação. Sua complementariedade a "extension" na denominação dos PAEE, no entanto, indica que

(PAEE)¹³⁵. Trata-se da primeira lei francesa de urbanização e de extensão das cidades, promulgada em 14 de março de 1919 e modificada em 19 de julho de 1924. Além de propor um reordenamento e embelezamento das cidades, os planos também deveriam prever e ordenar suas extensões territoriais. Diversos membros da S.F.U. participaram, a partir de 1919, da elaboração de vários desses planos, bem como alguns deles também integraram a comissão governamental de avaliação de tais proposições.

Assim, pode-se perceber que a influência e a importância da S.F.U. deu-se em múltiplos níveis, entre eles o educacional. É a partir dessa associação que se gestará a criação da primeira escola francesa de urbanismo, a École de Hautes Études Urbaines, o atual Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris (I.U.U.P.), criado em 1919¹³⁶. Diante do conjunto de contribuições indicados, pode-se constatar que, ao contrário do que faz supor os relatos historiográficos dedicado ao período, a escola francesa em torno da S.F.U. teve um papel

o termo aplica-se ao tecido consolidado de uma cidade, em oposição às extensões ou crescimentos territoriais.

¹³⁵ Viviane Claude elaborou um estudo e inventário desses planos: CLAUDE, Viviane. *Les Projets d'aménagement, d'extension e d'embellissement des villes* (1919-1940). Paris: MELTM, 1990.

¹³⁶ Em 1924, a École des Hautes Etudes Urbaines passa a integrar a Sorbonne, tornando-se o Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris.

preponderante na consolidação disciplinar do urbanismo em seu entendimento moderno:

Pode-se, assim, colocar em questão o modo como o urbanismo francês do começo do século foi relegado à sombra da modernidade triunfante propagada pelos congressos internacionais de arquitetura moderna. **Não foi ele, ao contrário, que encarnou uma visão diferente da modernidade, onde, precisamente, dominava uma abordagem mais científica e pragmática do projeto urbano?** (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 7- grifo nosso).

Uma das dificuldades de compreensão acerca do legado do urbanismo da S.F.U., como se argumentou, dá-se justamente pela amplitude de contribuições e o número de atores envolvidos, assim como o largo período de tempo em que se pode estudá-lo. Assim, é importante que se explicita que a breve apresentação desse grupo, aqui exposta, pretende apenas indicar sua importância no contexto da primeira metade do século XX. No entanto, não é possível obter uma visão de conjunto satisfatória, uma vez que a obra individual desses importantes atores urbanos apenas começou a ser explorada em profundidade, faltando ainda um considerável caminho para a compreensão da obra desses atores urbanos.

No intuito de facilitar sua abordagem, pode-se indicar aqui uma periodização utilizada por alguns autores da nova historiografia, que

explicita dois principais períodos do urbanismo francês: o primeiro, de 1900 a 1919, é o momento do nascimento e institucionalização dessa escola: “O começo do século se individualiza pelo princípio de uma verdadeira escola francesa de urbanismo, aliando ciência e ação, e trabalhando ativamente para profissionalizar sua contribuição potencial” (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 7).

O segundo período, de 1920 até a segunda guerra mundial, é o momento de consolidação, de trânsito mundial de seus profissionais, mas também de crise e concorrência com as novas ideologias do modernismo funcionalista: “Enfim, no entre-guerras, enquanto a institucionalização dessa escola se afirma, profundas mutações se preparam e começam a abalar seus fundamentos, preparando o advento da hegemonia, após a segunda guerra mundial, do urbanismo à la Le Corbusier, quer dizer, aquele promovido pelos C.I.A.M.” (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 7). O momento de inflexão, que justifica essa divisão entre as duas primeiras décadas do século e os vinte anos posteriores, é ocasionado pelo advento da primeira guerra mundial, mas também pela aprovação da lei Cornudet (1919), ponto alto do triunfo da militância da SFU.

O primeiro período é marcado pelo estabelecimento do campo profissional urbanístico e pelo início da ascensão internacional das grandes estrelas desse grupo, como Prost, Agache e Jaussely. O segundo período, por outro lado, agrega colaborações mais

numerosas e uma presença ainda maior de seus destacados membros na elaboração de planos no exterior e nas colônias francesas¹³⁷. Aliás, como se afirmou anteriormente, é justamente fora da França que essa escola teve maior afirmação, o que contribuiu para a sua desmemória disciplinar: “Seu sucesso nesse propósito, muito desigual e incompleto, é revelador da diversidade de desafios dentro da sociedade francesa, ao ponto que o exterior e as colônias servirão ao mesmo tempo de incubadores, laboratórios e válvula de escape das iniciativas frustradas na metrópole” (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 8).

Assim, malgrado a pouca expressão na própria França, a presença dos urbanistas franceses se afirma inequivocamente em diversos países e continentes:

A abertura de grandes canteiros se fez rara na França. Mas isso não configurou um obstáculo. É nas colônias, no Marrocos com Prost, no estrangeiro, sobretudo, que o urbanismo francês se afirma: em Istambul, em Lisboa, um

¹³⁷ Foi a escola francesa quem mais profundamente marcou a urbanística formal, tanto pelo ensino do urbanismo como pelas influências internacionais que obteve, “exportando” urbanistas que realizaram os planos das principais cidades do mundo. (...) A urbanística francesa tem seu ponto alto na Europa, nas colônias e no estrangeiro. Cito as excepcionais realizações em Marrocos, seguindo até ao Oriente, como em Saigão e outras cidades das colônias asiáticas (LAMAS, 2011, p.234).

pouco em toda a América Latina, no Brasil em particular com Agache, mas também na América do Norte. Os arquitetos paisagistas seguem a mesma via, como mostra a carreira de Forestier, truncada na França, mas que se expande em Barcelona, Sevilha ou Buenos Aires (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, pp. 246-247)¹³⁸.

Do ponto de vista do projeto urbano, no entanto, essa periodização não parece marcar realmente um corte epistemológico na metodologia e no pensamento da escola francesa, mas antes uma evolução. Dada a heterogeneidade das contribuições individuais que sempre caracterizou o grupo, pode-se falar mais em uma maturação metodológica e amplificação das linhas de pensamento do que em mudanças radicais de postura. Nesse sentido, existe certa unidade teórica e metodológica que permanece característica dessa escola francesa ao longo de suas produções profissionais. A título de exemplo, as ideias principais do manual “Comment reconstruire nos villes détruites” de Agache, Auburtin e Redont, de 1916, podem ser reencontradas quase na íntegra no “La remodelation d'une capitale” (1933), de Agache, obra em que ele apresenta o plano elaborado para o Rio de Janeiro.

¹³⁸ Tradução da autora.

Em ambos os períodos, também a composição de planos permanece em muitos pontos em continuidade com a arte urbana histórica, por meio das estratégias definidas por Kostof como *grand manner*, explicitadas no terceiro capítulo. Um dos aspectos dessa continuidade formal foi a demanda de “haussmanização” de muitas cidades pelo mundo, mas também ao simbolismo associado à ancoragem axial da trama urbana: “Deve-se também este êxito à influência dos traçados de Haussmann e à eficácia e simplicidade que permitiam no planeamento das cidades” (LAMAS, 2011, p.234). Além disso, como se comentou na introdução, também permanecerá a associação dessa escola ao poder centralizado, endossando e dando o suporte para a concretização das realizações propostas: “Tipicamente, por trás de um design na *grand manner* eleva-se um estado centralizador e poderoso” (KOSTOF, 2012, p.240 - T.A.):

Se a *grand manner* é rotineiramente associada a um poder centralizado, nós podemos ver prontamente o porquê. A grande expansividade que ela demanda, e a abstração de seus padrões formais, pressupõe um claro processo de tomada de decisão, como também os meios de levar a termo aquilo que foi desenhado. Quando essa clara autoridade não pode ser exercida, a *grand manner* permanece no papel (KOSTOF, 2012, p. 217)¹³⁹.

¹³⁹ Tradução da autora.

Através do êxito da escola francesa, o método da *grand manner* ainda escreveria mais um capítulo espetacular de sua história, colocando em primeiro plano ao longo de toda a primeira metade do século XX¹⁴⁰: “A maioria dos estados ocidentais relutou para substituir um desenho urbano que representava com tanta força poder, autoridade, ordem social e orgulho nacionalista” (KOSTOF, 2012, p.260). Mas, ainda que o que mais venha a mente de alguns sejam os projetos nazistas e facistas de Berlim e de Roma¹⁴¹, na realidade essa restrição aos regimes autoritários não corresponde a dimensão atingida pelo método: “A mesma visão urbana, sem a retórica grandilouquente, atingiu muitas outras cidades através do mundo, de Reims e Madrid a Ankara, Meshhed e Baku” (KOSTOF, 2012, p.260). Ainda assim, como se asseverou na introdução, um dos principais fatores da “condenação” da escola francesa pós segunda guerra

¹⁴⁰ Essa amplitude temporal é o que reforça a ideia da *grand manner* como uma estratégia de concepção da forma urbana, e não como um período histórico circunscrito.

¹⁴¹ “O fato dela presumir um poder absoluto explica o apelo da *grand manner* para os regimes totalitários dos anos trinta – tal como Mussolini, Hitler e Stalin. Também não há mistério em sua popularidade na cena colonial, onde ela funcionou como um apropriado instrumento do imperialismo (...) as novas cidades europeias criadas segundo a *grand manner* acentuaram a diferença entre a “civilização” dos colonizadores e a “atrasada” antiga ordem das populações nativas (KOSTOF, 2012, p.217). Tradução da autora.

adveio de sua associação simbólica ao poder central e ao imperialismo, enquanto que o funcionalismo era moderno e “comunista”. Observa-se, no entanto, que, onde quer que se tenha empreendido grandes obras, inclusive funcionalistas, o “poder” esteve inexoravelmente associado. Assim, essa necessidade de um poder esclarecido para apoiar as reformas urbanas era, de certa forma, ponto pacífico para a escola francesa: “É preciso que o maestro seja obedecido, e o urbanista que, afora qualquer pressão local, pode estabelecer seu plano diretor, trabalhando assim em favor do interesse verdadeiramente geral, deve ter o apoio de um poder forte que imponha sua obra” (AGACHE, apud BRUANT, 1996, p.193).

O seu grande desafio, por outro lado, foi conceber o urbanismo como campo de integração de conhecimentos multidisciplinares. “A reflexão urbanística, mais uma vez, amplia-se graças aos novos aportes das ciências sociais, mas também às concepções filosóficas e estéticas da urbanidade” (BERDOULAY, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 8). O urbanismo da S.F.U. tanto irá representar uma continuidade com a arte urbana quanto absorverá as inovações e os contributos de outras disciplinas. Nesse sentido, o urbanismo francês jamais se conformou em abandonar ou substituir as considerações visuais e estéticas, como se tornava corrente no urbanismo disciplinar, lutando para preservar uma visão integradora:

O urbanismo descreve uma abordagem que vê a cidade simultaneamente dos pontos de vista da circulação, higiene, bem-estar social e estética. O urbanista coordena essas demandas advindas de diferentes pontos de vista e as sintetiza em um plano de cidade. Esse campo e esse processo contrastam com a tentativa tradicional dos arquitetos para embelezar a cidade através da concepção de ruas, paisagens, monumentos e edifícios em um arranjo, como o da Place de la Concorde por Gabriel, calculado para gerar impacto visual. O Urbanismo ou planejamento da cidade representa um movimento de afastamento da ênfase primária em um plano visualmente organizado por um grande designer para a estruturação sistemática da cidade para os usos práticos do solo e para a circulação eficiente por um grupo de especialistas treinados. Preocupações econômicas e sociais amplas tendem a substituir os aspectos visuais como considerações subjacentes (WOLF, 1969)¹⁴².

Tanto o conhecimento das principais contribuições estrangeiras no campo urbanístico, quanto a ânsia de cientificidade disciplinar, fizeram com que a escola francesa interpretasse a tradição das grandes composições de forma mais ponderada e pragmática. Porém, por maior aura científica que a disciplina assumisse para esse grupo, ele jamais rechaçou o princípio de que o urbanismo seria também uma arte. Mais especificamente, de que o desenho urbano seria uma arte

¹⁴² Tradução da autora.

da composição, que exigiria um refinado talento artístico para coordenar espacialmente a complexidade de dados incidentes. Assim, a concepção da forma urbana tinha em vista conciliar a beleza com as demandas de circulação, higiene e bem-estar social. São as decisões tomadas a partir desses elementos que justificariam o partido urbanístico. Daí a importância das contribuições pluridisciplinares, como as da ciências sociais:

O ensinamento da arquitetura no fim do século XIX aparece como “caduco”. Os que o seguem se dão conta das lacunas da formação que recebem. Eles empreendem esforços para corrigi-la. É assim que se constitui uma escola francesa de urbanismo, ancorada na análise das realidades sociais da cidade, que não lhes foi entretanto jamais ensinada. Os jovens talentos que se lançam no estudo das cidades para melhor remodelá-las aprenderam que lhes parecia essencial nesse domínio assistindo as reuniões do Musée social. **Para Jaussely, Prost e Agache, não é possível justificar o partido urbanístico sem a análise das realidades demográficas e sociais** (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.246- grifo nosso).¹⁴³

Mas como integrar as considerações visuais a uma série de outras considerações práticas? Primeiro, como se explicitou, compreendendo a estética com elemento constituinte e equilibrado de uma tríade.

¹⁴³ Tradução da autora.

Nesse quadro complexo, tais atores esforçavam-se para “orquestrar” as múltiplas demandas, compreendendo que o papel do urbanista (que também era chamado de “l’homme de l’art”) era como o de um maestro¹⁴⁴, que, como disse Agache, considera a partitura em sua generalidade e é capaz de sintetizar todas as contribuições em sua concepção da forma urbana:

Abordava matérias pluridisciplinares, preocupando-se com o “ser” (*l’être urbain*), que considerava distinto da forma- mas aceitava a “forma” como o produto final do urbanismo, privilegiando o desenho como método de trabalho. (...) Nesse processo pluridisciplinar o urbanista-arquiteto deteria o papel do maestro, coordenador das várias intervenções e único capaz da síntese, porque o único apto a “desenhar” (LAMAS, 2010, p.260).

Mas essa tentativa demonstrava-se conflituosa, pois muitos esforços sociológicos terminavam subordinados ao desenho. Segundo Claval, isso evidencia a ambição de propor uma **forma**, que fixa para sempre a cidade: “apesar do lugar que ele dá à enquete social, o urbanismo francês do princípio do século sofre por ser mais como uma prática empreendida por arquitetos, práticos do desenho, do que uma reflexão sobre o dinamismo das cidades e os meios de o canalizar e o orientar”

¹⁴⁴ Agache propõe, a partir de 1919, o agrupamento de especialistas em oficinas de estudos multidisciplinares reunindo o urbanista, o engenheiro, o geômetra e o topógrafo (BRUANT, 1996, p.191).

(CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.248). Esse autor, geógrafo de formação, é bastante crítico a essa preocupação com o desenho e em “estabelecer formas e volumes”, chegando a afirmar que esse seria talvez o mais notável defeito da escola francesa:

A escola francesa de urbanismo é fato de pessoas formadas no desenho e sobretudo preocupadas em estabelecer formas e volumes; a análise social, que eles praticam, muito empírica, tem por objetivo identificar as zonas a melhorar; ela não leva nunca à uma consideração acerca dos mecanismos econômicos e sociais atuantes no espaço urbano. **Por mais original que ela seja, a escola francesa de urbanismo que se inicia no princípio do século XX não sofreria talvez desse defeito?** (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.248- grifos nossos)¹⁴⁵.

Porém, em realidade, os urbanistas da escola francesa não considerava seus desenhos como entidades absolutas, impositivas e fixadas eternamente. Eles estavam conscientes da dinâmica do tempo e da complexidade envolvida, que demandava sempre a reavaliação do que era proposto em termos de “formas e volumes”:

Os projetos urbanísticos (...) são planos diretores que devem ser respeitados em suas linhas gerais, mas seus detalhes são dados a título de sugestão e devem ser

¹⁴⁵ Tradução da autora.

aperfeiçoados no momento de sua realização. (...) Eles são feitos para serem realizados pouco a pouco, na medida tanto das necessidades quanto das possibilidades financeiras, em um período que se estende por dezenas de anos (AGACHE, apud BRUANT, 1996, p. 179).

Além disso, ressalva-se que esse “ambição do desenho” é justamente o que fará falta no urbanismo, quando do predomínio do planejamento urbano: “O planejamento, agora orientando para o futuro, passou a ser prescritivo” (COHEN, 2013, p.71). Como se discutiu anteriormente, a concepção de “formas e volumes” no desenho urbano é algo do qual não se pode prescindir, ainda que se possa talvez desdenhar (ARNHEIM, 2001). Nesse sentido, acredita-se que uma das pertinências do resgate do entendimento da escola francesa é juntamente o “defeito” apontado por Claval: o esforço em estabelecer um compromisso entre planejamento e projeto.

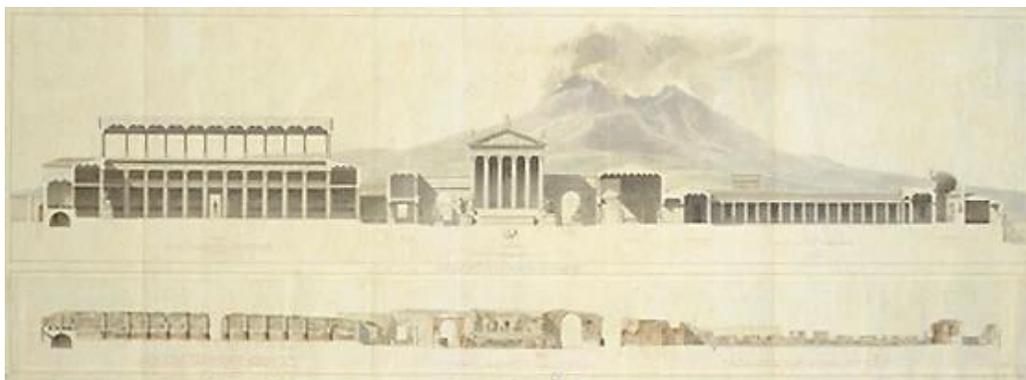


Fig. 98: Reconstituição do Forum de Pompeia, *envoi* de Rome, por Jaussely (fonte: www.ensba.fr).

4.3. A circulação de ideias acerca da arte urbana na França

4.3.1. Os tratados e a *École des Beaux-Arts*

A primeira referência estética da escola francesa de urbanismo advém dos tratados de arquitetura. Discutiu-se, anteriormente, acerca da importância fundamental de Alberti e de suas definições estéticas, como seu conceito de *concinnitas*. Mas também, reforça-se, a influência desse tratadista se deu na ideia de estabelecer princípios generativos para a produção do espaço (regras), em oposição à fixação de modelos:

(...) A edificação ou a arte urbana teorizada por Alberti coloca em ação regras e princípios generativos, permitindo a produção de espaços indefinidamente diferentes, ao sabor dos tempos e das diferentes demandas (CHOAY; MERLIN, 1996, p.685).¹⁴⁶

Também a tratadística italiana posterior foi importante, porém pode-se dizer que mais como referência estilística do que propriamente teórica. Tais escritos podem ser englobados em uma linhagem a que Choay (2010A) refere-se como “regressão vitruvizante”. Nesses tratados, de acordo com Choay, o equilíbrio da tríade é rompido em favor da “beleza”, enfatizando-se principalmente as ordens clássicas. Um bom exemplo dessa fixação nas ordens é o tratado de Vignole.

¹⁴⁶ Tradução da autora.

Dos tratados franceses, dois deles abrem, pela primeira vez, um espaço para tratar da cidade, o que pode ser considerado exceção nesses escritos: os tratados de Laugier e de Patte. Devido a essa abertura, e também pelo fato de integrarem novas ideias e técnicas à tradição, alguns autores consideram esses textos como pioneiros no urbanismo moderno (MOREIRA, 2007A, p.10). Na discussão acerca dos dispositivos da *grand manner*, no terceiro capítulo, abordou-se algumas das importantes contribuições do Abade Laugier. O quinto capítulo de sua principal obra, “Essai sur l'architecture”, é dedicado ao **embelezamento das cidades**¹⁴⁷. Sobre sua influência nesse âmbito, lembra-se aqui, por exemplo, sua defesa da “*l'unité dans le détail, tumulte dans l'ensemble*”, que contribuiu para estimular uma menor rigidez e uma maior variedade às composições urbanas.

Quanto à Pierre Patte, sua maior contribuição para o urbanismo está na obra “Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture”¹⁴⁸, apesar de ele ser mais conhecido por “Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV” - com o plano de embelezamento de Paris, marcando os locais escolhidos para a estátua equestre do rei, e suas belíssimas pranchas com gravuras,

¹⁴⁷ 30 páginas, das 293 p. do *Essai*. É um texto curto, mas significativo.

¹⁴⁸ A cidade é abordada já no primeiro capítulo, ao qual ele intitula sugestivamente de: “**Da distribuição viciosa das cidades, e sobre o meio de retificar os inconvenientes aos quais elas estão sujeitas**”, com 70 páginas, do total de 366 p. do *Mémoire*.

que se tornaram célebres. Mas uma das imagens que mais influenciou os urbanistas não foi, porém, uma perspectiva monumental, mas um desenho de caráter técnico: um corte de via no qual ele mostra os edifícios lindos e as instalações subterrâneas da rua¹⁴⁹. Choay (2010A) distingue o trabalho de Patte das obras da “regressão vitruviana”, classificando sua aproximação ao legado de Alberti como “tratado em estilhaços”. Ela não deixa de precisar que essa é uma obra injustamente relegada na teoria da arquitetura.

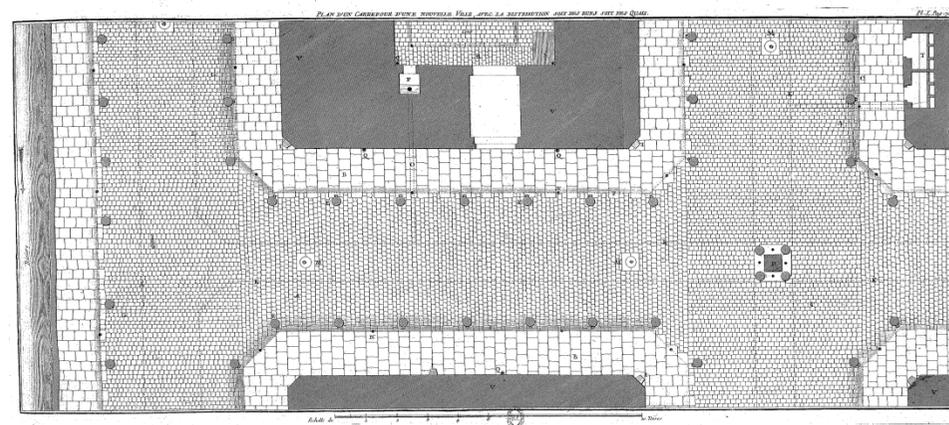


Fig. 99: Planta de pavimentação do cruzamento de uma nova cidade, com a distribuição de ruas ou de cais, proposta por Patte (fonte: PATTE, 1769).

A forma de apropriação da tradição literária dos tratados é tributária das concepções transmitidas pelo ensino da *École des Beaux-arts*, a

¹⁴⁹ Essa imagem está inserida no quinto capítulo, comparada a um corte de rua feito por Hénard.

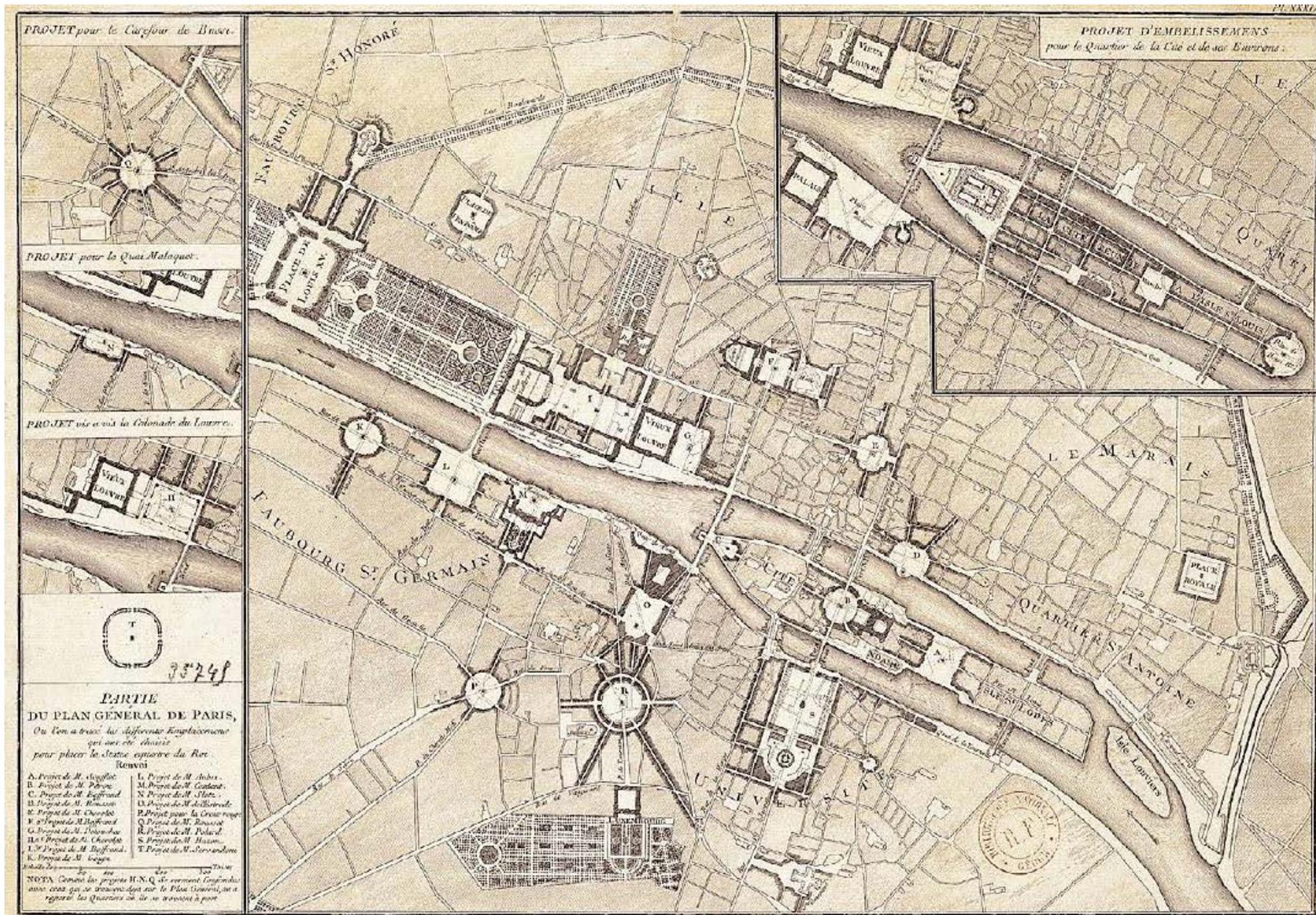


Fig. 100:
Pierre Patte,
Monumens
érigés en
France à la
gloire de Louis
XV, Paris
(fonte:
PATTE,
1765).

qual, como se afirmou, a maioria dos urbanistas da S.F.U. deve sua formação. Nesse sentido, a arquitetura teve um papel fundamental na constituição disciplinar do urbanismo na França. Além do estudo das teorias e das ordens por meio dos tratados, incitava-se o conhecimento gráfico dos grandes exemplos do passado, por meio, por exemplo, da célebre obra de Durand: “Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle”, 1830. Também de Durand (que era, aliás, professor da *École polytechnique*, e não da *École des Beaux-arts*), uma obra que literalmente “fez escola” na metodologia da composição arquitetônica: “Précis des leçons d'architecture”.

Também os textos de dois professores da *École*, Auguste Choisy (história da arquitetura), e Julien Guadet (teoria da arquitetura), foram responsáveis por ajudar a sistematizar os conhecimentos e métodos ditos “acadêmicos”. A obra mais influente do primeiro é “L'Histoire de l'architecture” (2 vol., c.1890). Mais precisa, ela versa sobre a evolução nos processos de construção e suas implicações na história da arquitetura. Essa abordagem racionalista e materialista marcou o espírito de uma geração de arquitetos. Do segundo, os “Éléments et théorie de l'architecture; cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts” (1910), constitui um calhamaço de quatro volumes com cerca de 750 páginas cada, recorrendo a aproximadamente 2000

ilustrações. Mas a extensa obra de Guadet tenha sido talvez mais importante do ponto de vista metodológico, por abordar, como Durand, os princípios da composição *beaux-arts*. Ele tem sido injustamente acusado de ter sido um mero continuador do método de Durand¹⁵⁰, que, como se sabe, era fundamentalmente semelhante ao que já era praticado na *École*. Mas deve-se ressaltar que, diferente desse último, que recomendava seu método generalista à edificações de “tout genre”, Guadet fazia grandes considerações acerca das especificidades do programa¹⁵¹, estudando as influências do caráter e da função na composição da forma e na escolha da linguagem adotada. Seu curso ambicionava, enfim, fazer da história um elemento operativo da composição projetual:

¹⁵⁰ “Já David van Zanten minimiza a importância de Durand nesse aspecto. Acredita que o método de Durand seria impossível sem as experiências dos concursos do Prêmio de Roma. Ensinando para engenheiros, na Escola Politécnica de Paris, Durand teve a preocupação de resumir e publicar estas técnicas projetuais, que na Escola de Belas-artes eram ensinadas nos ateliês e permaneceram sem codificação até a passagem para o século XX” (PEREIRA, in: LASSANCE et alii, 2009). Também se deve lembrar que o próprio Durand foi *second grand prix de Rome*, logo, profundo conhecedor do método *beaux-arts*.

¹⁵¹ Ele estudou os tipos de programa de maneira exaustiva, abarcando praticamente todos os temas com os quais um arquiteto poderia deparar-se. Nesse sentido, como afirma Rabinow (1995, p.216), Guadet tem sido visto como a culminação da tradição *beaux-arts* e seu sintetizador enciclopédico.

(...) o ensino da história associou-se ao ensino de projeto através dos exercícios de análise desenvolvidos em ateliê. Esses exercícios visavam decompor e compreender as referências históricas transformando-as em referências projetuais verdadeiramente operantes através da elaboração de tipologias alimentadas pelo desenho de subconjuntos funcionais, pela comparação na mesma escala das obras exemplares e pela classificação destas por tipo de solução (LASSANCE, p.102, in: LASSANCE et alii, 2009).

Guadet escreveu pouco sobre urbanismo, apenas dois curtos capítulos no quarto volume de sua obra (cap. 3: a arquitetura e as vias públicas; cap. 4: continuação do tema, enfocando as pontes). Neles se percebe, mais uma vez, sua defesa da ideia de composição como base de sua teoria e metodologia. Lavedan (1952), em seu capítulo sobre arte urbana, um dos textos de apoio à nossa análise, cita uma passagem desse mestre que evidencia sua visão:

Guadet, que, aliás, não emprega a palavra urbanismo, chamou atenção para a arte das vias públicas: “existe uma arte das vias públicas, e quem diz arte diz artistas. Tempo demais, desde um século, considerou-se a via pública como coisa de pura utilidade, onde a beleza é negligenciável; não nos parece um domínio qualquer; ou bem, após ter feito um conjunto sem ideia, sem composição, acreditava-se estar fazendo uma obra

estética porque se aplicou algumas decorações parasitas.

Nós não somos ornamentistas, nós somos compositores”
(GUADET, apud LAVEDAN, 1952- grifo nosso)¹⁵².

No princípio do século XX, a posição da *École* como o melhor ensino mundial no campo artístico era praticamente incontestável, legitimada pelo enorme afluxo de estrangeiros que buscavam lá sua formação: “A França é o primeiro país a institucionalizar a formação dos arquitetos. Ela o fez combinando práticas tradicionais, ensinamentos sistemáticos e competição acadêmica” (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.16). Se não havia propriamente uma cadeira específica de “desenho urbano”, a formação recebida nos grandes princípios de composição, na concepção de um partido e no espírito reverenciador da tradição clássica forneceu as ferramentas necessárias para a transposição da escala do edifício para a escala urbana, porém ainda sem grande preocupação com o contexto¹⁵³. Os urbanistas da escola francesa adotaram, inclusive, o termo arquitetônico “partido” para referir-se à ideia geral de seus planos, “o partido urbanístico”. O funcionamento da

¹⁵² Tradução da autora.

¹⁵³ Os métodos da *École* privilegiavam a composição axial, a simetria e a hierarquia – sobretudo no contexto das competições, os *concours d’émulation*, a que os estudantes eram submetidos – tendendo a deixar de lado a relação do edifício com o tecido urbano, em favor de numa visão abstrata de sua implantação no terreno (COHEN, 2013, p.19).

sistemática de ensino da *École* baseava-se na ideia de desenvolvimento prático em ateliers, comandados por um mestre:

Os arquitetos inscritos na *Beaux-arts* pertenciam a ateliers: eles aprendiam aí, sob a direção de um mestre que lhes fazia trabalhar sob comandas, a maneira de desenhar, de projetar e de tirar partido dos materiais (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 16)¹⁵⁴.

Acredita-se que as metodologias dos ateliers e dos concursos¹⁵⁵, além do treinamento específico da sensibilidade artística e da observação por meio do exercício intenso do desenho, utilizadas na *École des Beaux-arts* foram fundamentais para o sucesso alcançado pelos urbanistas da S.F.U. nos primeiros concursos internacionais, dada sua inexperiência em urbanismo. Por meio dos *concours d'émulation*, eles conheceram a maneira de suscitar a admiração e a reverência de um júri por meio da qualidade técnica e da expressividade do desenho, que nesse âmbito não tinha concorrentes. Além disso, os concursos

¹⁵⁴ Tradução da autora.

¹⁵⁵ “Na *École*, a competição entre alunos pelo reconhecimento do valor de seus trabalhos refletia-se na concorrência entre os próprios ateliês com nítidas repercussões para a imagem profissional não só de seus chefes, cujo prestígio dependia do número de trabalhos premiados por eles orientados, mas também de seus ex-alunos que seriam sempre, em suas respectivas vidas profissionais, “alunos de”, marcados por uma determinada “maneira” (*manière*) de se fazer arquitetura” (LASSANCE, pp.103-104, in: LASSANCE et alii, 2009).

estimulavam o espírito de competição e a coerência de uma linguagem compartilhada, de alto nível, aos nela formados:

A preparação de concursos dava coerência a essa formação, já que todos deveriam refletir sobre os mesmos temas – a construção de um palácio de justiça, de um monumento, ou a organização de uma praça. A emulação forçava todos os aprendizes-arquitetos a adquirir os mesmos conhecimentos de base (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.16)¹⁵⁶.

A competição chegava ao seu nível máximo nos *prix de Rome*, que beneficiavam seu vencedor com uma temporada de quatro anos Villa Medici, em Roma. Lá, os jovens talentos deveriam desenvolver os importantes *envois de Rome* (trabalhos enviados pelos *prix de Rome* ao final do quarto ano), cuja temática obrigatória eram as reconstituições de edifícios e conjuntos urbanos da Antiguidade, com um levantamento de seu estado atual e proposta de restauração. Os temas escolhidos pelos alunos estavam sujeitos à aprovação prévia pela *École*.

Em 1903, Garnier, Prost e Jaussely, futuros urbanistas, encontram-se na Villa Medici, seguidos no ano seguinte por Hébrard. Nesse período, percebe-se uma virada “histórica” na Academia: o crescimento do interesse pelos espaços públicos e pela temática urbana em geral.

¹⁵⁶ Tradução da autora.

Destaca-se, nesse sentido, os *envois* de J. Hulot, Garnier, Jaussely e Prost. Os primorosos trabalhos de reconstituição do fórum de Pompeia, por Jaussely, e de Tusculum, por Garnier, demonstram que esses trabalhos já alcançam uma compreensão da relação sensível entre o edifício e a cidade, bem como a importância da dimensão histórica e da evolução urbana. Eles conseguiram esse salto qualitativo pela própria sensibilidade, mas também por meio das boas condições dadas pelo embasamento que recebiam na *École*:

O retrato da *École des Beaux-arts* como estéril, repetitiva e alienada das situações contemporâneas, criado pela historiografia do movimento moderno, ainda persiste. (...) O sistema *Beaux-arts* não era monolítico e isolado, mas poroso e capaz de responder às mudanças. Apesar de não estar oficialmente expresso, a *École* incorporou abordagens de outras áreas, como a geografia e a sociologia, e as inovações técnicas e científicas. Na virada do século XIX para o XX, existia um grande interesse na *École* pela disciplina do urbanismo (MOREIRA, 2007A, p.8).

Assim, não é completamente surpreendente que os projetos urbanísticos que esses jovens *prix de Rome* empreenderam desde tão cedo em suas carreiras apresentem tamanha maturidade (Jaussely com Barcelona¹⁵⁷, Garnier com a Cidade industrial, Prost com Anvers,

Hébrard com a Cidade Mundial). Tais trabalhos não se resumiam apenas a exercícios de composição; existia, como se disse, uma profunda compreensão do contexto e do organismo urbano, que ia além do foco limitado à arquitetura.

Como se afirmou, a concepção da forma urbana da escola francesa ligava-se de forma indelével às tradições *grand manner* da arte urbana clássica e barroca e dos tratados, e à metodologia propagada pela *École des beaux-arts*. Mas também se deve lembrar, mais uma vez, a influência do legado de Haussmann, que se afinava com a da *École*, e a do próprio ambiente da cidade de Paris, uma verdadeira escola viva de arte urbana:

Por meio de quais mediações são transmitidos os modelos haussmanianos? Em primeiro lugar, por meio da observação direta da capital. (...) O ensino e a publicação também desempenham importante papel. A doutrina oficial da *École des Beaux-arts* se inscreve perfeitamente na perspectiva haussmaniana (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, pp. 174-175).

Junto ao impacto dos *grands travaux* de Haussmann, deve-se lembrar da influência das disciplinas técnicas nas novas concepções formais, das engenharias politécnicas e de *ponts et chaussés* (em especial, a topografia e cartografia), científicas e altamente especializadas, que caminhavam em paralelo ou em conjunto nos serviços públicos urbanos. Outro grande impacto teórico, como se disse, viria das

¹⁵⁷ Jaussely tinha apenas 28 anos quando venceu esse importante concurso.

ciências sociais, que nossos urbanistas travaram contato por meio da frequência do Musée Social. Finalmente, mas não menos importante, destaca-se a intensa troca intelectual com urbanistas estrangeiros, principalmente alemães, ingleses e belgas, ocorridas por nos congressos internacionais de urbanismo, e do conhecimento de suas obras publicadas (manuais de urbanismo estrangeiros). A influência das ideias estrangeiras por meio de seus escritos será abordada no próximo item.

Tabela 3: Alguns dos principais eventos internacionais de urbanismo.

ANO	CIDADE	CONGRESSO/ EXPOSIÇÃO
1903	Dresden	<i>Erste Stadtebau Ausstellung</i>
1910	Londres	<i>Town plannig conference</i>
1910	Berlin	<i>Stadtebau Ausstellung</i>
1911	Dusseldorf	<i>Congresso das cidades</i>
1913	Gand	<i>Primeiro Congresso internacional sobre construção de cidades</i>
1913	Nancy	<i>Exposição da cidade moderna</i>
1914	Lyon	<i>Exposição internacional urbana</i>
1916	Paris	<i>Exposition de la Cité Reconstituée</i>
1923	Strasbourg	<i>Congresso da SFU</i>
1930	Paris	<i>Exposição do urbanismo colonial</i>

4.3.2. Os Manuais de Urbanismo estrangeiros

Os atores da escola francesa não se limitaram às referências clássicas. Eles se abriram avidamente aos novos conhecimentos propagados por outras disciplinas, tais como a sociologia, mas também a toda nova teoria urbanística que se difundia nos outros países, especialmente Alemanha e Inglaterra. A teoria urbana propagada pelos atores ligados à S.F.U. situa-se, assim, dentro da intensa efervecência literária urbanística que marcou a primeira metade do século XX.

A preocupação de seus membros em estabelecer as bases de uma metodologia e de uma sistemática de ensino incentivou a aparição de diversos manuais de urbanismo, gênero literário inaugurado por Baumeister e popularizado por Stubben. Nesse contexto, também duas importantes revistas temáticas foram criadas, “La vie urbaine” e “Urbanisme”. O trânsito intelectual entre a S.F.U. e atores de diferentes países¹⁵⁸, e mesmo entre os partidários do funcionalismo¹⁵⁹,

¹⁵⁸ Notadamente, destaca-se a influência de Stubben, Unwin e Buls. A obra de Stubben, da qual até hoje não se dispõe de tradução na França, tornou-se acessível a partir de uma tradução parcial para o francês feita por Buls. A obra de Buls, escrita em francês, teve logo livre trânsito. A obra de Unwin seria traduzida em 1922 por Jaussely. Uma nova edição e tradução para o francês foi publicada em 2012.

¹⁵⁹ Como se comentou, Le Corbusier, alheio ao grupo, foi um dos participantes de honra do congresso de Strasbourg, com um texto e comunicação oral.

marca a formação teórica e a postura de abertura ao debate característica do grupo, que se encontrava sempre a par das publicações estrangeiras.

Seguindo o intuito de desvelar a importância do projeto e da estética na constituição disciplinar do urbanismo, propôs-se aqui destacar algumas obras não francesas que abordaram essas questões. A princípio, apresentou-se certa dificuldade em termos de bibliografia, pois, excetuando-se a clássica obra de Camillo Sitte, quase não se conhece e estuda, dentro da disciplina, autores de peso que tratem declaradamente de estética da cidade: “Dentro do conjunto dos teóricos de urbanismo, à exceção de Camillo Sitte, essa vontade de embelezamento é secundária, quando não simplesmente ausente” (CHOAY; MERLIN, 1996, p.685)¹⁶⁰.

Ao aprofundar a pesquisa bibliográfica, no entanto, pôde-se constatar que a estética urbana e sua influência no desenho das cidades, longe de ser uma questão secundária, como se deduz, permeou os escritos e a prática urbanística desde sua constituição como campo disciplinar. A existência de um leque de escritos urbanos que abordam o assunto permitiu revelar o quanto tais preocupações mantiveram-se presentes dentro do campo do urbanismo, malgrado a inegável projeção do discurso racionalista. A maior parte dessas obras, porém, teve sua

importância obscurecida. As que permaneceram célebres, por outro lado, trataram do assunto em capítulos pouco difundidos.

Tabela 4: Obras não francesas que abordam a questão da arte urbana.

ANO	AUTOR	OBRA
1889	Camillo Sitte	<i>A construção das cidades segundo seus princípios artísticos</i>
1890	Josef Stübben	<i>Der Städtebau (A construção das cidades)</i>
1894	Charles Buls	<i>Esthétique des villes</i>
1904	Charles Mulford Robinson	<i>Modern Civic Art Or the City Made Beautiful</i>
1908	August Endell	<i>Die schönheit der grossen stadt (A beleza da Metrópole)</i>
1909	Raymond Unwin	<i>Town planing in practice- chapitre III: de esthétique dans l'art urbain: formes régulières et irrégulières. Publicado na França em 1914</i>
1911	Thomas Mawson	<i>Civic Art :studies in town planning, parks, boulevards, and open spaces</i>
1916	Louis Van der Swaelmen	<i>Préliminaires d'art civique: mis en relation avec le "Cas clinique" de la Belgique (chapitre 1: l'art civique et le beau architectural ou urbain)</i>
1908-1920	Albert Brinckmann	<i>Platz und Monument (Praça e monumento)</i>

¹⁶⁰ Tradução da autora.

1920	Cornelius Gurlitt	<i>Handbuch des stadtebaues (Manual de construção das cidades)</i>
1922	Werner Hegemann E. Peets	<i>American Vitruvius: an architects' s handbook of civic art</i>
1925	Henry Lanchester	<i>The Art of town planning</i>

As pretensões científicas do urbanismo e a prevalência das teorias funcionalistas mascararam a importância acordada a essa dimensão por urbanistas de diversos contextos e períodos, inclusive os da vanguarda modernista. Com a ascensão dos ideais progressistas, desde fins do século XIX, as intenções declaradamente artísticas presentes nos tratados clássicos foram substituídas por princípios como racionalidade e funcionalidade, e a prática passa a exaltar o seu caráter científico. Instalou-se, a partir desse ideário, certo preconceito que buscou associar a dimensão estética a um viés passadista ou superficial. No entanto, permaneceu presente na prática urbanística a ideia de buscar, para além de suprir as necessidades funcionais, incrementar a beleza da cidade como finalidade e resultado de suas intervenções.

Constata-se que, entre 1880 e 1930, a questão da estética urbana encontrava-se na ordem do dia. É surpreendente perceber o interesse

que foi devotado a tal temática, justamente no momento em que se buscava consolidar as bases científicas do urbanismo. Este item busca abordar algumas contribuições não francesas, no intuito de contribuir para a compreensão de certas correspondências de princípios e a intensa circulação mundial de ideias urbanísticas na primeira metade do século XX.

A primeira e incontornável referência deste panorama é o arquiteto e urbanista vienense Camillo Sitte. Sua obra “A construção das cidades segundo seus princípios artísticos” (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*), publicada em 1889, alcançou sucesso imediato e se tornou ponto de partida fundamental para qualquer discussão que aborde a dimensão estética do urbanismo. O peso do *Städtebau* é tal que se pode dizer que ele chegou a eclipsar todas as outras obras que tratavam de estética urbana, permanecendo praticamente como a única referência célebre por longo tempo. No entanto, é preciso ter em mente que sua posição não foi uma iniciativa isolada. Ainda que sua obra tenha merecido destaque, seu trabalho é perfeitamente condizente com o ambiente teórico vienense:

Nos últimos anos do século XIX, a contribuição mais importante na formulação de uma teoria urbana, baseada na descoberta do espaço como objeto de percepção estética e como figura epistemológica, vem do ambiente vienense e de seus movimentos de reforma artística (CALABI, 2012, p.95).

Um dos pontos de partida para a compreensão do pensamento estético no urbanismo francês é a tentativa de situar o peso da influência sitteana. A contribuição de Camillo Sitte¹⁶¹ para a dimensão estética do urbanismo possui, de fato, um caráter fundador. Não se pode negar o impacto de *Der Stadtebau* para o pensamento urbanístico, sobretudo no período estudado, em que esse autor arroga-se “o objetivo de descobrir as leis da construção do belo objeto urbano”: “Para Sitte, a questão é definir as estruturas específicas que conferem a uma paisagem construída tridimensional suas qualidades visuais e cenestésicas” (CHOAY, 2010A, p.292).

De fato, quase todos os estudos posteriores ao *Städtebau* fazem alusão, direta ou indiretamente, a essa obra. Em uma perspectiva histórica, também se constatou a importância de seu legado para a definição da noção de patrimônio, estendida aos conjuntos urbanos, e para as pesquisas sobre a imagem e a percepção do espaço urbano a partir da década de 1960, em especial nos Estados Unidos. Nas palavras de Calabi, ele “esclarece a força morfológica, usando como referência a disciplina da psicologia do espaço, ainda em formação, e as teorias artísticas” (CALABI, 2012, p.95). É verdade que sua obra também veio a sofrer ataques e um período de ostracismo, também devido ao triunfo do urbanismo funcionalista. Porém, o viés passadista

associado à contribuição de Sitte pôde ser descartado por meio do surgimento de estudos atestando a real dimensão de seus argumentos. Sua contribuição vem sendo há anos reinterpretada e revalorizada, caindo por terra a acusação corbusiana de Sitte como o apóstolo do passadismo, promotor do “caminho dos burros”.

Apesar de seu sucesso também na França, não se pode afirmar, no entanto, que a concepção estética da arte urbana tenha se devido exclusivamente a uma adoção literal de seus “princípios artísticos”. Considera-se que as proposições de Sitte, no contexto francês, foram enriquecidas pela intensa circulação de ideias e de experiências, e também pela contribuição de outros autores. Para os urbanistas da S.F.U., a influência de Sitte seria filtrada pela visão mais pragmática de Unwin, que soube coordenar o pitoresco com a monumentalidade, as vias axiais com o traçado orgânico, o “fechamento visual” com a perspectiva. Tais aportes funcionaram como uma complementação crítica e uma transposição modernizada para a prática urbanística dos princípios sitteanos.

Como se pode depreender da afirmação acima, do ponto de vista da concepção da forma urbana, Sitte influenciou menos do que se imagina a escola francesa: em realidade, ela permaneceu predominantemente haussmaniana, ainda que mais sensível ao

¹⁶¹ Que se insere no conflito alemão entre *stadtebau* “técnica” e *stadtebau* “artística” (COHEN, 2003, p. 23).

“pitoresco”¹⁶². Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra de Sitte serviu mais para incitar o debate do que para estabelecer diretrizes projetuais.

De fato, esse autor é sempre citado como ponto de discussão nos manuais de arte urbana. Porém, para além das diretrizes projetuais, a influência de Sitte será perceptível por meio de sua **abordagem** do problema da arte urbana. Assim, pode-se perceber o aporte sitteano nos manuais franceses principalmente por meio três pontos: a tridimensionalidade, o ponto de vista e a “irregularidade” do plano. Primeiramente, é uma contribuição sua a valorização da representação tridimensional na composição urbana:

No seu *Stadtebau*, C. Sitte sublinhava a importância do *Bebauungsplan*, essa **representação tridimensional de um projeto urbano, tendo em conta um terreno particular, que ele opunha ao plano tradicional em duas dimensões**. Para Sitte, a arquitetura e a natureza, os cheios e vazios, eram elementos urbanos igualmente necessários e que, associados em uma composição unitária e contínua, faziam da cidade uma obra de arte total (CHOAY; MERLIN, 1996, pp.183-184 - grifo nosso).¹⁶³

¹⁶² Não se entrará aqui no mérito da interpretação distorcida da obra de Sitte ocasionada pela “tradução” truncada de Camille Martin e seu capítulo adicional sobre as vias.

¹⁶³ Tradução da autora.



Fig. 101: Reconstituição de Tusculum, por Tony Garnier (fonte: <http://www.ensba.fr/>).

Já entre o fim do século XIX e princípio do XX, essa consideração sitteana à composição tridimensional pode ser identificada, como comentado, na abordagem que os *prix de Rome d'architecture* adotaram para tratar das cidades da antiguidade que eles buscavam reconstituir, “à maneira de criações arquitetônicas singulares”. Isso pode ser percebido, por exemplo, nos *envois* de J. Hulot, Garnier, Jaussely e Prost, os dois últimos futuros urbanistas da S.F.U.

Também se deve dar crédito à Sitte por sua valorização da posição do observador, inserido no contexto da paisagem, na análise urbana; a consideração da visadas passou a fazer parte do processo projetual. Finalmente, houve uma conseqüente admissão de certa “irregularidade” nos traçados projetuais, uma vez que a regularidade

de um plano só seria realmente perceptível à *vol d'oiseau* ou nos desenhos das plantas. Para uma França de larga tradição *Beaux-arts*, isto significou talvez a introdução de uma maior liberdade compositiva e um maior respeito ao contexto, mesmo a despeito de uma perda relativa de simetria e de regularidade:

A escolha dos mecanismos de visão como critério de crítica sobre as características estéticas das praças permite aceitar um plano com perímetro irregular, porque o olhar não pode perceber o espaço a não ser de maneira fragmentária, cinética e por sequências. Disso deriva a crítica sobre a regularização obtida na prancheta; disso deriva também a rejeição das consequências últimas da descoberta da perspectiva e da supremacia de um desenho de projeto preliminar e simétrico (CALABI, 2012, p.96).

Mas Sitte não foi a única influência estrangeira. No contexto dos escritos em língua alemã, deve-se destacar também a contribuição de quatro autores: Reinhard Baumeister, Joseph Stubben, Cornelius Gurlitt e Albert Brinckmann. O primeiro, conhecido como um dos pais do urbanismo alemão, foi o autor daquele que é considerado o primeiro manual de urbanismo alemão, editado em 1876 e antecedente metodológico dos manuais franceses. No entanto, a influência de Stubben, e seu manual de 1889, foi consideravelmente maior no contexto da circulação mundial de ideias urbanísticas, sendo

ele traduzido nas principais línguas europeias. Também se destaca sua presença nos principais congressos de urbanismo do período e seu trânsito intelectual por diversos países. Em especial, esse urbanista interessava-se pelo contexto francês, sendo ele a cunhar a expressão “**escola francesa de arte urbana**”, debruçando-se sobre suas características no livro *Von französischen Städtebau* (a arte de conceber cidades na França), publicado em 1915.



Fig. 102: Cortes de vias no manual de Stubben (fonte: STUBBEN, 1907, p.469).

A terceira contribuição alemã que se pode destacar para a arte urbana foi a de Gurlitt, em seu “Manual de construção das cidades” (1920). Baseado nas ideias de Sitte, esse teórico aprofunda a tese sobre a correspondência entre utilidade e beleza em urbanismo:

A tese fundamental é que, na construção da cidade, não existem contradições entre o ponto de vista estético e o técnico: “somente o útil pode ser belo, somente o belo pode ser útil”. Atribui enorme peso ao estudo da história da arte e ao conhecimento das cidades antigas para o desenho das novas expansões urbanas (CALABI, 2012, p.102).

A visão de Brinckmann, por sua vez, insere-se no contexto dos estudos de estética e de crítica de arte, sobretudo por meio da influência de Wollflin, cuja metodologia ele irá aplicar em suas análises dos objetos arquitetônicos e urbanos. Desta forma, ele foi um dos estudiosos que estabeleceram analogias entre a crítica de arte e a análise urbana. A cidade, então, é analisada por meio de sua visualidade, a partir de categorias de leitura em relação às suas antinomias, também utilizadas por Wollflin para identificar características de estilos históricos: regularidade, unidade, axialidade, simetria, harmonia, etc. Nesse sentido, o foco de seus exemplos estava nas composições clássicas: ele “reservava seus elogios para os charmes das praças barrocas de Roma e Paris” (COHEN, 2013, p.74). Mas Brinckmann valia-se da estética e da história da arte mais como instrumentos de análise morfológica do que como subsídio para proposições urbanísticas. Nisso reside sua diferença essencial em relação às obras de Gurlitt e de Sitte:

A polêmica com Sitte está na suposta maior cientificidade da transposição da história da arte para a análise da cidade. Para Brinckmann (conservacionista), a cidade antiga é um objeto a ser contemplado e catalogado; para Sitte, assim como para Gurlitt, ela deve ser transformada segundo as leis da percepção (CALABI, 2012, p.107).

No contexto das contribuições em língua inglesa, destacou-se anteriormente as figuras de Howard¹⁶⁴, de Geddes e, principalmente, de Unwin. Geddes teve uma grande e inegável influência metodológica, devido à introdução da ideia de “enquete” preparatória ao plano. Suas ideias foram propagadas, na S.F.U., por Marcel Poète, figura de proa na orientação teórica francesa. Porém, do ponto de vista da concepção da forma urbana, nosso foco de interesse, é Unwin que se pode colocar em primeiro lugar em termos de influência para a escola francesa. Como se comentou anteriormente, foi por meio do influxo de “Town Planning in Practice” que os urbanistas franceses encontraram ponderações de conciliação entre os partidos opostos da curva e da reta nos traçados, e também, de certa forma, entre as belezas conflitantes pregadas por Haussmann e por Sitte. Assim, de todos os “manuais” (textos com visada operativa) estrangeiros, é o de Unwin que melhor espelha as intenções da arte urbana, e que se buscará emular nos manuais franceses:

Em todo planejamento urbano é importante entender a diferença entre beleza do projeto e beleza natural. Sem abraçar a empreitada difícil de definir beleza, é consenso que ambos os tipos de beleza nascem, em grande parte, da ordem, da adaptação ao local, propósito e obediência à lei (...). Se não podemos criar beleza natural, podemos

¹⁶⁴ O Livro de Howard foi publicado em francês já em 1902. Uma nova edição surgiu apenas em 1969.

ao menos ser cuidadosos em não destruí-la, e melhor, incorporá-la de todas as formas possíveis ao nosso projeto. **Devemos abertamente aceitar qualquer oportunidade de traçar a beleza de linhas curvas; mas igualmente não devemos envergonhar-nos de aceitar a linha reta da régua e do quadrado quando nenhuma outra razão válida sugerir o contrário** (UNWIN, 1922, p.425 - grifo nosso)¹⁶⁵.

A contribuição inglesa do conceito de cidade-jardim¹⁶⁶ marca a importância formal e simbólica da natureza, representada pela introdução massiva de espaços verdes. Léon Jaussely evidencia esse aspecto em seu prefácio à obra de Unwin, traduzida por ele em 1922:

A busca de harmonia com o meio natural, o sítio, com o caráter local que se exige do urbanismo são faces novas do problema da arte urbana. O grande desenvolvimento das plantações públicas e privadas é uma outra face que é também uma revolução nos aspectos da arte urbana hoje, logo, na estética das cidades. (...) O urbanismo moderno busca aproximar o homem urbano da natureza (JAUSSELY, in: UNWIN, 1922, p.9).¹⁶⁷

¹⁶⁵ Tradução da autora.

¹⁶⁶ Discutiremos adiante a transposição um tanto distorcida da ideia de cidade-jardim de Howard por Georges Benoît-Levy.

¹⁶⁷ Tradução da autora.

Outros aportes também merecem ser evidenciados dentro das discussões acerca do projeto e da estética urbana nesse período. A obra “Civic art” de Mawson, por exemplo, integra as questões da arte urbana à arte dos jardins. Também a obra de Lanchester, que retoma as ideias de Mawson, insere-se, de acordo com Calabi, dentro do apaixonado debate do período sobre o urbanismo considerado como arte (CALABI, 2012, p.103). A presença da natureza também será marcante no surgimento das teorias organicistas, como na proposta urbanística de Frank Lloyd Wright.

Nos Estados Unidos, o movimento *city beautiful* merece ser comentado, pelo seu viés assumidamente estético e sua influência *beaux-arts*. De certa forma, ele seria o correspondente americano da escola francesa. A procura da beleza, dentro de uma finalidade social e cívica, estruturava as ideias do movimento. Pode-se constatar aí a permanência das ideias platônicas de identificação entre o belo, o bom e o verdadeiro, uma vez que acreditava-se que promover a beleza das cidades poderia desenvolver a moral e a virtude cívica de seus habitantes. Duas obras que expressaram as ideias do movimento foram “Modern Civic Art Or the City Made Beautiful” (1904), de Mulford, e “American vitruvius” (1922), de Hegemann e Peets. Esse último é um livro profusamente ilustrado, e de alta qualidade e coerência nas imagens. Nesse âmbito, eles se inspiraram diretamente no livro de Sitte; essa obra é um verdadeiro compêndio de formas

resposta a tensões políticas, mas uma questão de resolução de problemas estéticos e técnicos que surgiam da evolução histórica” (RABINOW, 1995, p.214). A influência dele na França foi notável:

Para os fundadores do moderno planejamento urbano na França, a figura mais influente do discurso do urbanismo que floresceu no última década do século XIX foi Charles Buls (1837-1914). Buls, prefeito de Bruxelas de 1881 até 1899, era um homem da prática; seu tratado maior era pouco mais do que um panfleto. Todavia, ele teve a vantagem de ter sido escrito em francês. Buls declarou ter escrito seu livro sem o conhecimento de nenhum livro estrangeiro sobre o assunto, e ele não menciona Sitte (RABINOW, 1995, p.213).¹⁶⁹

Também impactante foi a realização dos congressos internacionais de arte pública, em que Buls era uma das figuras maiores. Ocorridos entre 1898 e 1908, foram grandes eventos com participações de delegações de diversos países. Seus temas abrangiam tanto as questões urbanísticas e arquitetônicas quanto a arte pública. Concluindo o aporte belga, cita-se a obra de Van der Swaelmen, “Préliminaires d’art civique” (1916). Ele tinha estreitas relações com Agache, um contato iniciado através da comissão belga-holandesa de arte cívica (C.N.B.A.C.). Agache chega a citar o “Préliminaires” em “La rémodelation d’une capitale”.

¹⁶⁹ Tradução da autora.



Fig. 104: A Praça Agora, com a estátua do burgomestre Charles Buls, em Bruxelas (fonte: <http://gmvsfr2.pbworks.com>).

O presente roteiro não pretendeu ser exaustivo em relação aos escritos relacionando projeto de urbanismo e dimensão estética na primeira metade do século XX. Buscou-se apenas, com as indicações acima, demonstrar que a contribuição francófona, nesse âmbito, inseria-se no intenso debate que caracterizou a consolidação do urbanismo disciplinar. Além disso, diante da riqueza de contribuições ao tema da arte urbana na primeira metade do século XX, constata-se que o legado sitteano, apesar de fundamental, certamente não pode ser considerado a única referência no assunto para a urbanística francesa.

4.3.3. Os Manuais de Urbanismo franceses.



Fig. 10: Fontes primárias da arte urbana (fonte: montagem da autora).



Fig. 105: Publicações francesas de interesse urbanístico (fonte: montagem da autora).

Para contextualizar a considerável produção literária de interesse urbanístico na primeira metade do século XX, elaborou-se uma tabela (consultar ao final do presente item) com um apanhado dos livros publicados sobre o tema, produzidos pelos atores da escola francesa de urbanismo, ou que circularam nesse meio profissional. A profusão de obras semelhantes, sobretudo manuais de urbanismo, indicia a ânsia de sistematizar o conhecimento profissional em uma disciplina tão recentemente reconhecida: definir o que é urbanismo, suas práticas e saberes. No intuito de indicar uma antecipação e continuidade produtiva, ampliou-se o recorte temporal da tabela para o período entre 1893 e 1952. Devido à unidade linguística, classificou-se em um conjunto todas as publicações francófonas¹⁷⁰.

Na França, à parte as *Memoires* do Barão Haussmann¹⁷¹, os primeiros textos desse período misturam teoria do urbanismo, crônica e poética,

¹⁷⁰ Outra justificativa da inclusão das publicações belgas na amostragem apresentada é sua larga difusão no contexto do debate francês, especialmente a contribuição de Charles Buls, como comentado.

¹⁷¹ Diferentemente da “Teoria” de Cerdà, essa obra não tinha pretensão de ser uma teoria do urbanismo, apesar da enorme importância evidenciada por Choay. Frey (2012, p. 6) comenta, sobre o momento anterior ao século XX: “Se os *travaux* de Haussmann haviam inaugurado uma reorganização notável dos serviços municipais da capital e as regras de servidão, traçado das vias e parcelamento dos lotes, nenhum tratado, mesmo um infeliz manual, não havia sido publicado”.

em uma linhagem baudelairiana; são eles¹⁷²: “**L’ Esthétique de la rue**” (1900), de Gustave Kahn, e “**L’ Esthétique des villes**” (1908), de Émile Magne. Eles se destacam por evidenciar, logo no título, seu interesse pela estética urbana, destacando em seus textos diversas propostas para sua melhoria. Porém, nenhum dos dois escritores tinha pretensão de urbanistas. Essa será uma questão comum, pois muitos autores com formações diversas - e mesmo diletantes - escreverão sobre urbanismo, dado ser esse um tema que se encontrava na ordem do dia e incitava discussões acaloradas.

À parte a amplitude de atores que escreverão sobre o assunto, vários membros atuantes da escola francesa empreenderam a escrita de manuais de urbanismo. São nesses manuais de urbanismo que se encontra os discursos profissionais com uma visada operativa: “(...) essa literatura ilustrada, de um gênero novo, dá conta ao mesmo tempo do *town planning* e do *urban design*, no qual se busca em francês aglomerar os aspectos teóricos e práticos sob o recente vocábulo “urbanismo”, designando ao mesmo tempo uma arte e uma ciência” (FREY, in: UNWIN, 2012, p.5)¹⁷³. Dentre esse universo de publicações, selecionou-se algumas obras para dar suporte às

¹⁷² Ambos foram recentemente republicados na França, por meio da importante iniciativa de Thierry Paquot, pela Infolio.

¹⁷³ Jean-Pierre Frey, “L’invention du Manuel d’urbanisme”, prefácio da nova tradução francesa (2012) do livro de Unwin. Tradução da autora.

análises sobre a concepção da forma urbana empreendida pela escola francesa, desenvolvidas no quinto capítulo. Nessa amostragem, privilegiou-se obras de urbanistas “da prática”, que possuíssem capítulos versando sobre estética, arte urbana ou embelezamento. Geralmente, são nesses textos que se abordam especificamente certas diretrizes projetuais a serem seguidas para a elaboração de planos urbanos, tornando mais evidentes as estratégias de composição da forma, assim como os princípios estéticos nos quais se baseavam. Essas estratégias também podem ser identificadas nos planos urbanísticos do grupo, como se discutirá no capítulo cinco. Nos anexos encontram-se as fichas de leitura dos manuais selecionados, especificados em tabela adiante. Essas fichas referem-se aos capítulos referentes à estética/ arte urbana/ embelezamento das cidades, variando conforme o título, mas sempre no mesmo espírito¹⁷⁴. Constata-se que o número de publicações começa a deslanchar efetivamente no contexto da primeira guerra mundial:

As questões que se incubavam desde o princípio do século foram ao mesmo tempo estimuladas e freadas pela primeira guerra mundial. A constatação das destruições massivas e as perspectivas de reconstrução deveriam incitar alguns partidários da planificação a

¹⁷⁴ Apenas a tese “La beauté des villes” não apresenta ficha de leitura em anexo. Não foi possível selecionar apenas um capítulo nessa obra, visto que todos eles relacionavam-se à estética urbana.

sugerir novas formas de proceder para reconstruir as cidades e vilarejos destruídos (FREY, in: UNWIN, 2012, p.10).¹⁷⁵

A obra que melhor expressa esse estado de coisas é “**Comment reconstruire nos cités détruites**, notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourges et villages” (1916), de Agache, Auburtin e Redont, a primeira selecionada por nós. Esse livro é considerado o primeiro verdadeiro manual de urbanismo da França (GAUDIN). Fiéis à divisa da S.F.U. – Circulação, Higiene e Estética – Agache, Auburtin e Redont estruturaram o capítulo II, sobre os métodos de trabalho do urbanista, em três partes: 1) distribuição e circulação; 2) higiene e salubridade; 3) Estética e “agradabilidade” (*agrément*). O capítulo 3, do qual se elaborou a ficha de leitura, é subdividido em diversos tópicos: a) os edifícios antigos; b) as construções privadas c) a agradabilidade das vias; d) os recursos naturais; e) os acessórios da via; f) as publicidades e cartazes; g) os regulamentos edilícios. Além dos autores serem nomes de peso na escola francesa, eles também convidaram para colaboração figuras como Bonnier e Jaussely. Dentre os manuais selecionados, é um dos melhor estruturados e coerentes em suas colocações. Mereceria, efetivamente, ser redescoberto como uma fonte preciosa de estudos acerca dos princípios da escola francesa de urbanismo.

¹⁷⁵ Tradução da autora.

Tabela 5 : Manuais de urbanismo selecionados para fornecer suporte à análise da concepção da forma urbana na escola francesa de urbanismo.

DATA	AUTOR	MANUAL DE URBANISMO/ TEXTO
1915-1916	Alfred Agache, Édouard Redont, Marcel Auburtin,	<i>Comment reconstruire nos cités détruites, notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages</i>
1920	Geo B. Ford	<i>L'urbanisme en pratique, précis de l'urbanisme dans toute son extension, pratique comparée en Amérique et en Europe</i>
1920.	Jacques Gréber	<i>L'architecture aux États-Unis; Preuve de la force d'expansion du génie français, heureuse association de qualités admirablement complémentaires</i>
1923	Société Française des Urbanistes (SFU) J.M. Auburtin	<i>Où en est l'urbanisme en France et à l'étranger texto: la part de l'urbanisme dans l'esthétique des grandes villes</i>
1928	Augustin Rey J. Pidoux, C. Barde	<i>La science des plans de villes : ses applications à la construction, à l'extension, à l'hygiène et à la beauté des villes, orientation salaire des habitations</i>
1933	René Danger	<i>Cours d'urbanisme, technique des plans d'aménagement de villes</i>
1936	Tony Socard (maître de these: Marcel Poete)	<i>La beauté des villes (these IUUP)</i>
1952	Lavedan, Pierre	<i>Histoire de l'urbanisme, époque contemporaine</i>

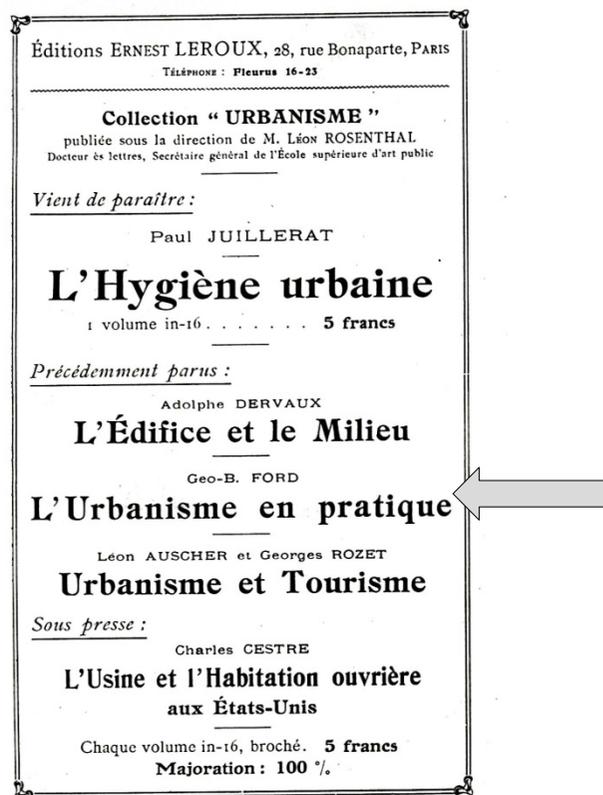


Fig. 106: Coleção "Urbanisme", sob a direção de Léon Rosenthal (fonte: <http://tristan.u-bourgogne.fr/>).

Como se abordará adiante, Geo Ford pode ser considerada uma das figuras de ligação entre os urbanistas franceses e americanos. Seu livro "**L'urbanisme en pratique**, précis de l'urbanisme dans toute son extension, pratique comparée en Amérique et en Europe" indicia essa vontade de comparar os princípios franceses com a prática americana.

O título emula, de certa forma, o livro de Unwin ("l'Étude pratique des plans de villes") em sua alusão ao caráter de ligação com a "prática" urbanística. Já o livro de Jacques Gréber, a outra figura de ligação França-EUA, em sua obra "**L'architecture aux États-Unis**", desenvolve mais efetivamente a comparação entre os contextos dos dois países, mas com uma forte carga laudatória ao "gênio" francês. Os dois manuais foram selecionados para fazer um contraponto entre as contribuições francesas e as influências estrangeiras, no caso, a americana. Ambos os livros foram publicados no mesmo ano, em 1920.

Na obra de Ford, dentre todos os capítulos, o que mais se debruça sobre a questão da estética urbana é o intitulado "Arquitetura" (cap.5), dividindo-se em: a arte da rua; edifícios e monumentos públicos; arquitetura paisagística. Não há grande novidade em suas colocações, exceto que ele dá ênfase às contribuições inglesas e americanas, pontuando com algumas críticas sutis o rigor das formas francesas. Ao mesmo tempo, critica a "rapidez" da urbanização nos Estados Unidos: "As cidades americanas, em sua ânsia construtiva, empregaram os materiais mais baratos e cômodos; isso terminou por dar às ruas um aspecto miserável" (FORD, 1920). No livro de Gréber, o capítulo "Grandes compositions d'ensemble, plans d'embellissement des villes", descortina, malgrado a concordância com a declaração de

Ford, um futuro promissor para as cidades americanas. Mas o que estaria “salvando” essas cidades seria sua “hausmannização”:

Os esforços tão necessários que todas as grandes cidades fizeram há alguns anos, para ganhar o direito de se chamar cidades, já aportam seus frutos. Construídas rápido demais, elas estudam agora o remédio à desordem de seu traçado, e previnem assim a agravação do mal. Seus planos, geralmente retangulares, são corrigidos, mesmo em pleno coração da cidade, e sem considerar custos, pela adunção de um plano de hausmannização que as dota de artérias diagonais, de praças públicas, de boulevards, combinando a melhoria do tráfico e da higiene com o embelezamento interior da cidade. Além do mais, os planos de extensão, compreendendo aí o estudo do sistema de parques, prevêm o engrandecimento das cidades, regradas agora sob princípios de estética e de higiene social que evitarão custosas correções no futuro (GRÉBER, 1920, p.141).¹⁷⁶

A discussão sobre o contexto americano animava fortemente o debate sobre a prática do urbanismo na França. Além das duas obras citadas, um outro texto selecionado discute a questão da verticalização e sua possível aplicação em Paris. Apesar de não se configurar como um manual de urbanismo, o texto “La part de l’urbanisme dans l’esthétique des grandes villes”, de Jacques Marcel Auburtin, é

extremamente representativo acerca das questões discutidas na tese. Essa comunicação foi apresentada no congresso internacional de urbanismo promovido em 1923 pela Société française des urbanistes, na cidade de Strasbourg, e intitulado “Où en est l’urbanisme en France et à l’étranger”. O texto é tanto mais emblemático porque Auburtin era, naquele momento, presidente da S.F.U. Suas colocações, de certa forma, representavam as questões discutidas na própria entidade. É um assunto fortemente interessante, pois mostra como esses urbanistas encontravam-se divididos acerca da questão da verticalização: estavam desejosos de acompanhar o “progresso”, mas temerosos de botar a perder o caráter distintivo da cidade-luz.

A obra “La science des plans de villes: ses applications à la construction, à l’extension, à l’hygiène et à la beauté des villes, orientation solaire des habitations” (1928), de Augustin Rey e colaboração de J. Pidoux e C. Barde, corresponde perfeitamente à descrição de manual de urbanismo elaborado por um urbanista “da prática”. Esse livro se destaca por seu trabalho voltado para as questões de insolação dos edifícios, estudando sua orientação solar a partir da determinação de um eixo heliotérmico. A preocupação em estabelecer o estudo como uma ciência aparece logo no título, e, de fato, grande parte do volume é formado por diagramas, cálculos e considerações que devem à astronomia e à futura disciplina conforto ambiental urbano.

¹⁷⁶ Tradução da autora.

Apesar de não ser tão explícita como o livro de Agache, a tríade da SFU (circulação, higiene, estética) está presente. Nesse livro, o maior aporte é dado à questão da higiene e da salubridade por meio da orientação solar. O livro (segunda parte, direcionada especificamente à prática do urbanismo, ou arte urbana) divide-se em 10 capítulos, sendo apenas o nono dedicado à beleza das cidades. Mas não se pode acusá-lo de menosprezo ao tema: a ele são dedicadas 54 páginas ricamente ilustradas, do total de 354 páginas do manual. O problema é o excessivo uso das transcrições de outros textos em tal capítulo, que terminam por confundir o que seria sua contribuição original. Assim, Rey faz inúmeros empréstimos de Auburtin, do texto anteriormente citado, mas, principalmente, da obra “La beauté de Paris et la loi” (1913), do jurista Charles Lortsch.

Na sequência da apresentação das obras selecionadas, o manual “**Cours d’urbanisme**, technique des plans d’aménagement de villes” (1933), de René Danger, também se encaixa na produção de um urbanista “da prática”. Esse livro foi elaborado por um geômetra de formação, porém associado à S.F.U. e com intensa produção em urbanismo, tendo sido o autor de diversos planos de cidades. O livro é rico em citações e referências a urbanistas célebres, e também a estudos desenvolvidos em outros países, mostrando que o autor encontrava-se perfeitamente inserido no discurso urbanístico da época. A parte cinco desse manual é dedicada à estética urbana, e é

assim intitulada. Ela está subdividida em cinco pequenos capítulos, profusamente ilustrados com fotografias. É um dos estudos que mais fazem alusão à questão da proteção do patrimônio, bem como ao sítio, como é evidente para um geômetra-topógrafo.

ESTHÉTIQUE URBAINE

CHAPITRE PREMIER. — *Influence sur le tracé.*

CHAPITRE DEUXIÈME. — *Physionomie urbaine.*

a) Qu'est-ce qu'une belle ville ?
b) Les styles urbains ?
c) Les Écoles ?
d) Physionomie locale.

CHAPITRE TROISIÈME. — *Les bases de l'esthétique urbaine.*

a) Le plan.
b) Perspectives.

CHAPITRE QUATRIÈME. — *Éléments d'art urbain.*

a) Généralités.
b) L'eau.
c) La végétation.
d) L'architecture.

CHAPITRE CINQUIÈME. — *Protection de l'Art urbain.*

a) Les monuments historiques.
b) Les sites classés.

Fig. 107: Índice do manual de René Danger, explicitando os cinco capítulos nos quais ele aborda a estética urbana (fonte: DANGER, 1933).

A tese de Tony Socard “**La beauté des villes**”, defendida em 1936 no I.U.U.P. e cujo *maître de these* foi ninguém menos que Marcel Poète, aportou a visão mais abrangente acerca da estética urbana. Com forte carga histórica, e ocasionalmente filosófica, Socard abrange diversos períodos desde a Antiguidade, evidenciando exemplos não apenas ocidentais, mas do Oriente Médio e Extremo. Apesar de seu viés histórico, ele também discute todas as questões relacionadas à arte urbana de seu tempo, analisando, por exemplo, sistemas de circulação viária e de parques. São nessas passagens que se buscou concentrar o aporte para o presente estudo. Os desenhos de sua autoria produzidos para sua tese são de grande qualidade, incluindo quase sempre a caracterização topográfica da situação urbana analisada. Sob a influência de Poète, percebe-se a acentuação das temporalidades no processo de urbanização, a “evolução” das cidades, e a busca da caracterização das especificidades de cada “vida de cidade”.

Finalmente, selecionou-se para suporte às análises o capítulo 7 da obra “**Histoire de l’urbanisme, vol.3, époque contemporaine**”, que versa sobre a arte urbana. Apesar de Lavedan ser um historiador, e desse volume compor uma trilogia de história do urbanismo, o autor dedica um capítulo inteiro para a arte urbana. Sua abordagem não é histórica, mas metodológica; ele busca desvendar os elementos e procedimentos que constituem seus princípios de ação. Nesse

sentido, seu conteúdo está dentro do escopo da pesquisa e vem corroborar, com interessantes precisões, para algumas conclusões gerais extraídas da análise comparativa dos capítulos de arte urbana dos manuais estudados, relacionados às da arte urbana histórica. Lavedan divide o capítulo sobre a arte urbana em três tópicos, a saber: 1- A natureza; 2- A arte; 3- A legislação. Dentre todos os textos, é aquele que mais faz alusão à relação da arte pública com o embelezamento urbano, e ao papel do urbanista nessa relação. Por sua formação de historiador, o autor sempre busca precisar as origens dos dispositivos urbanísticos citados. Assim, quanto aos ordenamentos arquitetônicos, por exemplo, é ele que atribui a precedência ao exemplo de Vigevano.

Outras obras e manuais do contexto focado mereceriam ser citados e estudados. Porém, dado os limites da pesquisa e à dificuldade de se ter acesso a tais escritos, abre-se caminho para investigações futuras. Quase todas essas obras caíram em esquecimento, e certamente parte delas injustamente. Que a nova historiografia possa abrir novas perspectivas para a reavaliação desse considerável volume de escritos, presentes no contexto da Escola Francesa de Urbanismo¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Esse movimento de reabilitação, de certa forma, já vem ocorrendo, por meio da reedição recente de diversas obras desse período. Iniciando-se com a reedição da obra de Hénard (1989), por Cohen, cita-se também as obras de Forestier (1997), Kahn (2008), Magne (2012) e de Rosenthal (2014).

Tabela 6: Amostragem de publicações francófonas de interesse urbanístico entre 1893 e 1952, demonstrando a intensidade da produção teórica do período¹⁷⁸.

Ano	Autores	Título da publicação
1893	Eugène Haussmann	<i>Mémoires du Baron Haussmann 1853-1870</i>
1894	Charles Buls	<i>Esthétique des villes</i>
1895	Elisée Reclus	<i>L' évolution des villes</i>
1900	Gustave Kahn	<i>Esthétique de la rue</i>
1902	Camillo Sitte/ Camille martin (tradução)	<i>L'art de bâtir les Villes (incluído devido ao impacto das "adaptações" de Martin). Publicado na França em 1912.</i>
1903-1909	Éugene Hénard	<i>Études sur les transformations de Paris</i>
1904	Georges Benoit-Levy	<i>La Cité-Jardin</i>
1906	Jean-Claude Nicolas Forestier	<i>Grandes villes et systèmes de parcs</i>
1908	Magne, Émile	<i>L'esthétique des villes</i>
1910	Georges Risler	<i>Les espaces libres dans les grandes villes et les cités-jardins</i>
1910	Georges Benoit-Lévy	<i>La ville et son image</i>
1913	Robert de Souza	<i>L'avenir de nos villes, études pratiques d'esthétique urbaine. Nice capitale d'hiver</i>

¹⁷⁸ Privilegiou-se nesta amostragem os manuais de urbanismo, em detrimento da totalidade dos estudos históricos, como as importantes obras de Marcel Poète e de Lavedan, bem como daqueles dedicados apenas a questões de higiene urbana.

1913	Charles Lortsch	<i>La beauté de Paris et la loi</i>
1915-1916	Alfred Agache, Édouard Redont, Marcel Auburtin, prefácio de Georges Risler.	<i>Comment reconstruire nos cités détruites, notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages</i>
1916	Louis Van der Swaelmen	<i>Préliminaires d'art civique: mis en relation avec le "Cas clinique" de la Belgique</i>
1917	Tony Garnier	<i>Une cité industrielle: étude pour la construction des villes</i>
1917	Marcel Auburtin, Raoul Blanchard	<i>La cité de demain dans les régions dévastées</i>
1917	Alfred Agache	<i>Nos agglomérations rurales comment les aménager; étude monographique analytique, comparée d'un concours de plans de bourgs et villages</i>
1918	Léandre Vaillat	<i>La cite renaissante</i>
1918	ROSENTHAL, Léon; préface de Louis Bonnier	<i>Villes et villages français après la guerre : aménagement, restauration, embellissement, extension</i>
1919	Dervaux, Adolphe	<i>L'Édifice et son milieu. Rapport entre l'édifice et les éléments qui leur sont extérieurs</i>
1920	Geo B. Ford	<i>L'urbanisme en pratique, précis de l'urbanisme dans toute son extension, pratique comparée em Amérique et en Europe</i>
1920.	Jacques Gréber	<i>L'architecture aux États-Unis, Preuve de la force d'expansion du génie français, heureuse association de qualités admirablement</i>

		<i>complémentaires</i>
1920	Henry Crozat	<i>La cité ideale ou l'urbanisme social rationnel</i>
1920	Léon Auscher, Georges Rozet	<i>Urbanisme et tourisme</i>
1920	Tony Garnier	<i>Les grands Travaux de la ville de Lyon</i>
1923	Société Française des Urbanistes (S.F.U.)	<i>Où en est l'urbanisme en France et à l'étranger</i>
1923	Edouard Joyant	<i>Traité d'urbanisme</i>
1926	Le Corbusier	<i>Urbanisme (exemplo de uma vasta produção)</i>
1926	Maurice Félix	<i>Extension et aménagement des villes</i>
1927	Amedée Bonde	<i>Traité pratique de l'aménagement, de l'extension et de l'embellissement des villes</i>
1927	Henri Sellier, A. Bruggeman	<i>Le problème du logement</i>
1928	A. Rey, J. Pidoux, C. Barde	<i>La science des plans de villes : ses applications à la construction, à l'extension, à l'hygiène et à la beauté des villes, orientation salaire des habitations</i>
1928	Robert Mallet-Stevens	<i>Une cité moderne</i>
1929	Albert Guerard	<i>L'avenir de Paris, Urbanisme français et urbanisme américain</i>
1932	Alfred Agache	<i>La remodelation d'une capitale</i>

1932	Jean Royer (org.)	<i>L'Urbanisme aux colonies et dans les pays tropicaux</i>
1933	René Danger, prefácio de Georges Risler.	<i>Cours d'urbanisme, thechnique des plans d'aménagement de villes</i>
1933	J. Raymond	<i>Guide pratique de l'urbaniste</i>
1934	J. Raymond	<i>Précis d'Urbanisme moderne</i>
1936	Tony Socard (maître de these: Marcel Poete)	<i>La beauté des villes (these Institut d'urbanisme de Paris)</i>
1936	André Vera	<i>L'urbanisme ou la vie heureuse</i>
1937	Georges Meyer-Heine	<i>Urbanisme et esthétique: essai pratique de réglementation d'aspect</i>
1941	Gaston Bardet	<i>Problèmes d'Urbanisme</i>
1941	Le Corbusier	<i>La charte d'athenes</i>
1941	André Gutton	<i>La charte de l'urbanisme</i>
1943	Gaston Bardet	<i>Principes inédits d'enquête et d'analyse urbaine</i>
1945	Gaston Bardet	<i>L'urbanisme</i>
1947	Guitard, EH	<i>Précis d'esthétique urbaine</i>
1948	Gaston Bardet	<i>Le nouvel Urbanisme</i>
1952	Lavedan, Pierre	<i>Histoire de l'urbanisme, époque contemporaine</i>

5. PROJETO E ESTÉTICA NA ESCOLA FRANCESA DE URBANISMO

5.1. Principais atores da Escola Francesa de Urbanismo.

O Presente item propõe-se a apresentar alguns comentários sobre a obra dos principais atores da Escola Francesa de Urbanismo, especialmente aqueles relacionados à S.F.U. O foco principal está voltado para os urbanistas “da prática”, ou seja, que possuíam uma atuação destacada na elaboração de planos urbanísticos. Nesse sentido, nomes como Marcel Poète, Pierre Lavedan e Gaston Bardet¹⁷⁹, de grande importância teórica, não serão abordados nessa amostragem. Os urbanistas selecionados para apresentação em verbetes foram Hénard, Jaussely, Agache, Prost, Forestier, Garnier, Hébrard, Rey, Gréber e Ford.

Compondo esta seção, encontra-se também um quadro informativo mais amplo dos atores da escola francesa, que engloba vários personagens também importantes que não integraram os verbetes. Nesse quadro, estão indicados os atores, sua formação e filiações a instituições, obras publicadas e projetos e realizações. Finalmente,

¹⁷⁹ Apesar desse último também ter realizado planos urbanísticos, considerou-se sua importância maior como teórico, além de ele pertencer a uma geração seguinte à de Jaussely, Agache e Prost.

elaborou-se também uma linha do tempo comparativa entre esses personagens, que contribui para identificar a amplitude das gerações que integraram a escola francesa ao longo da primeira metade do século XX.

Relembra-se que, ao considerar em conjunto atores heterogêneos, e dada a amplitude temporal enfocada (primeira metade do século XX), recorrer à denominação “escola francesa de urbanismo” faz apelo mais a um convencionalismo didático do que a um dado literal. Como se poderá depreender das caracterizações adiante, sua ampla gama de contribuintes também apresenta certa heterogeneidade em sua formação, pensamento e ação, assim como é diverso o peso de suas contribuições individuais. Porém, como se afirmou na introdução, encontram-se muitas confluências, suficientes para permitir destacar um corpo teórico-prático notável, que terminou injustamente esquecido na memória disciplinar. Também o fato de haverem integrado uma associação de grande força, a S.F.U., contribuiu para preservar a coesão desse diversificado grupo.

Do ponto de vista da concepção da forma urbana, enfoque deste trabalho, a escola francesa de urbanismo representava o esforço em conciliar o princípio da composição e a preocupação com a estética

urbana com as demandas da cidade moderna e as novas teorias urbanísticas. Esse poderia ser entendido como um traço comum que interliga os diferentes personagens aqui enfocados.

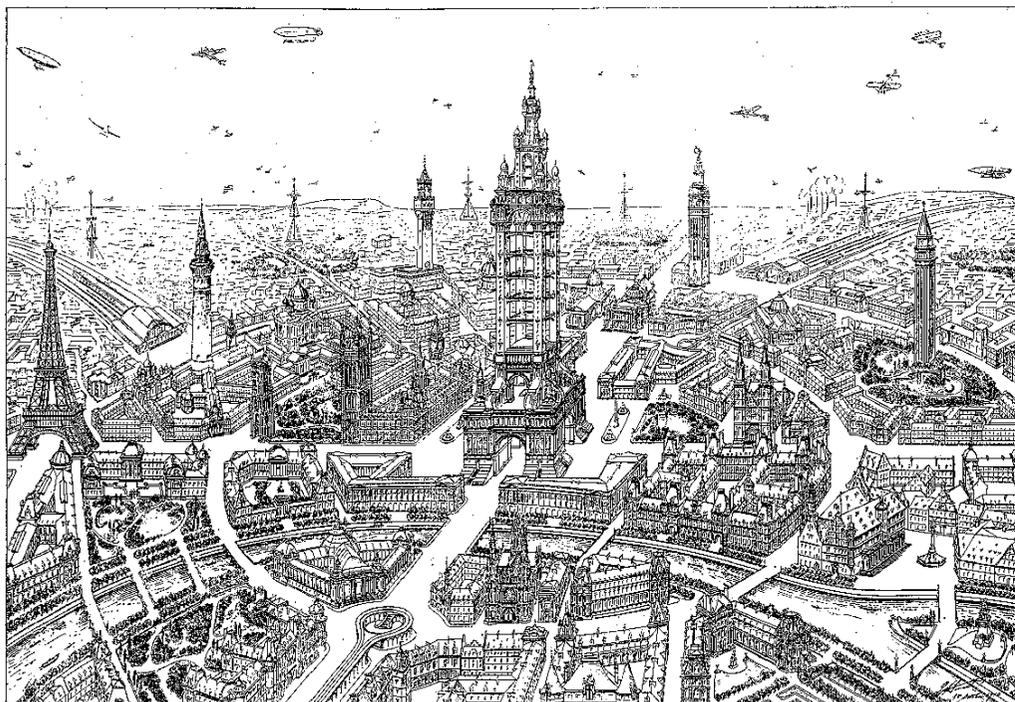


Fig. 108: Uma cidade do futuro, desenho de Hénard (fonte: www.wikipedia.com).

EUGÈNE HÉNARD (1849-1923)

No contexto da Escola francesa, Hénard pode ser considerado um precursor. Possuía formação de arquiteto pela *École des beaux-arts*, mas não obteve o *prix de Rome*. Vinte e cinco anos mais velho que

Agache, Jaussely e Prost, e conhecido por seu papel de destaque na exposição universal de 1900, ele é eleito o primeiro presidente da S.F.U. Essa posição reverenciou sua experiência em relação às jovens estrelas em ascensão no urbanismo daquele período. Dada a sua importância, esse ator urbano está longe de ser historicamente reconhecido como deveria. Nos últimos 40 anos, nos entanto, sua obra voltou a ser estudada e revalorizada¹⁸⁰.

Do ponto de vista historiográfico, o pouco reconhecimento de sua obra foi um dos ostracismos mais evidentes, e de certa forma pouco compreensível dada a influência que exerceu em nomes do modernismo funcionalista, especialmente Le Corbusier¹⁸¹. Essa influência se deu por dois motivos: diferente da praxe da escola francesa, ele dedicou um largo espaço à investigações utópicas

¹⁸⁰ Consultar: WOLF, P., "Eugène Hénard and the beginning of urbanism in Paris, 1900-1914", 1968. COHEN, J.L. *Eugène Hénard, études sur l'architecture et les transformations de Paris*. Paris: Éd. De La Villette, 2013.

¹⁸¹ Porém, tal influência não seria reconhecida: "Hénard foi pilhado pelos urbanistas do século XX, como Tony Garnier. Mas, enquanto se rende frequentemente homenagem à Garnier, Hénard praticamente nunca é citado. Le Corbusier, por exemplo, declarou em 1964 ter desenhado "pela primeira vez no mundo" o cruzamento viário com níveis diferenciados em 1922, em seu *Plan Voisin*. Teria ele esquecido o "Carrefour de vias superpostas", publicado por Hénard em 1906?" (RAGON, 1986, p.39). Tradução da autora.

acerca da forma da cidade futura¹⁸². Segundo, pelo pioneirismo de seus estudos e suas “invenções” acerca dos sistemas de circulação viária, sendo a ele atribuído, por exemplo, a criação do *carrefour giratório* e da avenida e do cruzamentos em níveis. Também foi um grande estudioso e partidário dos sistemas de espaços livres e parques urbanos.

Mas não se deve intuir que, por sua veia de visionário, ele não se interessasse pela história urbana e pela cidade existente. Ao contrário, todos os seus estudos estavam voltados para o melhoramento da cidade, principalmente Paris, a qual dedicou sua vida profissional. Seus “*Études sur les transformations de Paris*” alcançaram notável repercussão. Na primeira reunião da *Section de d’hygiène urbaine e rurale* do Musée social (1908), gênese da S.F.U.¹⁸³, ele estava presente, sendo seus “*Études*” um dos motores das discussões:

Contrariamente a todos os primeiros urbanistas modernos, a grande preocupação de Eugène Hénard não será a criação de cidades novas, mas a reurbanização das cidades antigas, e, em primeiro lugar, de Paris. (...) Os estudos sobre as transformações de Paris (1903-1909) tiveram repercussão internacional considerável. O

¹⁸² No primeiro congresso internacional de urbanismo, em Londres, 1910, ele apresenta um “*Rapport sur l’avenir des grandes villes*”.

¹⁸³ Outros que estavam presentes foram Jules Siegfried, Georges Benoit-Lévy, Georges Risler e Robert de Souza (RABINOW, 1995, p.254).

plano de extensão e de transformação de Paris, que ele estudou com Alfred Agache e Henri Prost em 1912, constitui a síntese de suas ideias (RAGON, 1986 p.39)¹⁸⁴.

Como arquiteto do *bureau des travaux publics* da cidade de Paris, ele teve participação fundamental nas exposições universais. Em 1889, ele foi o diretor da construção da célebre *Galerie des Machines*, lutando, sem sucesso, pela preservação desse edifício como monumento arquitetural (RABINOW, 1995, p.254). Na exposição de 1900, ele foi o responsável pelo desenho urbano do conjunto da ponte Alexandre III e da *percée* que margeia o Grand Palais e o Petit Palais, cortando a Cours la Reine e alinhada, na outra margem do Sena, com a Esplanada dos Invalides. Também desenvolveu um sistema de plataformas móveis sobre trilhos para a visita da exposição¹⁸⁵, assim como edifícios como o Palais de l’Électricité.

Do ponto de vista dos seus estudos dos sistemas de espaços livres e parques urbanos para Paris, Hénard propõe a criação de um grande cinturão verde no lugar das fortificações (33 km de comprimento x 120 metros de largura, pontuado por 12 parques periféricos, integrados por um grande boulevard. Esse traçado antecipa o que se tornou atualmente o Boulevard Périphérique (RAGON, 1986 p.41). Ele

¹⁸⁴ Tradução da autora.

¹⁸⁵ Ragon (1986, p. 38) considera esse sistema como o precursor das modernas esteiras rolantes.

também lutou pela salvaguarda das esplanadas dos Invalides e Champ-de-Mars, as quais seriam ocupada por uma estação de trem (a primeira), e loteada para habitação (a segunda). Para o Champ-de-Mars, ele propôs sua utilização como um curioso aeroporto para dirigíveis.

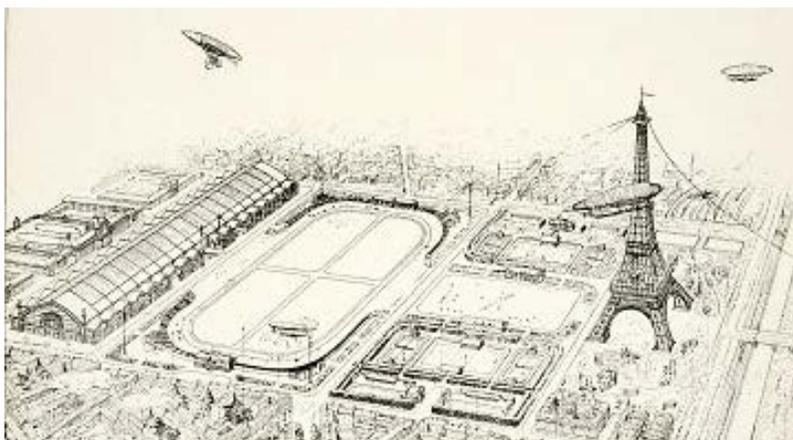


Fig. 109: Proposta para o Champ-de-Mars, de Hénard. (fonte: <http://images.lib.ncsu.edu/>).

JEAN-CLAUDE NICOLAS FORESTIER (1861-1930)

Membro fundador da S.F.U. e quinze anos mais velho de que Agache, Jaussely e Prost, Forestier não teve formação em arquitetura, mas sim em engenharia politécnica e florestal, especializando-se profissionalmente no campo do paisagismo. Ele é o responsável por difundir entre os urbanistas franceses o princípio do sistema de parques, desenvolvido por Olmsted, autor do Central Park de Nova

York. Seu livro “Grandes villes et systèmes de parcs”, publicado em 1908¹⁸⁶, alcançou grande sucesso e referendou sua carreira internacional. Em sua obra, ele abordou pela primeira vez na França a questão do papel social dos jardins e dos terrenos para prática de esportes como adjuvantes da saúde pública.

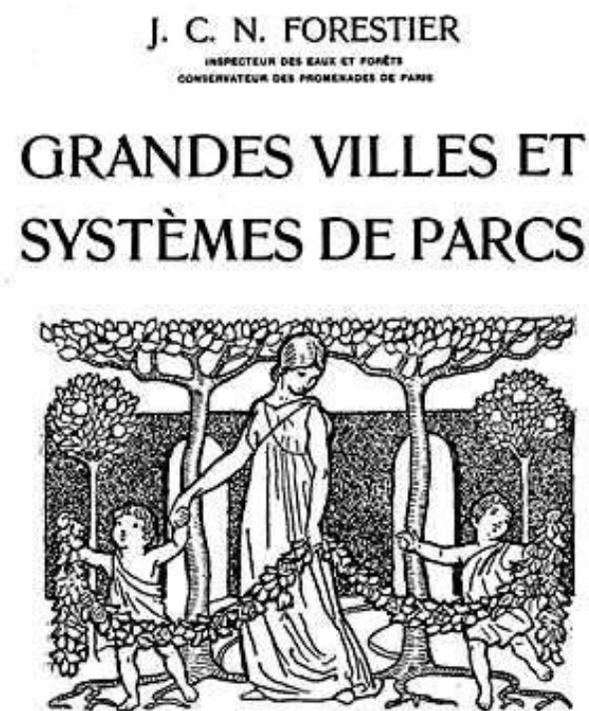


Fig. 110: Capa do livro de Forestier (fonte: <http://www.ub.edu/>).

¹⁸⁶ O folheto de Olmsted, “Public parks and the enlargement of towns”, publicado em 1902, influenciou essa obra.

De acordo com Cohen (2003, p. 19), ele reintroduz o princípio do *parkway*, ou *avenue-promenade*, na Avenue de Breteuil (1898). A partir de seu sucesso em Paris, ele desenvolve uma prolífica carreira no exterior e alcança grande renome no campo do paisagismo. Destaca-se, por exemplo, seus trabalhos na Espanha: em Barcelona (Jardins de Montjuic, 1915 e Tibidabo); Parque María Luisa, em Sevilha. Também desenvolveu grandes projetos para Lisboa, Havana e Buenos Aires. Por sua proximidade com o general Lyautay, a partir de trabalhos desenvolvidos para Marrakech, é ele que indica o nome de Prost, por meio da recomendação de Georges Risler, para os serviços de urbanismo colonial.

Seu papel em Paris também é de grande importância, e ele é considerado o sucessor de Alphand. Ocupando o cargo de *conservateur des promenades et plantations de la ville de Paris* durante 44 anos, ele empreende inúmeras ações paisagísticas na cidade. Além da já citada Avenue de Breteuil, ele também foi o responsável pela salvaguarda dos jardins de Bagatelle e pela criação do seu roseiral, no Bois de Boulogne; pela primeira ciclovia da cidade de Paris, no Bois de Vincennes. A partir de 1923, Forestier desenvolve o projeto de uma rede de *parkways* ligando os parques de Saint-Cloud e de Sceaux.

LÉON JAUSSELY (1875-1932)

De todos os urbanistas da escola francesa que fizeram parte do “primeiro time”, talvez nenhum seja tão injustiçado pela historiografia urbanística quanto Léon Jausseley. Sua obra geralmente é subestimada, e ele mencionado apenas *en passant*¹⁸⁷. Formado na *École des beaux-arts* e laureado em diversos prêmios, culminando com o *grand prix de Rome* em 1903, Jausseley cumpre seu período na Villa Medici no mesmo momento em que lá estão Prost e Garnier. Alguns meses depois de chegar em Roma, ele obtém o primeiro lugar no concurso para o plano de remodelação de Barcelona. Para desenvolvê-lo, ele obtém um afastamento de dois anos da Villa Medici, vindo posteriormente a terminar sua estada por lá (PUYO, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.120).

Jausseley foi um arquiteto de talento e um desenhista primoroso. Mas seu interesse pelo urbanismo o fez procurar complementar sua formação. Assim como Agache, Jausseley tornou-se um frequentador assíduo do Musée Social. Através dessa frequência e da influência de Marcel Poète, ele adota fervorosamente a ideia de Geddes, do *survey*, na sua defesa da enquete e da análise preliminar ao projeto.

¹⁸⁷ Jean-Yves Puyo credits tal esquecimento à dispersão de sua obra, tanto escrita quanto projetada (PUYO, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.119). Uma outra questão é que a maior parte de seus planos urbanísticos não foram concretizados.

Os aportes da história e das ciências sociais eram buscados para um melhor embasamento do plano. Ele empreendia uma abordagem estética e organicista por meio da análise histórica e social da cidade. Calabi comenta a preocupação de Jaussely de se situar na mesma perspectiva que Marcel Poète, quando ele se propunha a compreender as relações entre as formas físicas e a vida da cidade e da sociedade que as anima:

Sua hipótese é de que o traçado das ruas, a armadura do habitat, a composição do plano, o caráter das ruas em relação aos espaços contíguos e ao sítio, a configuração exterior do tecido construído, e mesmo as fachadas dos edifícios refletem a atividade de um povo e seu progresso. Explorar o passado para conhecê-lo, traduzir graficamente o que se levantou, saber controlar as formas urbanas em um projeto de crescimento, tudo isso configura um conjunto de providências que reúnem a **vontade de construir uma teoria geral ao lado de de um saber profissional** (CALABI, 1997, p.103 - grifo nosso)¹⁸⁸.

Esse urbanista terá também uma importante carreira como professor. Ele leciona a disciplina urbanismo na *École des beaux-arts* (1917-1924) e o curso de **arte urbana** (ao qual Cohen se refere como “composição”¹⁸⁹) no Instituto de urbanismo da universidade de Paris

¹⁸⁸ Tradução da autora.

¹⁸⁹ COHEN, 2003, p.24.

(I.U.U.P). Como se afirmou anteriormente, esse fato referenda a interpretação de que, quando o urbanismo estabeleceu-se como um amplo campo disciplinar, o termo arte urbana ficou reservado à prática projetual do urbanismo, o que se denomina hoje como desenho urbano. Finalmente, ele também será convidado a lecionar um curso de urbanismo na Universidade de Buenos Aires.

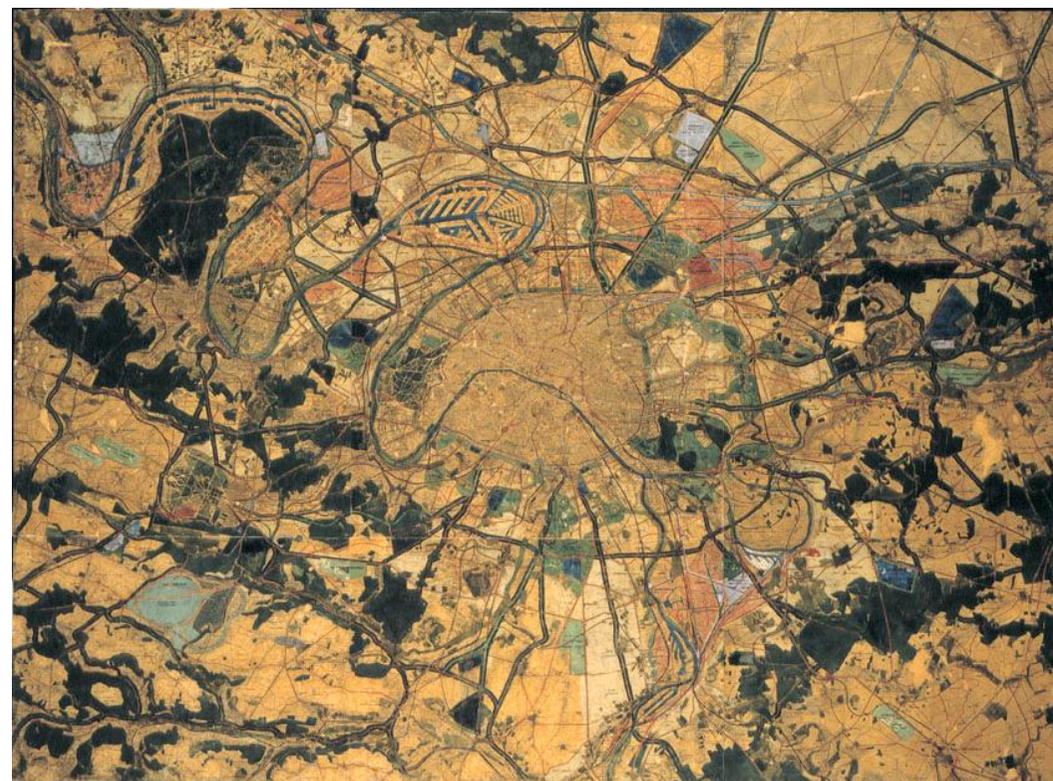


Fig. 111: Projeto de ordenamento da região parisiense (fonte: citechaillot.fr).

Quanto aos seus planos urbanísticos, sua carreira já se inicia no âmbito internacional, com o sucesso no concurso de Barcelona (1905). Mas no contexto francês ela será ainda mais produtiva. Em 1919, ele elabora um plano vitorioso para o concurso de ordenamento e extensão da região parisiense. No ensejo da aprovação da lei Cornudet, no mesmo ano, ao mesmo tempo em que trabalha na comissão de fiscalização dos projetos submetidos à essa lei, elabora o plano “*d’aménagement, d’extension et d’embellissement*” de diversas comunas, durante os vinte anos seguintes: Pau (1928), Vittel, Carcassonne, Tarbes, Grenoble e Toulouse, sua cidade natal. Um outro projeto de destaque foi o elaborado para o concurso de ordenamento de Ankara (1928), em que ele obteve segundo lugar.

Jaussely concebia seus planos visando empreender uma síntese entre a metodologia compositiva da *grand manner*, em continuidade com a arte urbana histórica, e as novas influências da enquete, do zoneamento e também da cidade-jardim. Nesse sentido, uma influência importante para ele era Raymond Unwin, do qual Jaussely prefaciou e traduziu sua obra “Town planning in practice” quando de sua publicação na França (1922). O manual de Stubben e os regulamentos alemães também foram bastante estudados por ele. Apesar de não haver escrito ele mesmo um manual de urbanismo, ele escreve dois capítulos do “Comment reconstruire nos cités

détruites”¹⁹⁰, além de diversos relatórios para o Musée Social, artigos nas revistas Urbanisme e La Vie Urbaine, e professa diversas conferências internacionais.

Do ponto de vista da composição da forma urbana, pode-se observar em seus planos a estratégia da rede axial de avenidas confluindo para pontos de interesse monumentais, além do vocabulário clássico na concepção dos seus marcos urbanos. Ao mesmo tempo, percebe-se a preferência por formas curvas nas vias secundárias, acomodando-se à topografia. Essa característica é perceptível sobretudo nos setores residenciais, nos quais ele busca emular as propostas da cidade-jardim. Também se destaca sua preocupação em estabelecer um “sistema de parques”, reservando sempre grandes espaços verdes, sob a influência de Forestier. O entendimento artístico da cidade e sua preocupação com o embelezamento urbano iriam sempre caracterizar sua obra, por mais que empregasse todas as técnicas “científicas”¹⁹¹

¹⁹⁰ “O programa, preparação e redação”, e “Os serviços de urbanização”.

¹⁹¹ Vide o julgamento da comissão do concurso do plano de extensão de Paris: “Seu trabalho foi o único que teve o mérito de encarar o problema de uma maneira completa. Ele considerou sucessivamente Paris em suas relações internacionais, como capital da França, como centro de uma grande região econômica, de uma região urbana, enfim como centro de uma aglomeração densa. (...) Esse método científico de investigação dá a essa obra uma alta distinção e uma verdadeira autoridade” (apud PUYO, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.125). Tradução da autora.

que estavam na ordem do dia: “Não estamos mais na época em que apenas a arte contava. Mas não diríamos que somos indiferentes à pesquisa estética e que ela nada mais significa”¹⁹². É justamente seu esforço em conciliar todas as dimensões do urbanismo que tornam sua obra notável, merecedora de ser estudada com mais afinco.

DONAT ALFRED AGACHE (1875-1960)

Alfred Agache é um dos protagonistas incontestáveis da constituição do urbanismo disciplinar na França. Diplomado pela *École des beaux-arts*, desde cedo procura uma complementação sociológica aos seus estudos. Frequenta, junto com Jaussely, as reuniões do Musée Social, que o encarrega já em 1904 de uma missão de pesquisa nos Estados Unidos. É membro fundador da S.F.U. e seu secretário geral por quase toda a vida, vindo posteriormente a ser seu vice-presidente. Agache é, sem dúvida, o nome mais conhecido em nosso contexto, por suas fortes relações com o Brasil, a partir de sua contratação para o plano de remodelação do Rio de Janeiro (1927-1933)¹⁹³. Grande orador e poliglota, ele será um importante propagador da disciplina

¹⁹² JAUSSELY, no prefácio da obra de Unwin. Apud PUYO, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.125. Tradução da autora.

¹⁹³ Devido a esse fato, optou-se, em nosso estudo, por focar menos esse personagem do que ele seria merecedor, dada sua envergadura no contexto apresentado. Tal opção visou a dar espaço para a apresentação de outros atores desconhecidos no Brasil, mas também importantes para a escola francesa.

urbanística e um de seus mais atuantes membros. Como professor, ministrou um curso de urbanismo no *College libre des sciences sociales*, considerado o primeiro na França.

Ao longo de sua carreira, iniciada como assistente de Hénard, Agache elaborou uma considerável quantidade de planos urbanísticos, tornando-se um dos mais produtivos e longevos (85 anos) representantes da Escola francesa. Seu primeiro sucesso internacional adveio com o terceiro prêmio no prestigioso concurso para a cidade de Camberra, nova capital da Austrália, em 1912, já em seu próprio escritório. Obteve o primeiro prêmio no concurso para Dunquerque, na qual posteriormente complementarará seus planos com um estudo para a *Grand Dunquerque*. Também desenvolverá cerca de vinte estudos para cidades francesas a partir da aprovação da lei Cornudet, tais como: Creil, Poitiers, Dieppe, Orléans, St Cyr e Tours.

Agache elabora, junto com Auburtin e Redont, o livro “Comment reconstruire nos cités détruites”¹⁹⁴. Esse livro é considerado o primeiro verdadeiro manual de urbanismo da França (GAUDIN). Também publicou o estudo “Nos agglomérations rurales, comment les aménager; étude monographique analytique, comparée d'un concours de plans de bourgs et villages” (1917). Finalmente, “La remodelation d’une capitale”, abordando a experiência do Rio de Janeiro, é

¹⁹⁴ Consultar ficha de leitura de um capítulo do manual, em anexo.

considerada sua obra maior: “O plano de Agache para o Rio de Janeiro é, em grande parte, um projeto de segunda geração que se apoia sobre o substrato da cidade existente para dosar construções novas e regulação do tecido histórico” (COHEN, 2003, p. 28).



Fig. 112: Recorte de jornal que evidencia a concorrência profissional entre os membros da escola francesa. O plano de Istambul foi finalmente desenvolvido por Prost (fonte: <http://www.urbagram.net>).

Após a temporada carioca, Agache desenvolve o projeto de reordenamento da Costa do Sol, em Lisboa (1933-35), além de participar da concorrência para o plano diretor de Istambul. Mas sua

conexão com o nosso país estaria longe de terminar. Em 1938, Agache vem morar definitivamente no Brasil, onde desenvolverá dezoito planos importantes (BRUANT, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.137) tornando-se um nome fundamental para a compreensão do desenvolvimento da disciplina urbanística no país.

Para Agache, o urbanismo fazia parte das artes sociais; nesse sentido, ele seria uma ciência e uma arte aplicada (BRUANT, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.144). Em seus escritos e conferências, Agache esforçava-se, a cada vez, para definir e sedimentar o campo disciplinar do urbanismo: “O urbanismo – ou ciência das cidades – visa a pesquisa e a organização de todos os elementos que entram na composição de uma aglomeração urbana. Supõe a análise e a síntese (...)” (AGACHE, in: GAUDIN, 2014, p. 64). Em sua visão, a estética tinha um importante papel social¹⁹⁵: “O urbanismo tem um objetivo concreto: o ordenamento da cidade do ponto de vista social, técnico, mas também do ponto de vista estético”. Assim, todas as demandas urbanísticas estariam interligadas: “A beleza, na arquitetura urbana, pode ser definida pela mais exata adaptação a um fim” (AGACHE, apud BRUANT, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.147).

¹⁹⁵ Catherine Bruant desenvolveu importantes estudos sobre Agache, enfocando principalmente sua estreita relação com a sociologia. Fernando Moreira desenvolveu estudos enfocando o Plano do Rio de Janeiro e também sua atuação como arquiteto.

HENRI PROST (1874-1959)

Figura de excepcional importância para a escola francesa, Prost, assim como Jaussely, foi injustamente “esquecido” pela historiografia urbanística: “Garnier recebeu a maior atenção e aclamação nos livros de história da arquitetura, mas Henri Prost (1874-1959) tinha igual, ou mesmo ainda maior, importância em termos de realização” (RABINOW, 1995, p.232)¹⁹⁶. *Grand Prix de Rome* de 1902, ele é contemporâneo, em seu período na Villa Medici, de Garnier, de Jaussely e, posteriormente, de Hébrard. Já em 1910, Prost conhece um sucesso internacional com o primeiro prêmio no concurso de ordenamento e extensão da cidade de Anvers, na Bélgica. Em 1912, integra, junto com Agache, a equipe de estudos de Hénard para o plano de extensão de Paris. Do ponto de vista da produção teórica, Prost deixou pouquíssimos escritos, apenas artigos, relatórios e memoriais. Em um desses escritos, declara sua concepção estética do urbanismo:

Urbanismo é uma arte visual que se direciona diretamente aos nossos sentidos; uma bela cidade, a que nós apreciamos, é aquela onde os edifícios possuem uma nobre beleza, os passeios são agradáveis, e onde nossa vida cotidiana é circundada por um cenário agradável,

produzindo em nós um sentimento de profunda harmonia (PROST apud RABINOW, 1995, pp. 235-236)¹⁹⁷.

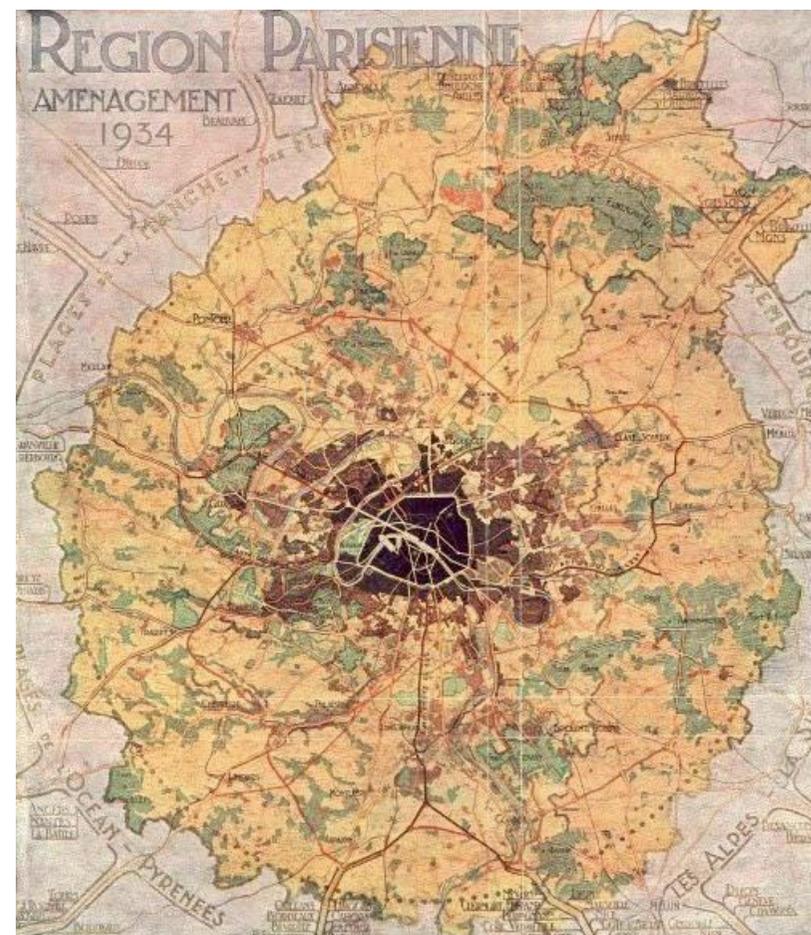


Fig. 113: Plano de ordenamento e extensão da região parisiense (1934), Prost (fonte: <http://www.urbagram.net>).

¹⁹⁶ Tradução da autora.

¹⁹⁷ Tradução da autora.

Esse urbanista será associado de forma indelével ao urbanismo colonial, devido à sua experiência de 10 anos como diretor dos serviços de arquitetura e urbanismo do Marrocos, sob o comando do General Lyautay. Ele é indicado a Lyautey por Forestier, que desenvolve alguns projetos em Marrakech. A relação entre o urbanista e o detentor de poder é aqui mais uma vez ilustrada: “Estudando-se as relações entre Prost e Lyautay, pensa-se certamente em Haussmann e Napoleão III. Com a diferença que, se Lyautay tem uma paixão por urbanismo igual a Napoleão III, Prost não é um administrador, mas sim um criador” (RAGON, 1986, p. 253)¹⁹⁸.

O conjunto de ações desenvolvido no Marrocos é sem dúvida a mais importante experiência urbanística empreendida em territórios sob o domínio da França na primeira metade do século XX. Ela suplanta em magnitude as iniciativas planejadas em cidades do Hexágono, muitas não levadas à termo por questões políticas e econômicas. A legislação urbanística do Marrocos de 1914, anterior à Lei Cornudet (1919), é de certa forma mais avançada do que essa, do ponto de vista da coerência das regulamentações propostas e da existência da obrigação do *permis de construire*.

Assim, entre 1914 e 1922, Prost elabora o projeto de várias cidades marroquinas: Casablanca, Fez, Meknès, Marrakech, Rabat, Kenitra,

¹⁹⁸ Tradução da autora.

Khoubibga. Seguindo a recomendação de um relatório preparado por Forestier, de preservar o caráter e a forma das cidades “indígenas”, ele desenvolve a maior parte das extensões coloniais ao lado das cidades existentes, estabelecendo inclusive zonas *non aedificandi* entre elas. Para alguns críticos, foi uma decisão benéfica: “Ela fundamenta-se num respeito total à autenticidade cultural e arquitetural das cidades marroquinas. (...) A cidade europeia é absolutamente separada da cidade muçulmana que, atrás de suas muralhas, conserva sua vida própria” (HAROUËL, 2004, p.124). Mas a questão do urbanismo é colonial é complexa: enquanto uns interpretam como salvaguarda e respeito ao patrimônio e identidade locais¹⁹⁹, outros críticos observam o efeito de segregação e o etnocentrismo cultural do domínio colonizador, querendo mostrar a cidade europeia como “ordenada e desenvolvida”, em comparação ao “caos e desordem” da cidade árabe²⁰⁰.

¹⁹⁹ “No congresso de urbanismo colonial, que se deu em 1930 em Paris, os holandeses atacaram a política de Lyautay, preconizando a mistura das comunidades. Ernest Hébrard respondeu que nenhum texto interditava os muçulmanos de morar na cidade europeia, e que Lyautay quis simplesmente preservar o caráter das cidades tradicionais marroquinas” (RAGON, 1986, p.253 - tradução da autora).

²⁰⁰ Vide declaração do chefe do serviço de monumentos históricos no Marrocos, L. Chatelain, em 1918: “Os franceses, por sua raça e sua cultura, são aqui os verdadeiros herdeiros dos romanos, e que, pela simples qualidade de franceses, eles

A ordenação de Casablanca foi a primeira e a única em que se integrou espacialmente a ocupação europeia na cidade existente. Nessa cidade, Prost foi o primeiro francês a empreender efetivamente as teorias do zoneamento, mesmo que outros já tenham proposto em planos: ele "(...) divide detalhadamente o território em zonas funcionais e morfológicas, empregando pela primeira vez na esfera de influência francesa as técnicas do *zoning* inicialmente desenvolvidas na Alemanha" (COHEN, 2003, p.20).

Em 1922, Prost recebe uma comanda para estudar o litoral varois, na Côte d'Azur, onde desenvolve interessantes propostas com vistas a preservar e valorizar a paisagem natural do sítio. Prost também desenvolverá trabalhos de urbanismo nas cidades de Liège, Smirna, Tunis, Lyon e Valence. Em 1931, junto com René Danger e Maurice Rotival, desenvolve o primeiro plano urbanístico de Algiers. O plano de ordenamento e extensão da região parisiense de 1934, é considerado um de seus trabalhos mais importantes. Essa proposta engloba um raio de ação bem maior do que o plano elaborado anteriormente por Jaussely, definindo todo o sistema de conexão de autoestradas da região, mas sem poder atuar dentro de Paris. Em 1936, a Turquia demanda à Prost o preparo de um plano diretor para Istambul. Nessa concorrência fechada entre urbanistas franceses, da qual participou

têm mais direitos do que os árabes" (apud BAUDOUI, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.157- tradução da autora).

também Agache, provavelmente deve ter pesado a forte relação que Prost já cultivava com a cidade. Em seu período na Villa Medici, Prost desenvolveu vários estudos e lutou para empreender a restauração de Hagia Sophia (RABINOW, 1995, pp.233-234). Finalmente, coroando seu reconhecimento, ele se tornará presidente de honra da S.F.U.

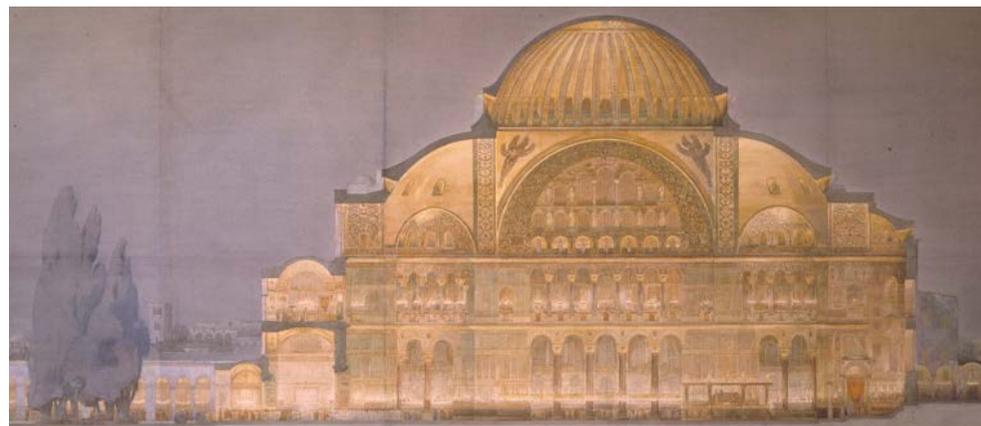


Fig. 114: Estudo para a restauração de Hagia Sophia, em Constantinopla, desenho de Prost (fonte: citechaillot.fr).

ADOLPHE-AUGUSTIN REY(1864-1934)

Augustin Rey, nascido em Milão, será diplomado em arquitetura pela *École des beaux-arts* em 1888. Ele será um dos primeiros urbanistas a promover a importância do conforto ambiental de forma científica, o qual ele buscou desenvolver associando-se à astrônomos de formação. Também ele era membro da *Section d'hygiène urbaine et rurale* do Musée social. Sempre preocupado com a relação entre

urbanismo e higiene, Rey se destacou por seu trabalho voltado para as questões de insolação dos edifícios e das ruas, estudando sua orientação solar a partir da determinação de um eixo heliotérmico. Le Corbusier tinha conhecimento dessa teoria e aplicou efetivamente seus diagramas no seu projeto da Cidade Radiosa. Sobre esses aspectos, Rey deve ter o crédito de precursor:

Já em 1908, no Congresso internacional da tuberculose em Washington, Augustin Rey declarou que a orientação ao sol deveria guiar os urbanistas, e que era dever deles conceber apartamentos de tal maneira que todos possam receber insolação direta (RAGON, 1986, p. 322)²⁰¹.

Sua fama advirá de sua posição como arquiteto da Fundação Rothschild. Em 1905, ele obtém o primeiro prêmio no concurso proposto por essa fundação para a construção de *habitations à bon marché* (H.B.M.) em Paris. A partir daí, sua carreira de urbanista deslancha, e ele participa de mais de 40 congressos e exposições, em um intervalo de oito anos. Publica, junto com Pidoux e Barde, o manual “La science des plans de villes”, uma das obras de referência deste trabalho na análise da metodologia de desenho urbano da escola francesa²⁰². Torna-se membro do comitê de direção da revista “Urbanisme”, ligada à S.F.U. Exerceu, por longo tempo, a presidência da *Association des hygiénistes et techniciens municipaux*.

TONY GARNIER (1869-1948) E ERNEST HÉBRARD (1875-1933)

A proposição de cidades utópicas (mesmo com intenções de serem construídas) é relativamente rara na escola francesa, dada sua postura pragmática e preocupação primordial com a cidade existente. Mas se pode citar alguns casos, além dos já citados estudos de

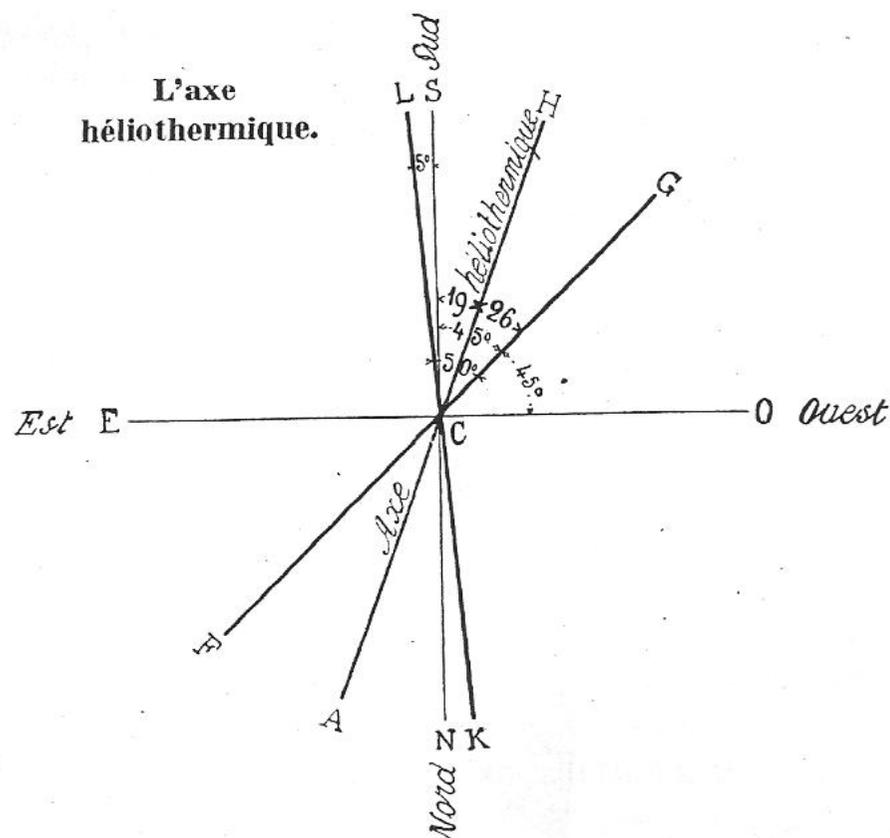


Fig. 115: Representação do eixo heliotérmico (fonte: REY, 1928).

²⁰¹ Tradução da autora.

²⁰² Consultar anexos.

Hénard para a “cidade do futuro”. O projeto mais célebre é, evidentemente, a “cidade industrial” de Tony Garnier, que ele gesta desde seu período na Villa Medici como vencedor do *Prix de Rome*, em 1901. Mas também se destaca o projeto da “Cité Mondiale” (1912) de Hébrard e Hendrik Christian Andersen, que possuía “fortes intenções humanistas” (COHEN, 2013, p.74).



Fig. 116: Cité Industrielle, de Garnier (fonte: COHEN, 2013).

Apesar de possuir a mesma formação e o mesmo interesse pelo urbanismo, e de ser da mesma geração de Agache, Prost e Jaussely, Tony Garnier permanecerá alheio ao grupo da S.F.U. Primeiro, por desde cedo conseguir fazer sua vida profissional em Lyon, sob a

proteção de Edouard Herriot; segundo, por ser excessivamente identificado com os ideais do nascente modernismo funcionalista²⁰³. Apesar disso, Garnier guardará muitos pontos em comum com a concepção da escola francesa, como se evidenciará em sua proposta para o Quartier de la Bourse, apresentada em item adiante.

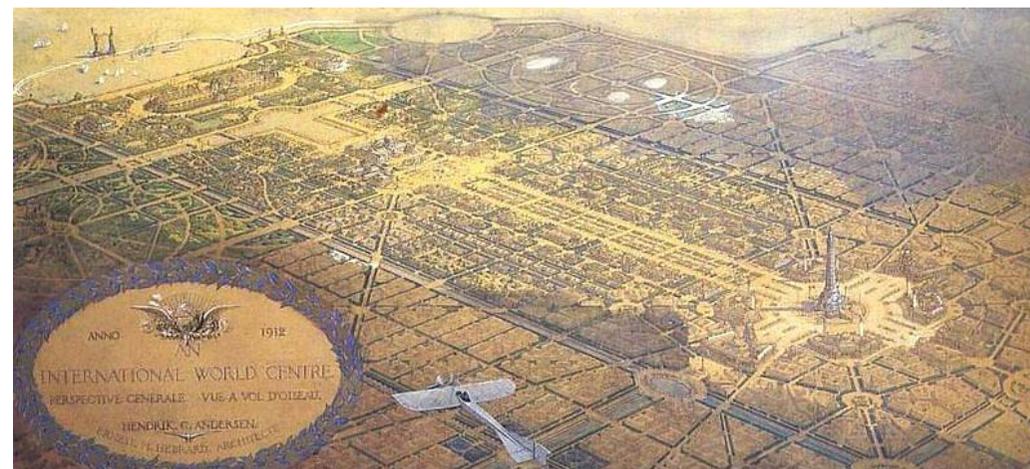


Fig. 117: Cidade do futuro, de Hénard e Andersen, (fonte:COHEN, 2013).

Mas Ragon (1986, p.48) considera que a grande diferença entre Garnier e seus discípulos é que ele repensa a cidade a partir de três dados novos: a grande indústria, o concreto armado e o socialismo, que ele imaginava como modelo iminente de sociedade.

²⁰³ “Em 1910, Benoit-Lévy sublinha as qualidades de estética urbana da cidade industrial em seu livro “La ville et son image”. Em 1920, Le Corbusier fará o elogio de Garnier em sua Revista “l’Esprit Nouveau” (...)” (RAGON, 1986, p.54).

Todavia, a emergência desses novos dados não a neutraliza o fato de que sua proposição tinha uma grande carga utópica identificada com os pré-urbanistas, mesmo que ele tenha proposto a sua concretização e a associado em muitos pontos com Lyon, sua cidade natal:

Garnier sugere a ideia de uma cidade pensada como uma entidade totalmente nova e diretamente ligada à produção. Neste sentido, trata-se, apesar da qualidade dos equipamentos previstos e da preocupação com a higiene, de **um projeto fortemente enraizado no século XIX** (COHEN, 2003, p.28 - grifo nosso).

Também vencedor do *Prix de Rome*, em 1904, Hébrard chega à Villa Medici logo após a partida de Garnier. O projeto da cidade mundial é desenvolvido sob a encomenda de Paul Otlet, que ambiciona conceber um centro internacional de comunicação e de conhecimentos para a promoção da paz mundial. Pensava-se em estabelecer um estágio de harmonia universal com a ajuda do progresso. Apesar de terem sido empreendidas inúmeras tentativas de implantá-la, uma delas nas proximidades de Bruxelas, tal ideia nunca foi levada a cabo. O projeto de Hébrard tinha fortes traços do estilo arquitetural *beaux-arts* e, ao contrário de Garnier, “permanece mais ligado a uma problemática da composição” (COHEN, 2003, p.24) do que a conotações de progresso e de futuro.

Mas trata-se de um episódio particular na prolífica carreira de Hébrard. Diferente de Garnier, ele está mais diretamente ligado ao contexto desse estudo, por seu contato com a S.F.U. e sua atuação internacional em urbanismo. Ele trabalhou na elaboração de planos para as colônias francesas na Indochina, e também em países como Grécia e Marrocos. Diretor de arquitetura e planejamento da Indochina francesa, sua atuação corresponde à de Prost no Marrocos. Exemplos de seus planos são os desenvolvidos para a cidade de Thessaloniki (1917), na Grécia, e as cidades-jardim de Hanoi e Dalat, em 1923. Ele também ficou conhecido por sua atuação em arqueologia, especialmente em seu período na Grécia. Desde seu elogiado estudos sobre o Palácio de Diocleciano, desenvolvidos ainda na Villa Medici, seu interesse arqueológico tornou-se bastante evidenciado.

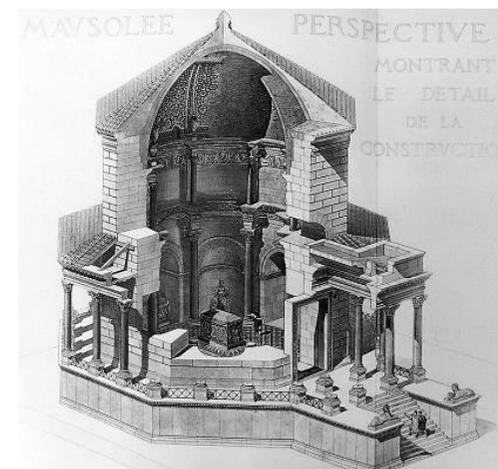


Fig. 118: Mausoleu de Diocleciano, estudo de Hébrard (fonte:commons wikimedia).

JACQUES GRÉBER (1882-1962) E GEO B. FORD (1879-1930)

A intensa troca urbanística ocorrida entre França e Estados Unidos até a segunda guerra mundial pode ser ilustrada por meio desses dois atores: Jacques Gréber, arquiteto francês (*École des Beaux-arts-Second grand prix de Rome*) que trabalhou nos Estados Unidos, e George Ford, arquiteto americano que fez sua formação e também trabalhou na França. A princípio, a relação entre os dois países caracterizava-se muito mais como uma importação de profissionais e ensinamentos franceses *beaux-arts* do que propriamente uma “troca”. Apesar disso, devido ao seu potencial econômico e territorial, é nos Estados Unidos que muitas obras de grande magnitude são executadas, maravilhando os franceses, que vêm muitas vezes suas propostas serem frustradas em seu país natal:

Nos Estados Unidos, numerosas grandes operações de urbanismo são conduzidas por arquitetos ou engenheiros formados na França, ou franceses. A exposição de Chicago põe em voga as grandes composições, no estilo da *École des Beaux-arts*. Na Filadélfia, a ideia de romper a rigidez da grelha ortogonal das ruas é ilustrada desde 1892 pelo projeto do Fairmont Parkway proposto por J.H. Widrin; retomado por P. Cret em 1908, e **finalmente concluído entre 1917 e 1919 por um arquiteto francês, Jacques Gréber- é o atual Benjamin Franklin Parkway, que faz da Filadélfia a mais francesa das cidades americanas.** É ao arquiteto francês Émile Bénard que se

deve, em 1908, o plano do campus da Universidade da Califórnia, em Berkeley (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, pp.11-12)²⁰⁴.

Tal padrão cultural, no entanto, iria em breve inverter-se: além das consolidação das contribuições originais americanas, como as da Escola de Chicago, após a segunda guerra Paris perde para Nova York seu lugar de “centro cultural do mundo”²⁰⁵. Mas Jacques Gréber está totalmente inserido no espírito de “missão francesa”, demorando para perceber tal reviravolta. Isso se pode constatar claramente a partir da leitura de seu livro “L’architecture aux États-Unis”, de 1920, no qual ele atribui o pouco modesto subtítulo de “Preuve de la force d’expansion du génie français, heureuse association de qualités admirablement complémentaires”. Como observa Cohen, embora ele incluísse imagens dos arranha-céus, Gréber “continuou a ver a produção americana como pouco mais que um reflexo do “gênio” francês”. Porém:

Seus colegas mais jovens, no entanto, não sofriam desse complexo de superioridade; pelo contrário, consideravam o cenário do outro lado do Atlântico fascinante o suficiente para deslanchar uma nova rota de migração,

²⁰⁴ Tradução da autora.

²⁰⁵ Uma das obras que antecipam o interesse (e temor) francês pelo urbanismo americano, além das publicações de Gréber e de Ford, é o livro de Albert Guerard “L’avenir de Paris, Urbanisme français et urbanisme américain”, publicado em 1929.

invertendo o curso dos americanos que iam estudar na *École des Beaux-arts*" (COHEN, 2013, p.68).



E. H. Bennett, architecte
201. Perspective du Centre civique d'Ottawa (Canada).
D. H. Burnham, architecte conseil.

XIV

GRANDES COMPOSITIONS D'ENSEMBLE



202. Parkway de Philadelphie

Plans d'embellissements des villes

Les efforts si nécessaires que toutes les grandes villes américaines ont faits depuis quelques années, pour gagner le droit de s'appeler des cités, portent déjà leurs fruits. Bâties trop vite, elles étudient maintenant le remède au désordre de leur tracé, et préviennent ainsi l'aggravation du mal. Leurs plans, généralement rectangulaires, sont corrigés, même en plein cœur de la ville et sans égard pour la dépense, par l'adjonction d'un plan d'haussmanisation qui les dote d'artères diagonales, de places publiques, de boulevards, en combinant l'amélioration du trafic et de l'hygiène avec l'embellissement intérieur de la ville.

De plus, les plans d'extension, y compris l'étude du système de parcs, prévoient l'agrandissement de la ville, réglé désormais sur des principes d'esthétique et d'hygiène sociale qui éviteront de coûteuses corrections dans l'avenir.

La politique n'y intervient pas, la municipalité confiant sagement ces opérations de longue haleine à des Comités exécutifs nommés en toute indépendance

Mas sua interpretação é compreensível, dado o considerável sucesso e aclamação que ele encontra nos Estados Unidos, enquanto sofre uma grande decepção profissional na França. Gréber ganha, em 1919, o concurso para o *aménagement* das fortificações de Paris, propondo aí fazer um cinturão verde. Mas o projeto não é levado a cabo, e ele é totalmente ignorado em seus questionamentos. Por outro lado, já havia conseguido desenvolver grandes projetos na América do Norte: além de jardins e obras particulares, desenvolve em 1917, o Fairmont Parkway, atual Benjamin Franklin Parkway, na Filadélfia, talvez sua obra mais célebre.

A partir daí, são diversos os projetos e atuação profissional internacional: participa, por exemplo, dos conselhos de urbanismo do Missouri, Delaware e Pensilvânia (EUA). Projeta os célebres jardins do Parque de Serralves (1932), no Porto, em Portugal²⁰⁶. Sua carreira internacional culmina no desenvolvimento de um grande projeto para Ottawa, capital do Canada, e, posteriormente, para toda a região da capital (1937-1950). Apesar de ter trabalhado tanto ou até mais na França do que na América do Norte, Gréber é quase desconhecido no seu país natal, enquanto que sua reputação internacional permanece nos diversos países em que atuou.

²⁰⁶ Em 2012, foi realizada em Portugal uma grande conferência internacional sobre a obra de Gréber, sob iniciativa da Fundação de Serralves.

Apesar da forte atuação em arquitetura, sua grande paixão era o paisagismo, no qual se especializou, não só à pequena escala mas também na proposição de sistemas de parques e *parkways*. Seus planos urbanísticos tem a grande qualidade de considerar a paisagem como conceito principal. Substituindo Léon Jaussely, será professor do IUUP a partir de 1925, por longo tempo. Na França, desenvolveu planos de ordenamento e extensão de diversas cidades, entre as quais Lille, Belfort, Marselha (1930), Abbeville e Rouen (1940). Ao mesmo tempo, junto com Jaussely, participa da *Commission supérieure d'aménagement et d'extension des villes*, encarregada de fiscalizar a aplicação da lei Cornudet. Ele também obteve certa fama como arquiteto-chefe da exposição universal de Paris de 1937, ocasião em que desenha os jardins do Trocadéro. Por sua diversidade e qualidade, inovadora em muitos aspectos, a obra de Jacques Gréber mereceria um destaque infinitamente maior do que a concedeu a historiografia urbanística e arquitetônica.

George Burdett Ford era americano, mas, além de complementar sua formação na França (formações: Harvard, M.I.T., *École des Beaux-Arts*), integrou-se ao contexto profissional francês tanto quanto ao americano. Foi diretor do serviço de reconstrução da Cruz Vermelha americana na França. A partir dessa posição, conseguiu trabalhar ativamente na reconstituição das cidades francesas após a primeira guerra mundial. Ele “tornou-se o autor de um plano de reconstrução

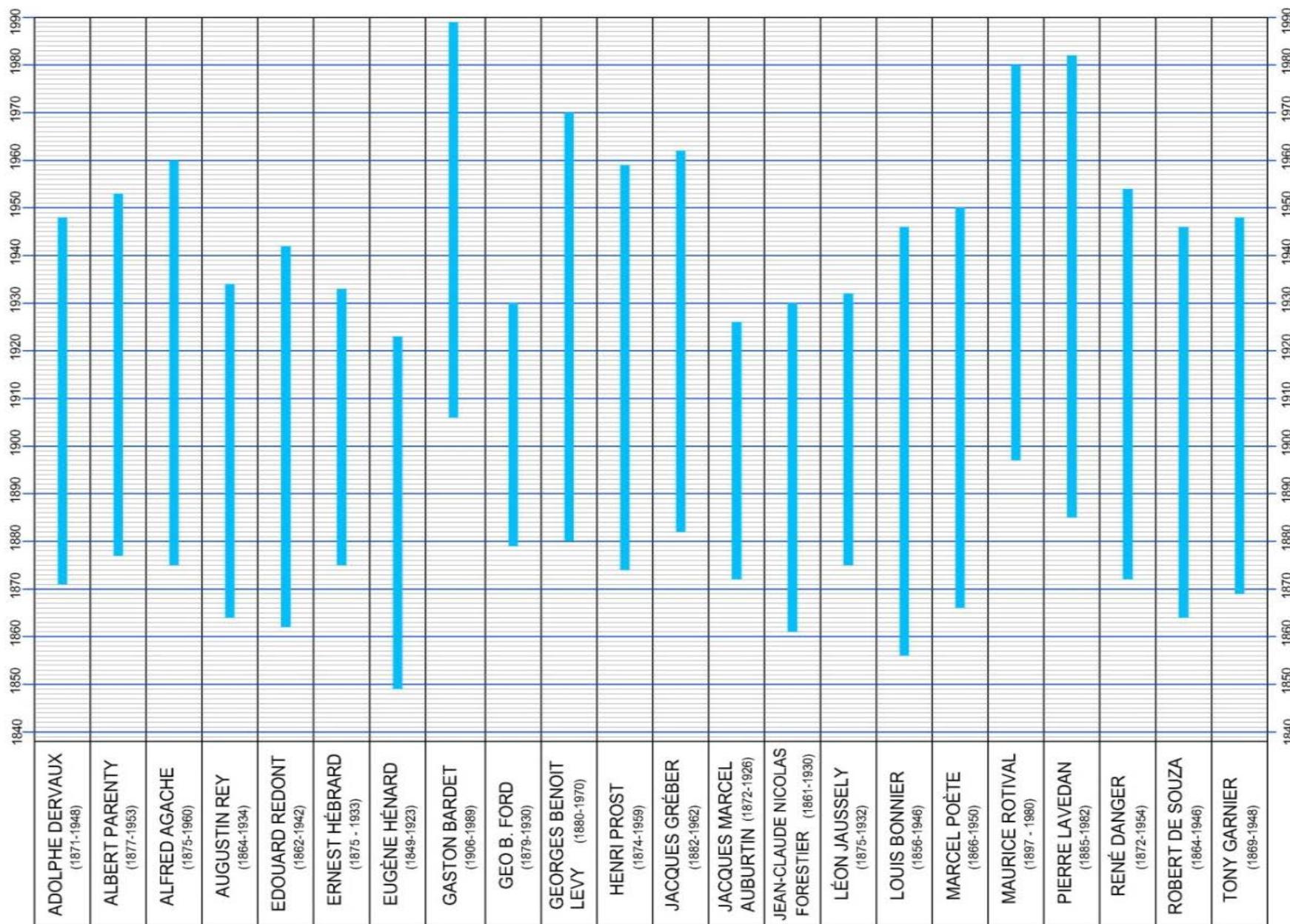
de Reims, no qual o zoneamento e a composição estão associados. Este plano foi simbolicamente o primeiro a ser adotado depois da aprovação da lei francesa sobre planos de cidades, a qual reflete o traumatismo de guerra” (COHEN, 2003, p.24).

Nos Estados Unidos, um dos seus trabalhos de destaque foi cargo de consultor chefe da Russell Sage Foundation para o desenvolvimento do plano de desenvolvimento regional de Nova York. Na cidade de Nova York, Ford foi o responsável pela regulamentação do seu zoneamento (*zoning ordinance*, 1916). Ele publicou na França, no mesmo ano que Gréber (1920), o manual “l'Urbanisme en pratique, précis de l'urbanisme dans toute son extension, pratique comparée en Amérique et en Europe”²⁰⁷, que também serviu de referência ao nosso estudo²⁰⁸. Finalmente, teve uma importante atuação como professor: “A figura de Ford também está ligada à ascensão do ensino de urbanismo, posto que ele é o criador do primeiro curso de urbanismo americano, na Universidade de Harvard” (COHEN, 2003, p.24).

²⁰⁷ Ele havia publicado, no ano anterior, o livro “Out of the Ruins” (1919), mas em inglês, nos Estados Unidos.

²⁰⁸ Consultar anexos.

Tabela 7 :
Linha do tempo dos atores da escola francesa (fonte: produção da autora).



ATORES DO URBANISMO FRANCÊS	FORMAÇÃO/ FILIAÇÕES/ INSTITUIÇÕES	PUBLICAÇÕES	PROJETOS/ REALIZAÇÕES
ADOLPHE DERVAUX (1871-1948)	Arquiteto (<i>École des Beaux-arts</i>). Membro da SFU (foi presidente por uma gestão). Membro da Associação Renaissance des cités. Relator geral da exposição de Gand.	<i>Essai sur l'architecture telle qu'elle est</i> (1907); <i>L'Architecture étrangère à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes</i> (1925).	Planos de extensão das cidades de Toulon, Perpignan, Ax-les-Thermes e Bandol. Estação de trem em Rouen; Palais des festivals, em Biarritz; Mobiliário urbano da iluminação pública e do metrô (ex. os célebres <i>candelabres dervaux</i>), em Paris.
ALBERT PARENTY (1877-1953) 	Arquiteto e licenciado em direito. Membro fundador da SFU. Presidente da Société d'Hygiène de France.	Diversos artigos em revistas de urbanismo. Relatório geral e organização do congresso internacional de urbanismo, em Strasbourg (1923).	Planos de <i>aménagement, d'embellissement et d'extension</i> das cidades de Lorient e de Beauvais. Plano de Belgrado, com M. Auburtin (1921). Segundo prêmio no concurso para expansão de Paris (1919), com Auburtin, Redont e Agache.
ALFRED AGACHE (1875-1960) 	Arquiteto (École des Beaux-arts); membro do Musée Social e membro fundador e secretário geral da SFU; delegado da <i>Renaissance des Cités</i> ; professor do <i>College libre des sciences sociales</i> e da <i>Université libre de Bruxelles</i> . Editor da revista <i>Urbanisme</i> .	<i>Comment reconstruire nos cités détruites, notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages</i> (1915); <i>Nos agglomérations rurales comment les aménager; étude monographique analytique, comparée d'un concours de plans de bourgs et villages</i> (1918); <i>La Remodération d'une capitale</i> (1932). <i>artigos em revistas e congressos, ex. "Comment on fait un plan de ville" (1923).</i>	Plano de Dunkeque, 1912. Terceiro prêmio no concurso para Camberra (1912). Segundo prêmio no concurso para expansão de Paris (1919, com Auburtin, Redont e Parenty). Planos de ordenamento das cidades de Creil, Poitiers, Dieppe, Orléans, Tours, Deuil la Barre (1926) reordenamento da Costa do Sol, em Lisboa (1933-35). Plano de remodelação do Rio de Janeiro e mais dezoito planos no Brasil, com os de Curitiba (1940), Petrópolis (1940) e Vitória (1944).
AUGUSTIN REY (1864-1934)	Arquiteto (<i>École des Beaux-arts</i>). Membro do Musée Social; Membro da SFU; presidente da Association des techniciens et hygienistes municipaux.	<i>La science des plans de villes</i> (1928), com Pidoux e Barde.	Habitations à bon marché (H.B.M.s) da Fondation Rothschild (Paris). Projeto do Quartier de la Bourse, Marselha.
EDOUARD REDONT (1862-1942) 	Paisagista. Membro fundador da SFU.	<i>Comment reconstruire nos cités détruites, notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages</i> (1915).	Projetos paisagísticos em Reims; Parc de la Patte d'oie; Parc Pommery; Argélia; Romênia. Segundo prêmio no concurso para Paris (1919), com Auburtin, Agache e Parenty).

<p>ERNEST HÉBRARD (1875 - 1933)</p> 	<p>Arquiteto ((École des Beaux-arts- Grand prix de Rome 1904). Membro fundador da SFU. Membro do Musée Social</p>	<p>-</p>	<p>Projeto de cidade mundial, com Hendrik Andersen. Projeto de Thessaloniki, Grécia. Projeto de Hanoi, projeto de Dalat, e mais várias cidades na Indochina. Projeto do Quartier de la Bourse, Marselha.</p>
<p>EUGÈNE HÉNARD (1849-1923)</p>	<p>Arquiteto da cidade de Paris. Membro do Musée Social; Membro fundador e primeiro presidente da SFU;</p>	<p>Études sur les transformations de Paris (fascículos, 1903-1909).</p>	<p>Plano de Paris (Com Agache e Prost). 1900 World Fair, Palais de l'Electricité, water tower and Palais de la Mécanique et des Industries chimiques.</p>
<p>GASTON BARDET (1906-1989)</p> 	<p>Arquiteto Professor e director do Instituto superior do urbanismo aplicado de Bruxelas; professor de urbanismo em Belo Horizonte</p>	<p>1941 : "Problèmes d'Urbanisme"; 1943: "Principes inédits d'enquête et d'analyse urbaine"; 1945: "L'urbanisme"; 1946 : "Pierre sur pierre"; 1948: "Mission de l'Urbanisme" 1948: "Le nouvel Urbanisme" 1952 : "Demain, c'est l'an 2000" , etc.</p>	<p>Planos de <i>aménagement, d'embellissement et d'extension</i> de Vichy 1939; cidade-jardim de Rheu; Projetos na Argélia e na Argentina</p>
<p>GEO B. FORD (1879-1930)</p>	<p>Arquiteto Americano (École des Beaux-arts). Delegado da Cruz Vermelha americana na França e da Renaissance des Cités. presidente Planejamento e Parques EUA; Professor de Harvard.</p>	<p>Out of the Ruins (1919); L'urbanisme en pratique (1920)</p>	<p>Planejamento de Reims; zoneamento de Nova York.(zoning ordinance, 1916)</p>
<p>GEORGES BENOIT-LEVY (1880-1970)</p>	<p>Jurista e jornalista. Associação das cidades-jardim da França; Membro da section d'hygiène urbaine et rurale do Musée social.</p>	<p>La Cité-Jardin 1904; Cités-Jardins d'Amérique 1905; La ville et son image 1910; Art et coopération dans les cités-jardins 1911.</p>	
<p>HENRI PROST (1874-1959)</p> 	<p>Arquiteto ((École des Beaux-arts- Grand prix de Rome 1902). Membro da section d'hygiène urbaine et rurale do Musée social. Membro fundador da SFU e presidente de honra. Membro da Commission supérieure des plans d'extension des villes. Diretor da école spéciale d'architecture (1932)</p>	<p>Artigo (com G. Monsarrat): "L'urbanisme: au point de vue technique, au point de vue administratif", in: Les cahiers du redressement français. Relator da exposição "urbanismo nas colônias", em 1931.</p>	<p>Concurso de extensão de Anvers; 1914-1924- planos das cidades marroquinas de Casablanca, Fez, Meknès, Marrakech, Rabat, Kenitra, Khouibga; 1922 littoral varois; l'aménagement et l'organisation de la Région Parisienne (1928 1934). 1936 plano diretor de Istambul.</p>

<p>JACQUES GRÉBER (1882-1962)</p> 	<p>Arquiteto (École des Beaux-arts- Second grand prix de Rome). Membro da section d'hygiène urbaine et rurale do Musée social. Membro da SFU; architecte en chef de l'Exposition internationale de Paris en 1937</p>	<p>L'Architecture aux États-Unis, 1920; Quelques réalisations de Jacques Gréber, 1935.</p>	<p>1917: Benjamin Franklin Parkway; 1919: Concours international d'urbanisme à Paris. Trabalhos de urbanismo na Filadélfia, Lille (1920), Marseille (1933), Rouen. 1950: Plan d'Aménagement de Ottawa. Jardins do parque de Serralves (1932 no Porto).</p>
<p>JACQUES MARCEL AUBURTIN (1872-1926)</p>	<p>Arquiteto (Second Grand Prix 1898);Musée Social; Membro fundador da SFU; IUParchitecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux.Membro e vice-presidente da Société des architectes diplômés par le gouvernement</p>	<p>"Comment reconstruire nos cités détruites, notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages", 1915; Auburtin (M.), Blanchard (Raoul). "La cité de demain dans les régions dévastées", 1917.</p>	<p>Segundo prêmio no concurso para expansão de Paris (1919, com Agache, Redont e Parenty). cité-jardin du Chemin-Vert à Reims. plan de reconstruction de la ville de reims 1924 "cité nouvelle" à La Courneuve.Plano para o concurso de Anvers. Plano de Belgrado, com A. Parenty (1921). Plano de Annecy.</p>
<p>JEAN-CLAUDE NICOLAS FORESTIER (1861-1930)</p> 	<p>Engenheiro e paisagista. Membro da section d'hygiène urbaine et rurale do Musée social. Membro fundador da SFU;Conservateur des Promenades et plantations de la ville de Paris</p>	<p>"Grandes villes et systèmes de parcs" 1908; Artigos em revistas como La vie urbaine e Urbanisme.</p>	<p>Barcelona (jardins de Montjuic, 1915 e Tibidabo); Parque María Luisa, em Sevilha. projetos para Lisboa, Havana Buenos Aires. Avenue de Breteuil, jardins de Bagatelle e criação do seu roseiral; primeira ciclovia da cidade de Paris, no Bois de Vincennes. projeto de uma rede de parkways ligando os parques de Saint-Cloud e de Sceaux.</p>
<p>LÉON JAUSSELY (1875-1932)</p> 	<p>Arquiteto (Grand prix de Rome 1903). Membro fundador da S.F.U., presidente por uma gestão, e também da Societé des architectes diplômés par le gouvernement (SADG). Membro da Commission supérieure des plans d'extension et d'aménagement des villes. Professor da École des beaux-arts e da École des hautes études urbains .</p>	<p>Prefácio e tradução do livro de Raymond Unwin. Dois capítulos do livro "Comment reconstruire nos cités détruites". Memoriais dos planos das cidades projetadas por ele.Relatórios especiais para o Musée social. Diversos artigos em revistas como La vie urbaine e Urbanisme.</p>	<p>Primeiro lugar no concurso para o plano de Barcelona, 1905, segundo no concurso para Grand Berlin (1910).Planos das cidades de Grenoble, Toulouse, Tarbes, Vittel, Carcassonne, Pau, Le Mont-Dore, etc. Laureado no concurso para expansão de paris, 1919-20. Segundo colocado no concurso para o plano da cidade de'Angora (Ankara), 1925-28. De 1927 à 1931, arquiteto-chefe da Exposition Coloniale.</p>
<p>LOUIS BONNIER (1856-1946)</p> 	<p>Arquiteto, membro do Musée Social; SFU; fundador e professor do IUUP.Arquiteto-chefe e inspetor dos serviços de arquitetura e estética da cidade de Paris. Fundador (1917) da École Supérieure d'art public. Professor da École des hautes études urbains. Diretor da revista "La vie urbaine".</p>	<p>Diversos artigos em revistas como La vie urbaine e Urbanisme.</p>	<p>Código de obras de Paris de 1902; muitos projetos de arquitetura pública e de vias em Paris. Ex. Piscine de la Butte-aux-Cailles, Groupe d'habitations à bon marché (HBM) de Ménilmontant.</p>

<p>MARCEL POÈTE (1866-1950)</p> 	<p>Historiador e bibliotecário; membro do Musée Social; Diretor da bibliothèque historique de Paris; diretor do Instituto de história, geografia e economia urbanas; Professor da École des hautes études urbains (IUUP); Diretor da revista La vie urbaine.</p>	<p>La promenade à Paris au XVIIe siècle; Une Vie de cité: Paris de sa naissance à nos jours; Paris, son évolution créatrice L'Art à Paris à travers les âges; Louvres et Tuileries. Places et Avenues. Monuments Divers; Introduction à l'urbanisme; entre outros.</p>	<p>Redação do retalório de comissão de extensão de Paris.</p>
<p>MAURICE ROTIVAL (1897 - 1980)</p>	<p>Engenheiro e urbanista, diplomado na École centrale de Paris. Membro da SFU; Foi sócio de Prost.</p>	<p>artigos em revistas como La vie urbaine e Urbanisme.</p>	<p>Plano monumental de Caracas ("plan Rotival"), Plan d'aménagement d'Alger, 1939 (junto com Prost e Lambert); Plan d'aménagement de New Heaven (Connecticut), 1943.</p>
<p>PIERRE LAVEDAN (1885-1982)</p>	<p>Historiador; professor:École des Beaux-Arts, à l'Institut d'urbanisme de l'Université de Bruxelles, université de Tübingen; l'Institut d'Art et d'Archéologie de Paris. Diretor do IUUP e da revista La Vie Urbaine.</p>	<p>Histoire de l'Urbanisme -Antiquité, Moyen-Age 1926; Qu'est-ce que l'Urbanisme? 1926; Histoire de l'Urbanisme Renaissance et Temps modernes 1938; Histoire de l'urbanisme, époque contemporaine(entre outros)</p>	<p>-</p>
<p>RENÉ DANGER (1872-1954)</p>	<p>Geômetra, fudador da'Ordre des géomètres; Membro da section d'hygiène urbaine et rurale do Musée sócia;. Membro da SFU; professor de topométrie à l'Ecole spéciale de travaux publics.</p>	<p>'Évolution et problèmes urbains", La Construction moderne, juin-juillet 1929; Cours d'urbanisme, Eyrolles, 1933; Le Géomètre expert. 1952.</p>	<p>Plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension de Beyrouth; de Oran; de Izmir (1924); Plan d'aménagement et l'extension de Caen.</p>
<p>ROBERT DE SOUZA (1864-1946)</p>	<p>Literato e publicista; Membro da section d'hygiène urbaine et rurale do Musée social. Membro da SFU e secretário-geral após Agache.</p>	<p>Nice, Capitale d'hiver. Diversos artigos em revistas como La vie urbaine e Urbanisme.</p>	<p>-</p>
<p>TONY GARNIER (1869-1948)</p> 	<p>Arquiteto (Grand prix de Rome 1901).</p>	<p>"Une cité industrielle: étude pour la construction des villes" (1917); "Les grands Travaux de la ville de Lyon" (1920)</p>	<p>cité industrielle; diversos edifícios e obras públicas na cidade de Lyon.</p>

5.2. A concepção da forma na Escola francesa de urbanismo

A escola francesa estava integrada ao intenso debate internacional que culminou na institucionalização e profissionalização do campo do urbanismo. Na virada do século XX, fazia-se cada vez mais claro que as cidades demandavam um planejamento mais especializado, que abarcasse a complexidade de questões incidentes e que respondesse às novas necessidades da vida moderna. Nesse sentido, pode-se dizer que todos os urbanistas proclamavam tais ideias em uníssono. Mas o que os separava efetivamente, o que evidenciava as diferenças entre as “escolas”, era a questão crucial da **forma urbana**. Nesse aspecto, ainda que todos partissem das mesmas questões, proclamaram-se diferentes respostas projetuais:

A aparente unanimidade de reformadores e técnicos se desfez quando das tentativas de se dar uma feição específica às cidades do futuro. Como pensar a metrópole moderna? Reinterpretando a beleza pitoresca de locais históricos? **Expandindo os princípios clássicos da monumentalidade acadêmica, conforme representados pela obsessão *beaux-arts* com a axialidade, a hierarquia e o historicismo?** Ou fugindo a toda e qualquer nostalgia, desenhando formas inéditas para o futuro, inspiradas por uma economia mecanizada e racionalizada? (COHEN, 2013, pp.71-74- grifo nosso).

Cohen identifica, assim, as três principais linhas de concepção da forma urbana na primeira metade do século XX: 1- reinterpretação pitoresca do passado; 2- princípios clássicos da monumentalidade acadêmica; 3- formas inéditas inspiradas na mecanização e na razão. Apesar das fronteiras entre tais posturas serem evidentemente mais nuançadas, essa separação é bastante didática e representativa: A linha do pitoresco pode ser identificada aos “culturalistas”, os seguidores de Sitte e da ideia de cidade-jardim. A segunda linha refere-se ao posicionamento da escola francesa, herdeiros da tradição *beaux-arts*. Como já se afirmou, os mais inequívocos princípios formais dessa escola advinham da tradição clássica e barroca, desenvolvida e aperfeiçoada ao longo de séculos. A terceira linha refere-se, evidentemente, aos “progressistas”, representados pelo funcionalismo da Carta de Atenas e dos CIAM.

É interessante constatar que a dicotomia proposta por Choay (progressistas x culturalistas)²⁰⁹ não consegue situar corretamente a escola francesa, ainda que geralmente ela seja associada ao culturalismo. Em termos de concepção da forma, como se afirmou ao se discutir o *Stadtebau*, Sitte influenciou menos do que se imagina a escola francesa: em realidade, ela permaneceu predominantemente haussmaniana, ainda que sensível à história e ao “pitoresco local”.

²⁰⁹ Discutiu-se anteriormente acerca do esquematismo dessa dicotomia, admitida pela própria autora.

Ninguém, por sua vez, identificaria Haussmann com um culturalista como Sitte, visto que suas posturas no desenho urbano são antagônicas. Nesse sentido, afirmou-se, a obra de Sitte serviu mais para incitar o debate do que para estabelecer as principais diretrizes projetuais utilizadas pelos franceses. É verdade que, por outro lado, a ideia de cidade-jardim de traçado “orgânico” foi inequivocamente incorporada ao desenho francês. Mas trata-se, aí, não propriamente de cidades, mas de bairros residenciais dotados de um desenho mais livre submetidos à hierarquia da rede axial de circulação e dos espaços públicos monumentais:

Em vez do gosto pelo pitoresco e contrastante que tanto atraía Sitte, os conjuntos monumentais no coração dessas cidades foram ordenados por eixos e perspectivas que ligam extensas esplanadas dominadas por colunatas e cúpulas. Tais “princípios artísticos” perpetuavam o modelo *beaux-arts*, ampliado para a escala das grandes composições urbanas (COHEN, 2013, p. 74).

Além disso, apesar de que, formalmente, certas diferenças com as propostas funcionalistas sejam radicais, tais urbanistas partilhavam importantes princípios comuns: o zoneamento; a estruturação urbana a partir da circulação, propondo-se grandes e retas vias principais; a importância do verde urbano, a preocupação em estabelecer normas rígidas de higiene para as habitações, etc. Mas se a escola francesa partilha traços comuns com essas linhas (cidade-jardim e

funcionalismo), em um ponto ela se distingue completamente: sua **celebração do espaço público, e não da habitação**, como o âmago da experiência urbanística:

Onde a cidade-jardim e o modernismo minimizou ou rejeitou o domínio da monumentalidade pública, a *grand manner* a celebrava. Onde eles colocavam o componente residencial como o âmago da experiência urbanística, a grande maneira o colocava dentro de uma monumentalidade compreensível integrando a forma da cidade como um todo. A estética barroca prosperou tanto porque, **acima de todos os outros atributos modernos, ela tornou-se sinônimo de cidade como uma obra de arte**. Ela prosperou tanto porque estabelecia fortes imagens urbanas facilmente percebidas, que eram ao mesmo tempo modernas e ressonantes de uma autoridade histórica (KOSTOF, 2012, pp.217-218- grifo nosso)²¹⁰.

Esse modo de projetar ou remodelar as cidades, denominado por Kostof (2012) de *grand manner*, é o método primordial adotado pela escola francesa de urbanismo, instituindo-a como herdeira e propagadora da tradição da arte urbana. Estudou-se essa estratégia projetual no item 3.2. (A concepção da forma na arte urbana histórica), de modo a possibilitar a identificação de seus principais elementos e estratégias compositivas. Lembra-se aqui, mais uma vez recorrendo

²¹⁰ Tradução da autora.

ao notável poder de síntese de Lynch, em que consiste a concepção da forma urbana baseada na *grand manner*.

A estrutura consiste num conjunto de pontos nodais simbolicamente importantes e visualmente dominantes, distribuídos por uma área urbana assente sobre pontos dominantes no terreno. Alguns pares de pontos nodais são ligados por artérias, concebidas como aproximações visuais aos nodos e para darem um carácter contínuo e harmonioso do terreno e das fachadas dos edifícios. Estas partes frontais das artérias são provavelmente ocupadas pelos grupos sociais mais elevados e por actividades prestigiadas ou dependentes de grandes quantidades de pessoas. Como tal, a área urbana é coberta por uma rede triangular irregular de uma qualidade especial. No interior da rede, os edifícios, as ruas e as utilizações podem desenvolver-se independentemente, desde que não penetrem nos nodos e artérias. Deste modo, pode criar-se um sistema visualmente ordenado em terreno acidentado ou no interior de uma cidade irregular já existente, onde uma forma mais regular não funcionaria. Além disso, este sistema pode ser concretizado com um investimento moderado, centrando-se nos pontos nodais e nas avenidas. (...) O dispositivo é fantástico para o seu objectivo e no seu local. Foi este conceito que permitiu, por exemplo, a L'Enfant, em Washington, trabalhar tão rapidamente e com tanta segurança. É um dispositivo que serve para lançar os alicerces de uma cidade memorável

e monumental. Consegue funcionar em terreno irregular e até mesmo conquistar algum poder a partir desse facto. O tráfego mecânico moderno é agravado pela sucessão resultante das intersecções múltiplas congestionadas. Também não é apropriado para a organização de grandes regiões metropolitanas, onde o simbolismo grandioso pode tornar-se pouco consistente e onde os nodos se podem tornar demasiado numerosos para que fiquem na memória. Todavia, para áreas de escala moderada e de forma irregular, onde o simbolismo é importante e é necessário um efeito rápido, a rede barroca é um dispositivo que já deu provas de bom funcionamento (LYNCH, 2012, pp.355-356).

Em linhas gerais, tal descrição identifica a metodologia da arte urbana da escola francesa. Porém, ao mesmo tempo, os urbanistas franceses adotaram novas formas e dispositivos modernos (*zoning*, cidade-jardim, sistemas de parques, *carrefours* em níveis, etc.) que se afastaram dessa tradição e proporcionaram particularidades distintivas aos seus planos, comparados aos exemplos da arte urbana histórica. Neste item, buscaremos demonstrar a validade de tais afirmações por meio da discussão da concepção da forma na escola francesa de urbanismo, estruturada sob os mesmos itens adotados no capítulo versando sobre a concepção da forma na arte urbana histórica (3.2). Tal espelhamento objetivou uma melhor comparação entre tais períodos, permitindo a identificação das continuidades com a tradição,

bem como as rupturas provocadas pela nova complexidade disciplinar e suas implicações no projeto urbano.

Tab. 1: Tópicos de análise das estratégias compositiva da escola francesa.

5.2.1. CONCEPÇÃO DO TRAÇADO	a) REDE AXIAL DE AVENIDAS E BOULEVARES
	b) VIAS SECUNDÁRIAS
	c) PRAÇAS: FORMA E CONEXÃO
	d) PARCELAMENTO: QUARTEIRÕES E LOTES
	e) PERSPECTIVAS E EIXO MONUMENTAL
5.2.2. SÍTIO E NATUREZA	a) APROPRIAÇÃO DA TOPOGRAFIA
	b) ARBORIZAÇÃO EM ALINHAMENTO
	c) PARQUES E JARDINS
	d) WATERFRONT
5.2.3. ARQUITETURA E LEGISLAÇÃO	a) MONUMENTOS
	b) ORDENAMENTOS ARQUITETÔNICOS
	c) PASSAGENS (ARCADAS, COLUNATAS, ETC.)
5.2.4. MARCOS URBANOS	a) ARTE PÚBLICA (ESCULTURAS, ARCOS, OBELISCOS E FONTES)
	b) MOBILIÁRIO URBANO
	c) LETREIROS E PUBLICIDADE

Os documentos de apoio utilizados para o desenvolvimento da análise pertencem a dois tipos de registro: 1- manuais de urbanismo publicados por autores da escola francesas; 2- planos urbanísticos, selecionados entre os mais representativos da produção do grupo. A comparação entre diretrizes projetuais indicadas nos manuais e a observação dos planos urbanísticos evidenciaram uma concepção estética partilhada, o que reforça mais uma vez a identificação desse heterogêneo grupo como uma “escola de urbanismo”. Também foi possível, a partir desses dois elementos de apoio (manuais e planos), relacionar discursos, dispositivos projetuais e propostas formais partilhados por essa escola. Essas observações, como se precisou, foram estruturadas a partir dos temas identificados na tabela.

Discutiu-se, no item 4.3.3., acerca dos manuais de urbanismo franceses: especificou-se as obras selecionadas e discutiu-se brevemente seu conteúdo e importância. Como comentado, buscou-se identificar, em seus capítulos sobre arte urbana, os princípios estéticos e estratégias projetuais recomendados. Os planos urbanísticos selecionados, por sua vez, obedeceram aos seguintes critérios: planos dos urbanistas considerados mais importantes e representativos da escola francesa, preferencialmente os *prix de Rome*, e da mesma geração. Sob esses critérios, os selecionados foram Léon Jaussely, Henri Prost, Jacques Gréber, Ernest Hébrard e Alfred Agache. No intento de estudar o salto que marcou a projeção desses urbanistas

para além da *École des Beaux-arts* (a qual todos devem sua formação), selecionaram-se os três projetos que inauguraram o sucesso da escola francesa em concursos internacionais de urbanismo: o plano de de Barcelona, em que Jaussely obteve o primeiro lugar ainda durante sua temporada na Villa Medici (1905); o plano para o concurso da cidade de Anvers, em que o laureado foi Prost (1910); o plano proposto por Agache para Camberra (1912), que lhe proporcionou a terceira colocação. Deu-se preferência, assim, para os planos de primeira geração (1900-25), visto ser nesse período que fica mais evidente a vontade de conciliação entre os novos princípios do urbanismo e a metodologia *beaux-arts*. Nos planos de segunda geração (1925-45), fica-se mais evidente a ampliação para a escala da região e para o planejamento urbano. Como nosso interesse versa sobre a forma urbana em uma abordagem tridimensional, optou-se apenas por planos na escala da cidade, ou de uma área da cidade. O fato de que a metade desses planos urbanísticos²¹¹ não foi concretizada não foi considerado problemático para as análises, dada sua grande influência, independente da concretização efetiva.

²¹¹ (...) conviria a interrogação sobre o significado de “sucesso” ou “fracasso” de um plano de cidade. Os planos não são necessariamente elaborados para serem minuciosamente executados. Frequentemente, eles são a tradução do estágio de uma negociação ou um simples instrumento de ajuste de forças que interagem sobre a cidade e seu “sucesso” consiste em sua simples difusão (COHEN, 2003, p.27).

Tabela : Planos urbanísticos selecionados. Obs. Todos os planos constantes da tabela encontram-se impressos em página inteira nos anexos para consulta.

DATA	AUTOR	PLANOS URBANÍSTICOS
1903-07	Léon Jaussely	Plano de ordenamento e extensão de Barcelona
1925	Léon Jaussely	Plano de ordenamento e extensão de Ankara
1928	Léon Jaussely	Plano de ordenamento e extensão de Pau
1910	Henri Prost	Plano de ordenamento e extensão de Anvers
1913	Henri Prost	Plano de ordenamento e extensão de Casablanca
1918	Jacques Gréber	Plano do Benjamin Franklin Parkway, Filadélfia
1917-18	Ernest Hébrard	Plano de ordenamento e extensão de Thessaloniki
1912	Alfred Agache	Plano do concurso para fundação de Camberra

5.2.1 Concepção do traçado

a) Rede axial de avenidas e boulevares

Os estudos preparatórios à elaboração do plano tinham agora grande profundidade. O **esquema teórico do traçado viário** era um instrumento importante, que deveria permitir a clara compreensão do plano proposto, por meio da conexão das principais artérias do tecido. A influência de Haussmann é percebida pela concepção dos traçados em nível global sobrepondo-se à trama existente. Não se trata apenas de embelezamentos pontuais, como no passado, mas de um

pensamento da cidade como um organismo, como um todo integrado²¹². Todavia, em termos de dispositivos formais, tanto Haussmann quanto a Escola francesa continuam a tradição da arte urbana: disposição policêntrica, com conexões entre vias axiais em diagonal e boulevares circundantes interligando os principais pontos focais, praças e monumentos; trama formada por eixos principais de vias retas que definem a estrutura geral, preenchida com interstícios menos “rígidos”; forte hierarquia, composição de perspectivas monumentais... Todos os principais elementos, enfim, que caracterizam a estratégia compositiva da “grand manner”.

Uma maneira de observar essa característica de traçado em rede axial é justamente observar os esquemas teóricos dos planos, que formam pontos nodais e conexões e se distanciam da concepção em *grid*. A estruturação da proposta a partir do esquema teórico também está associada ao método de trabalho projetual, que Agache

²¹² Contudo, deve-se relativizar essa concepção global atribuída à Haussmann: “Vários críticos tem insistido na capacidade de Haussmann de controlar toda a cidade, algo que contrasta radicalmente com a prática anterior, pobre em ações de grande envergadura e incapaz de fazer por si só reflexões no nível do conjunto urbano. (...) contudo, não imagináramos que o controle da cidade por parte de Haussmann era total nem que era sentido em todos os níveis ou que afetasse todas as instâncias. Haussmann estava longe de conseguir criar uma cidade com todas as suas peças: trabalhou dentro de um espaço em grande parte já estruturado” (PANNERAI; CASTEX; DEPAULE, 2013, p.13).

especifica que “deve ir do geral ao particular: não se perderia, assim, nos trabalhos de detalhe, a visão de conjunto que deve conservar uma certa permanência (...)” (AGACHE, apud BRUANT, 1996, p.181).

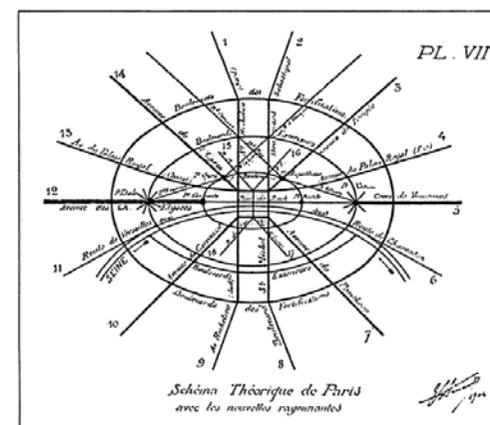


Fig. 120: Esquema teórico de Paris, de Hénard (fonte: commons wikimedia).

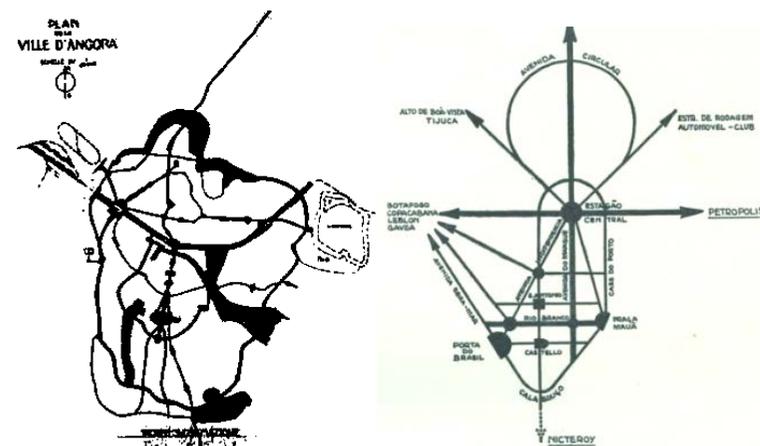


Fig. 121: Esquema teórico da Cidade de Ankara, por Jaussely, e do Rio de Janeiro, por Agache. (fonte:).

REMARK- All cars are running from Central Station. Each one going in one sense only, the town lines being without end. The sub-urban lines only may go and return through the same way.

~ ITINERARIES ~

- SOUTH LINE -

A. NORMAL FARE
Station. (Post office) Museum of fine arts, national Club- Library- People's place - Out look Tower- South place-Market. Stock exchange - Station -

B. SPECIAL FARE
The same than the last one, but including: Aviation field. Stadium and sports - Ground - Summer Theatre - Exhibition park

- NORTH LINE -

C. NORMAL FARE
Station- Museum - National Club - Library - People's Palace. Gas works- Play grounds Kurshouse- Golf- grounds- Cemetery. Exhibition park- Summer Theatre- Stadium- Central Market- Station

D. SPECIAL FARE
The same, but including: Residence quarter, and suburbs.

E. SPECIAL FARE
The same than the fare C. but including - Hospital- Sanatorium - Military Barracks- Camp - Gad-

- CIRCLE LINES -

F. ZIGZAG I.
Station - City Hall - High schools - Cathedral - Houses of parliament - Public offices (west part) - Residence of governor general - Railway Marshalling - Yards - South place - Stock-Exchange-Station.

G. ZIGZAG II.
Station - High Schools - Cathedral - Public offices (East part) Prime Minister residence - Masonic Temple - City Park - National club - City Hall - Station

H. SPECIAL FARE
Sought seeing the City park.

I. ZIGZAG III.
Station - Concert Hall - National Theatre - Residential Botanical Garden - Museum - University quarter - Play grounds - Exedra - place - Fine Arts - Museum - Station -



Fig. 122: Ampliação da legenda do esquema dos itinerários propostos para Camberra, por Agache (fonte: <http://design29.naa.gov.au/>).

Fig. 123: Esquema dos itinerários propostos para Camberra, por Agache (fonte: <http://design29.naa.gov.au/>).

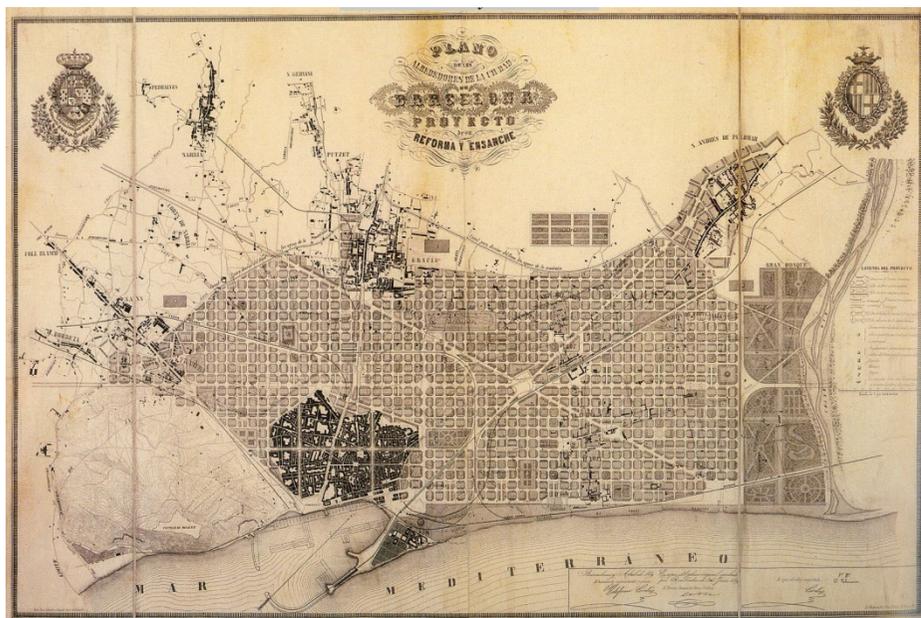


Fig. 124: Plano Cerdà (fonte: wikimedia).



Fig. 125: Vista aérea de um trecho de Barcelona (fonte: Google Earth).

Um dos planos de cidade em que se mais se evidencia a estratégia de estruturação do tecido urbano a partir de uma rede axial é o primeiro sucesso internacional da escola francesa: o concurso para o ordenamento de Barcelona, em que Léon Jaussely obteve o primeiro lugar (1903-07)²¹³. Robert de Souza afirmou, em seu célebre “Nice, capitale d’hiver” (1913), que esse plano seria uma das propostas de transformação urbana da qual se poderia tirar “as mais proveitosas lições”. De fato, foi um projeto bastante aclamado e que serviu de referência fundamental aos urbanistas franceses dessa geração.

O fato de a proposta vencedora ter sido de um francês não surpreende: desde L’Enfant, a França “exportava” planejadores de cidades. Além disso, nos comentários dos jurados, que elogiaram o “caráter nobre e monumental” da proposta, fica claro a ânsia por uma “haussmannização” da cidade, buscando fazer de Barcelona uma Paris às margens do Mediterrâneo. Mas ela é também um porto e um polo industrial. Considera-se que esse plano tenha, pela primeira vez na Europa, introduzido os princípios o zoneamento funcional e do “taylorismo”²¹⁴.

²¹³ Concurso lançado em 1903. Projeto final “Romulus” entregue oficialmente em 1907.

²¹⁴ Nas palavras de Jaussely, no memorial do projeto: “Em uma grande cidade marítima que, como Barcelona, está rapidamente desenvolvendo as suas estruturas industriais e comerciais, a urbanização não significa apenas projetar estradas, praças

O plano de Jaussely não se limitava a imprimir um ar parisiense à capital catalã: longe de padronizar a cidade em um modelo, ele buscou pôr em evidência as características distintivas da cidade, em especial do seu sítio natural:

Jaussely respeitou, e até mesmo evidenciou, as particularidades culturais da cidade: o porto, as ramblas, a Sagrada Família de Gaudí, o parque Cidadela (ao qual ele chamou Forestier para redesenhar). Desenvolvendo esses aspectos simultaneamente, redes de vias e lugares de reuniões sociais, Jaussely soube integrar sensibilidade cultural com progresso econômico através do desenho urbano (WRIGHT, 1991, pp.59-60)²¹⁵.

Esse novo ato de fundação pós Cerdà deveria dotar a Barcelona “do futuro” de conexões estáveis com sua história e com o seu caráter individual. Nesse sentido, Jaussely renunciou uma das mais fortes características do modo de proceder da escola francesa: todo plano de urbanismo deveria basear-se em um conhecimento profundo do pano de fundo histórico da cidade e de sua evolução urbana. Esse aspecto é tanto mais importante quando se sabe que as intervenções

e parques, mas também implica a exploração das forças ativas e energia para melhorar e aumentar a produção, a fonte da sua riqueza. A cidade deve ser organizada de modo a atingir o mais alto nível de prosperidade e para este fim deve ser concebido o plano”. Tradução da autora.

²¹⁵ Tradução da autora.

urbanísticas francesas geralmente se deram em cidades com uma longa e rica história, tais como Thessaloniki e Istambul. A vida da cidade deveria ser, então, potencializada pelo plano urbanístico, para o bem de seus cidadãos: “(...) Para a urbanização, portanto, deve ser atribuída a importância que merece, pois, como diz Jean Lahor: muitas questões morais são puramente questões de estética”²¹⁶.

A aplicação concreta do plano Jaussely para Barcelona não se realizou, por falta de recursos e questões políticas, mas seus princípios foram utilizados em diferentes projetos parciais ao longo do século XX. Nesse sentido, pode-se dizer que ele teve uma considerável influência no desenvolvimento dessa cidade, assim como aconteceu com o Plano Agache no Rio de Janeiro²¹⁷. O principal desafio proposto pelo concurso já era explícito em sua própria denominação, “Plan de enlaces de la zona de Ensanche de Barcelona con los pueblos agregados”. Cortando a regularidade (monótona, em

²¹⁶ Jaussely, no memorial do projeto. Tradução da autora. Observa-se que ele não usa o termo urbanismo, que só entrará em uso em francês em 1910, e sim o termo urbanização, da “Teoria” de Cerdà.

²¹⁷ “O plano Agache foi um marco na evolução do urbanismo brasileiro e um dos exemplos máximos do urbanismo defendido pela Société Française des Urbanistes (SFU). Seu objetivo era resolver os problemas funcionais do Rio de Janeiro, dar-lhe uma feição de capital e incutir na mente de seus habitantes um ideal social de vida moderna, sem descurar de requerimentos funcionais, como zoneamento e tráfego” (MOREIRA, 2007B,p.95).

suas palavras) das ensanches de Cerdà, Jaussely propôs uma nova trama viária de avenidas diagonais e boulevares circundantes. Ele manteve as diagonais principais Norte-leste e Sul-oeste de Cerdà, mas multiplicou essas diagonais em uma distribuição policêntrica, seguindo aproximadamente, como Cerdà, as direções dos pontos cardeais. Os nós principais dessa trama seriam dotados de anéis viários de circunvolução, o que visualmente evidenciou ainda mais a construção da rede axial, assinalando com um “círculo” o encontro das diagonais, formando os nódulos da rede.

Do ponto de vista da forma urbana, esse urbanista propôs “abrir” a trama fechada da ensanche e conectar suas diversas áreas, desaguardando e incluindo os povoados da periferia (pueblos), que haviam desordenadamente crescido às suas margens. Os sistemas viários foram pensados integrados com os de trem, com conexões intermodais ligando as áreas mais distantes do centro. Quanto à modulação da quadra-tipo, ele preservou em grande parte a malha ortogonal regular característica do plano Cerdà, buscando articular-se a ela. Porém, nos lugares em que havia previsto suas diagonais, estabelecendo novas hierarquias no tecido, configuravam-se *percées* impositivas dignas de Haussmann, ocorrendo aí as mesmas configurações triangulares de quadra que em Paris. Mas isso não foi visto como um problema pela comissão, mas até uma vantagem: o conselheiro de Barcelona, Josep Puig i Cadafalch declarou que

desejava “remover para sempre do *layout* da cidade a ridícula evocação aos Estados Unidos, essa repetição geométrica prorrogada *ad infinitum*”.

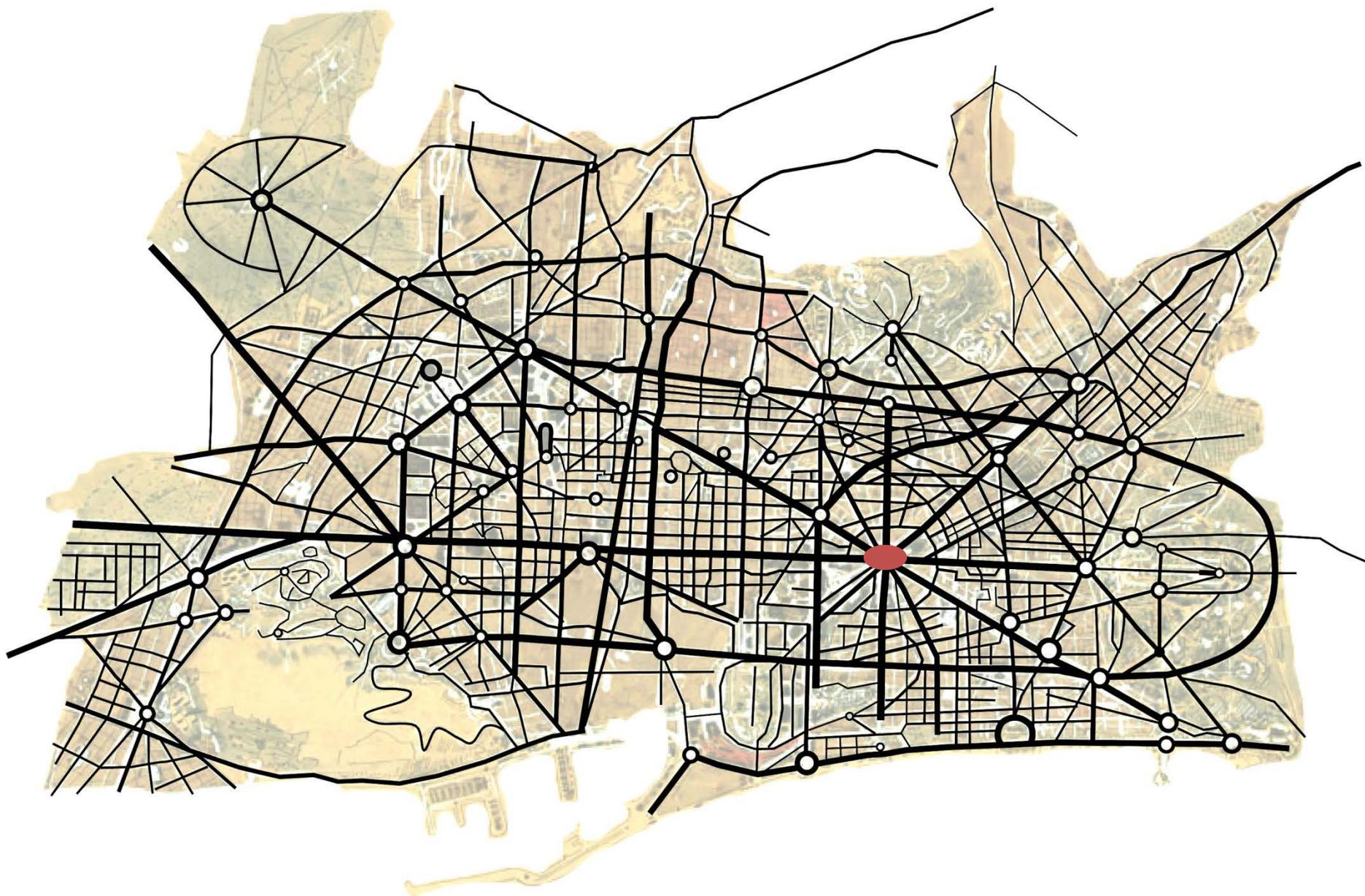


Fig. 126: Plano de ordenamento de Barcelona, por Jaussely (fonte: Citechailot.fr).

O plano Jaussely, como era característico da arte urbana, acordava um papel preponderante aos espaços públicos e monumentos. Os seus desenhos evidenciam uma grande quantidade de praças enquadrando monumentos, interligadas por *avenues-promenades*,

Fig. 127:
Traçado
teórico do
plano de
Barcelona,
por Jaussely.

Em
vermelho,
Plaza de les
Glories
Catalanes
(fonte:
produção da
autora).



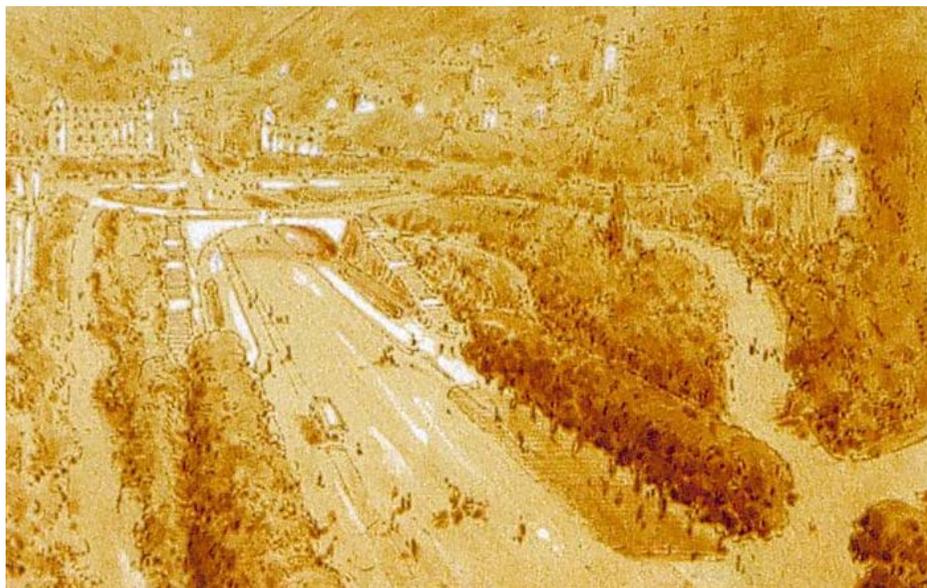


Fig. 128: Desenho em perspectiva de um dos anéis de circunvolução proposto por Jausseley no plano de Barcelona (fonte: Citechaillot.fr).

redistribuindo funções urbanas e projetando novos centros para a cidade. A centralidade principal da Plaza de les Glories Catalanes foi ainda mais enfatizada do que no plano Cerdà: trata-se agora de uma grande composição em *polivium* que lembra, evidentemente, a Place de L'Étoile, em Paris, marcando o coração da cidade. Mas, além do formatos circular clássico, ele também propôs interessantes praças cívicas alongadas em formato de parábolas²¹⁸. Além disso, ele

²¹⁸ Retornaremos a esse plano ao abordar adiante os sistemas de parques e as praças.

também transformou a via costeira em um dos eixos estruturantes, metade para atividades do porto e indústria, metade dando ênfase ao verde e ao lazer, intitulando-a de *promenade*.

O segundo sucesso internacional do grupo da escola francesa se deu em 1910, no concurso lançado pela cidade de Anvers, na Bélgica, em que o laureado foi Henri Prost. O concurso tinha por finalidade obter as melhores propostas para o aproveitamento dos terrenos que constituíam o cinturão de fortificação de Anvers e os terrenos de manobras militares. A solução proposta por Prost, que venceu a de Auburtin (segundo lugar), foi conciliatória: apesar de desenhar a solução clássica do boulevard circular, com se fazia nos *remparts*, ele optou por conservar trechos das fortificações, como elementos de memória e paisagísticos.

A consciência paisagística de Prost ficou evidente na conservação e no aproveitamento do canal que circundava as fortificações, integrando-o ao percurso do boulevard e projetando áreas de passeio público e mirantes. Quanto à área de extensão além-muralha, na margem oposta ao canal circundante, foi proposto um novo setor residencial, com seus terrenos ligados diretamente às marges do rio. O efeito de reflexão, como nos canais de Amsterdam, foi consciente e procurado, como afirma Prost no memorial do projeto: "Em locais especialmente selecionados, tendo em conta a configuração do canal, colocamos alguns dos monumentos solicitados, de modo que suas

formas arquitetônicas (torre, campanário, etc.), dominando esse conjunto pitoresco de boulevards, jardins, villas, casas, etc., possam ser duplicados pelo reflexo da água”²¹⁹. Os traçados, por sua vez, formam tramas de intrincadas diagonais, estruturadas pelo boulevard-canal, na longitudinal, e por parques e jardins (de desenho clássico francês), perpendiculares a ele, em vez de valer-se apenas das tradicionais praças circulares estruturando os *polivias*.



Fig. 129: Trecho da proposta de Prost, concurso de Anvers (fonte: Citechailot.fr).

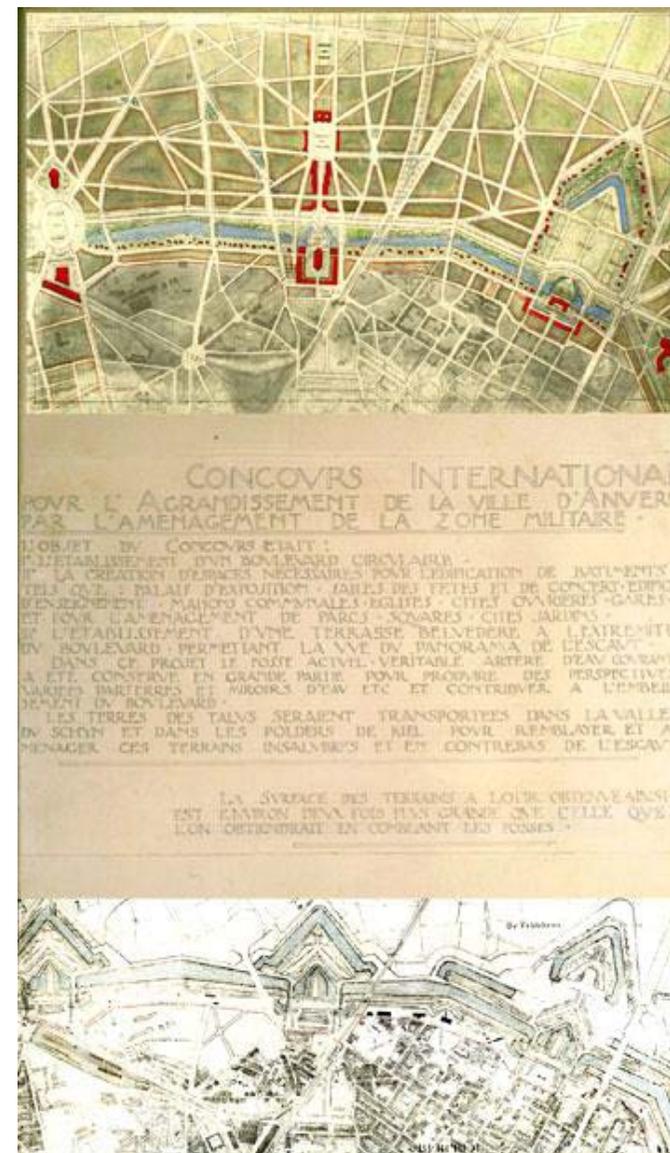


Fig. 130: Trecho da proposta de Prost, concurso de Anvers (fonte: Citechailot.fr).

²¹⁹ Tradução da autora.

O delicado cuidado paisagístico de Prost, porém, era de certa forma uma exceção nos grandes traçados. Muitas vezes a instituição da paisagem, na escola francesa, deu-se por meio de uma grande composição estruturante à maneira hausmanniana, herdeira, por sua vez, da rede axial “barroca”. É o caso, por exemplo do projeto de Jacques Gréber (com Paul Crét) para o Benjamin Franklin Parkway (1917-18), cuja composição e estrutura lembra o Mall de Washington por L’Enfant. Por cortar, com uma longa e larga diagonal axial, a grelha quadriculada existente, denota sua posição monumental destacando-se na malha urbana. Também é clara sua estratégia perspética do “monumento-alvo” e do *trivium* à maneira de Versailles. Apesar de a proposta do *percement* já haver sido lançada desde 1906, e de Greber ter sido chamado apenas para melhorar e estruturar a proposta em um desenho memorável, a pecha de “destruidor” terminou sendo a ele atribuída por certos críticos, tal como declara impiedosamente Mumford:

Aqueles clichês barrocos do poder, muitas vezes não tendo sequer a decência de um disfarce, perduraram até bem dentro do século XX: testemunha disso é a abertura do prolongamento da sétima avenida (...), ou a destruição semelhante e ainda mais portentosa criada pelo **mal concebido Bulevar Benjamin Franklin, em Filadélfia – esta última, uma ferida brutal de que a cidade ainda não se recuperou, em mais de trinta anos** (MUMFORD, 1998, p. 420- grifo nosso).



Fig. 131: Antes e depois do Benjamin Franklin Parkway (fonte:<http://museumwithoutwallsaudio.org>).

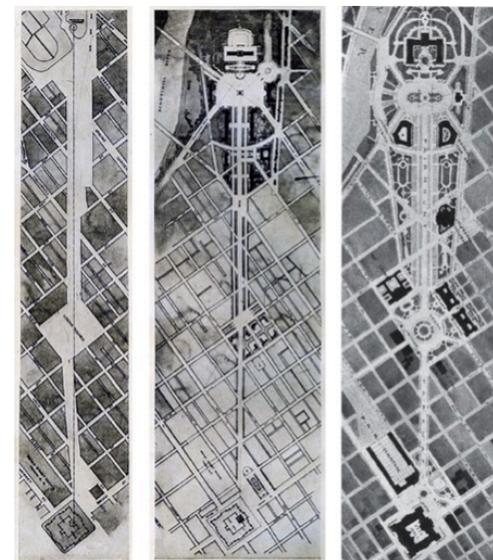


Fig. 132: Evolução dos projetos propostos para o Benjamin Franklin Parkway (fonte: <http://museumwithoutwallsaudio.org>).



Fig. 133: Benjamin Franklin Parkway, projeto de Gréber (fonte: <http://www.urbagram.net>).

Para além do traçado da própria avenida e seu “modelo parisiense”, é interessante observar a proposta de Gréber de abertura da malha ortogonal pelo traçado de grandes eixos diagonais formando alguns *polívios* em torno de praças monumentais. Evidencia-se, mais uma vez a estratégia da rede que, nesse caso, mais do que em Haussmann, parece inspirar-se diretamente do plano criado por L’Enfant. Como em

Washington, a quadrícula entrecortada por grandes diagonais, em uma escala territorial não europeia, mas típica das grandes cidades americanas. Mas a preocupação de Gréber, ressalve-se, não era apenas a circulação e a monumentalidade. Como paisagista, ele valia-se dessas aberturas para estruturar um sistema de parques e distribuição do verde no tecido urbano. Nesse aspecto, a defesa do paisagismo enquanto urbanismo, encontram-se similaridades com a proposta de Prost para Anvers, malgrado as enormes diferenças em termos de historicidade e de escala entre essas duas cidades. Voltaremos-se a comentar esse plano no item sobre perspectivas e eixo monumental, enfocando o desenho da avenida-parque.

Outro interessante caso de estudo sobre a rede axial na escola francesa de urbanismo data do mesmo ano que o *parkway* de Gréber: o projeto proposto por Ernest Hébrard (com Thomas Mawson) para a reconstrução de Thessaloniki, destruída por um incêndio em 1917, cinco anos após a sua anexação pela Grécia. Pierre Lavedan teceu muitos comentários acerca desse projeto, observando a difícil tarefa que Hebrard tinha em mãos. Ele considerou essa situação ainda mais difícil do que criar uma nova cidade, posto que Thessaloniki compunha um verdadeiro caldeirão cultural, com um considerável e diversificado patrimônio, de igrejas bizantinas a mesquitas otomanas. Era preciso, assim, estabelecer uma unidade estruturante entre elementos tão diversos, para criar uma cidade moderna a partir dos legados do

passado. Porém, como se comentou anteriormente, o interesse de Hébrard em arqueologia o habilitava a tal tarefa, ao menos no que diz respeito aos cuidados com os edifícios históricos.



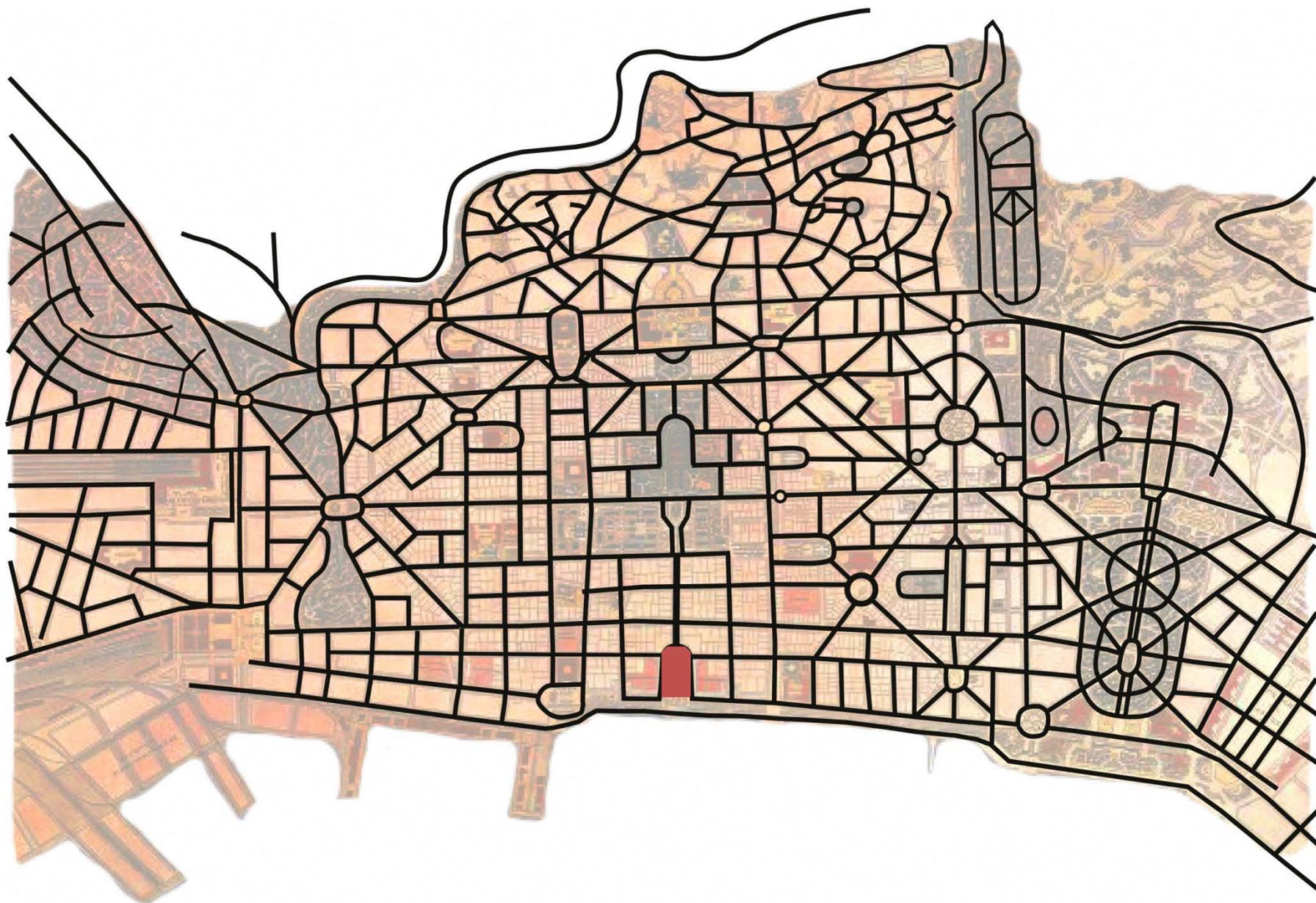
Fig. 134: Plano de Thessaloniki, por Hébrard (fonte: liberation.fr).

O novo plano da cidade proposto incluiu todos os dispositivos típicos da *grand manner*: avenidas diagonais, ruas e praças monumentais, um grande eixo monumental com praças cívicas no centro e um enorme parque de desenho clássico na lateral direita. O plano também previa as extensões e a rede de estradas. Do ponto de

vista do traçado, as diagonais estabelecidas compõem, em algumas áreas, um intrincado desenho em diamante (ou losangular) inserido em uma grelha, com boulevares paralelos e avenidas perpendiculares ao mar. Anos depois, Luytens usaria esse desenho “em diamante” em seu plano de Nova Delhi, porém menos intrincado e centralizado em apenas um eixo principal. Ambos os traçados não deixam de lembrar algo dos planos de Wren e de Evelyn para Londres após o *Great Fire*. Essa trama de teia espriada adotada por Hébrard beneficiou a circulação entre as áreas distantes da cidade, porém, como é de hábito, causou nós de congestionamento nos pontos de conexão, os *carrefours giratórios*, alguns deles semi-elípticos.

O centro é caracterizado por seus muitos edifícios históricos, que foram, tanto quanto possível, situados nos núdulos policêntricos exaltando os efeitos de perspectiva. Também foram propostos novos usos para alguns monumentos. A centralidade principal foi estruturada a partir do eixo monumental que culmina, próximo ao mar, na Praça Aristóteles, e na outra ponta, em uma praça cívica e parque. Sua antiga relação com o mar foi reestabelecida e celebrada com um passeio público, o grande parque e a ordenação do porto. O plano elaborado de fato “apaga” a maior parte dos traços dos bairros antigos ao estabelecer uma malha bastante regular e geométrica, propondo inclusive zoneamentos bem marcados, mas deve-se ter em conta a destruição anterior de grande parte da cidade pelo fogo.

Fig. 135:
Traçado teórico
do Plano de
Thessaloniki, por
Hébrard. Em
vermelho, a
Praça Aristóteles
(fonte: produção
da autora).



A permanência da essência dos traçados clássicos que se buscou demonstrar, porém, não deve mascarar o fato de que tais avenidas axiais eram agora equipamentos públicos cada vez mais sofisticados. O advento dos veículos motorizados instigou os urbanistas a refletir e propor alternativas para as novas condições de circulação, e de certa forma, lidar com o ponto que seria considerado um dos piores defeitos da rede axial para a cidade moderna: o congestionamento dos nódulos monumentais. Como Lynch comenta:

Como sistema de acesso, é uma estratégia válida para descongestionar a confusão do tráfego e tem um desempenho razoável no que diz respeito à movimentação de um ponto central para outro ponto central (turistas ou procissões), ou para fluxos locais que utilizem meios de transporte manobráveis, de velocidade reduzida e eficientes em termos de espaço, tais como o cavalo, a bicicleta ou andar a pé. No entanto, esta forma é difícil de atravessar por veículos de grande velocidade, de longa distância e que necessitem de muito espaço. O movimento alargado tem de seguir uma via irregular de ponto para ponto, e cada ponto é um pico de congestionamento, para onde convergem muitas vias (LYNCH, 2012, p.267).

Já se compreendia a importância dos sistemas infraestruturais do subsolo formando complexas redes, as quais Haussmann desenvolveu enormemente. Mas a abertura do metrô de Paris, em

1900, proporcionou uma visão ainda mais interessante: mais do que canalização, poderia haver circulação no subsolo. Isso indicava que poderia haver também diferentes níveis de circulação separando os diversos tipos de fluxos. Nesse aspecto irá se destacar as proposições de Hénard nos seus fascículos “Études sur les transformations de Paris”, em que ele desenvolve um grande estudo acerca dos sistemas de circulação viária, sendo a ele atribuído a criação original do carrefour giratório e da avenida e do cruzamentos em níveis²²⁰.



Fig. 136: Louis Bonnier - *le boulevard à deux niveaux de circulation* (fonte: liberation.fr).

²²⁰ Observa-se porém, a existência do desenho acima, de Bonnier, não datado.

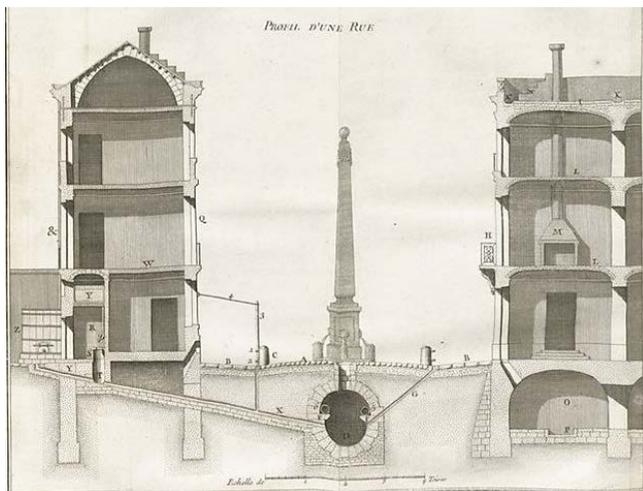


Fig. 137: Perfil (corte) de uma rua, Pierre Patte (fonte:gallica.fr).

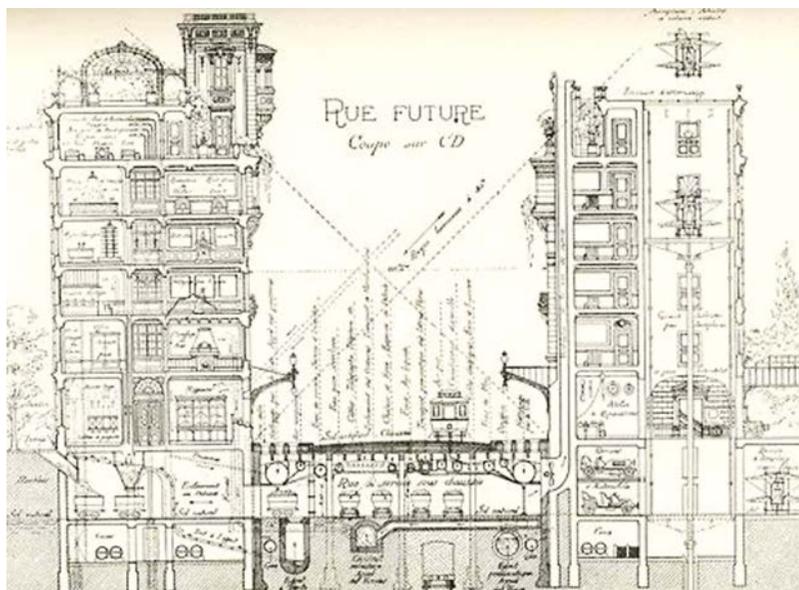


Fig. 138: Rua futura, Hénard (fonte:liberation.fr).

Assim como foi popularizado a partir do tratado de Stubben, o desenho dos diferentes perfis de vias (cortes) será uma prática técnica primordial na composição dos planos franceses. Puyo (2001, p.131) comenta que Jausseley era um especialista na matéria desde cedo, pois, apenas para o projeto de Barcelona, ele propôs nada menos que 180 tipos diferentes de perfis. Nesses cortes de vias, é possível observar tanto as propostas paisagísticas e de organização do fluxo quanto as proporções propostas para as relações altura dos edifícios e largura das calçada e faixas de rolamento. Para eles a “relação entre a massa de edifícios e a dimensão dos espaços livres é condição primordial para o bom aspecto das vias” (AGACHE; AUBURTIN; REDONT, 1916). Cada vez mais essas relações de proporção serão ampliadas, dado o crescimento exponencial do tráfego, porém, por mais larga e monumental que seja a via, ela não perderá seu desenho tradicional de “rua-corredor”.

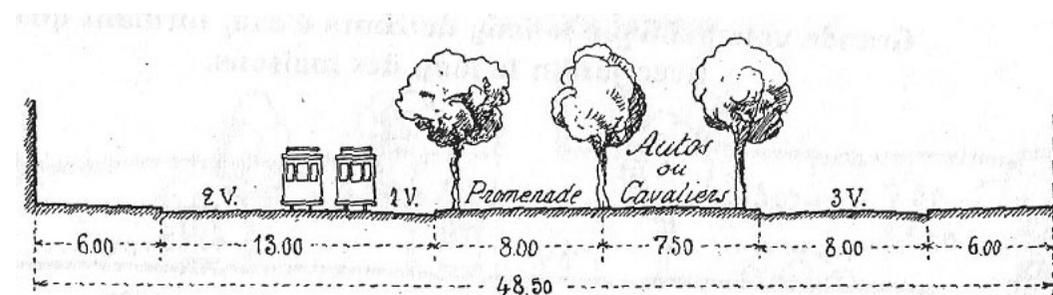


Fig. 139: Corte de via (fonte: REY, 1928).

b) Vias secundárias

O sistema de rede axial permite que se trate com maior liberdade os interstícios das grandes vias principais, comparado ao da concepção em *grid*. “Num aspecto, pelo menos, é uma forma flexível, uma vez que as mudanças podem acontecer no interior dos blocos criados pela rede de interligação sem, de algum modo, perturbarem o padrão geral” (LYNCH, 2012, p.267). Nesse sentido, no tratamento dos interstícios dos grandes eixos podem ser observadas duas posturas principais: nas cidades antigas, busca-se preservar ao máximo o antigo tecido irregular; nas extensões, geralmente adota-se um desenho regular. Nota-se, porém, a influência da tipologia da cidade-jardim na composição de vias de traçado mais orgânico. Em ambos os casos, a estruturação do tecido obedecerá a um zoneamento funcional.

No primeiro caso, trata-se de uma visão diferente da de Haussmann, pois o sentido de preservação patrimonial dos conjuntos históricos é consciente e desejado, não constituindo apenas uma “sobra” na intervenção. Ao contrário, comenta-se o quanto esses tecidos históricos podem acrescentar de imprevisto e pitoresco à vida da cidade, sendo justamente seu traço distintivo. Alguns dos urbanistas franceses citam as teses de Buls como exemplo. No segundo caso, evidencia-se a ideia de que os bairros residenciais, diferente dos espaços públicos monumentais, poderiam inserir-se mais livremente na topografia natural, com grande aporte de vegetação. Assim, tem-se

preferência pelo efeito pitoresco e integrado à natureza desses conjuntos para contrabalançar a rigidez geométrica dos eixos principais, que permanecem com traçado clássico.

Reconhece-se claramente a influência do manual de Unwin, que defendia a rejeição da obediência a um modelo pré-estabelecido para as vias, seja “regular” ou “irregular”, optando-se por analisar caso a caso o melhor partido, e mesmo adotando-se a combinação de ambos. O traçado das ruas não é necessariamente nem reto (grelha) nem curvo (orgânico), ele é produto da expressão do sítio e das necessidades da cidade. Ele deve ser uma afirmação estética individual, deve guardar sua unicidade e não se sujeitar a formas previamente estabelecidas: “Ainda que pessoalmente possamos ter preferência por um ou por outro, há certamente poucos artistas que não admitam que todos os dois modelos tenham gerado belas criações” (UNWIN, 1922, p. 130)²²¹. Nesse sentido, como se afirmou, a escola francesa irá desenvolver a combinação dos dois tipos, assim como o próprio Unwin fez, por exemplo, em Welwin. Agache (1916) declara que a “variedade”²²² é um elemento-chave de estética urbana,

²²¹ Tradução da autora.

²²² Paris, apesar da aparente uniformidade, em se tratando de vias é o próprio lugar da variedade. Vide suas ruas de dimensões extremas: Sentier des Merisiers: 1,00m; Rue du Chat-qui-pêche: 1,70m; Champs-Élysées: 70m; Avenue Foch: 140m.

lembrando a máxima de Laugier: “Todos os tipos de ruas são ocasiões de perspectivas ao longe ou silhuetas variadas”.



Fig. 140: Propaganda de cidade-jardim de Blanc-Mesnil, 1922. (fonte: <http://www.urbagram.net>).

Augustin Rey (1928) classifica as vias urbanas em três tipos principais. Em suas palavras²²³:

²²³ Tradução da autora.

a) As grandes vias monumentais, que constitui um atrativo todo especial, e muitas têm uma reputação merecida. Cita-se particularmente, a Avenue des Champs-Élysées.

b) As vias de grande e média circulação, que não tem o mesmo efeito decorativo da precedente, mas que o traçado judicioso contribuirá para a agradabilidade. Deve-se combinar linhas visuais e linhas de circulação.

c) As vias secundárias dos bairros residenciais, que tem um papel mais modesto, mas importante. Situadas fora da grande circulação, elas encontrarão seu charme nos elementos de largura, orientação e vegetação.

Apesar do interesse em integrar a natureza e o “pitoresco”, os franceses não adotaram de todo a ideia de cidade-jardim inglesa. Eles tinham reservas quanto à criação de novas cidades sob esse molde, independente das aglomerações existentes, ainda que várias delas tenha sido efetivamente implantadas. A utilização da fórmula da cidade-jardim estava mais associada, para eles, às vilas operárias e à composição de bairros residenciais em extensões nas periferias dos centros urbanos existentes, criando unidades de vizinhança: “A preocupação com o verde deverá ser estendida aos bairros operários e à periferia. Recomenda-se a concepção de cidades-jardim de origem inglesa nesses casos, assim como é louvável a preocupação com a

natureza dos ingleses” (AGACHE; AUBURTIN; REDONT, 1916). Nesse sentido, alguns críticos consideram que houve claramente uma deturpação das ideias originais de Howard, e que um dos grandes responsáveis teria sido Georges Benoit-Lévy, o introdutor do conceito na França:

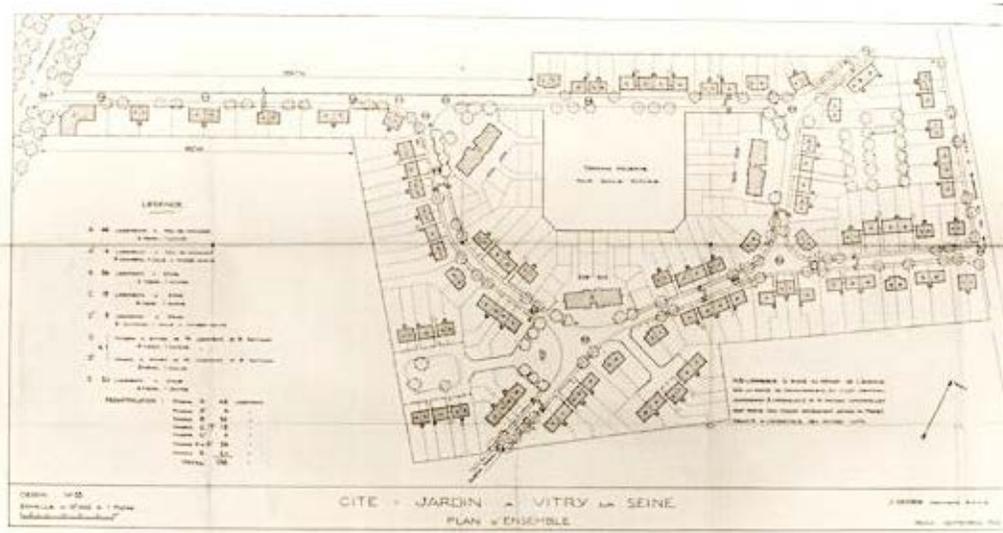


Fig. 141: Cidade-jardim do Moulin Vert, J. Gréber, 1924. (fonte: culture.gouv.fr).

(...) Georges Benoit-Lévy publicou na França *A cidade-jardim* em 1904. É então mais pela obra de Benoit-Lévy do que pela de Howard que o ideal da cidade-jardim ficou conhecido na França. Infelizmente, entre essas idéias a diferença é considerável. Enquanto Howard partia de uma concepção socialista libertária da reorganização do território, Benoit-Lévy continuava a tradição paternalista

das cidades operárias que ele queria simplesmente transformar em cidades jardins mais higiênicas. Enquanto que Howard concebia sua cidade-jardim para dar aos homens mais liberdade dentro de uma vida comunal renovada, Benoit-Lévy pensa apenas na eficácia e no rendimento. A indústria é para ele o elemento de coesão da nova sociedade (RAGON, 1986 p.32).²²⁴

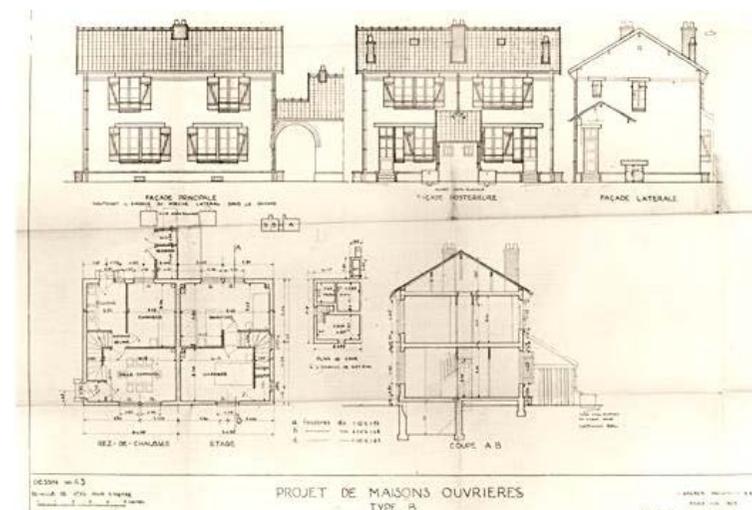


Fig. 142: Planta e elevação das casas operárias da Cidade-jardim do Moulin Vert, J. Gréber, 1923. (fonte: culture.gouv.fr).

Comparando-se à herança histórica da arte urbana, além das cidades-jardim, o advento de mais um novo tipo de procedimento irá marcar profundas diferenças nas proposições dos planos da escola francesa: o zoneamento funcional. A questão do zoneamento irá estabelecer

²²⁴ Tradução da autora.

também uma hierarquia planejada dos bairros da cidade, prevendo e ordenando uma densidade decrescente do centro para a periferia. Comparando-se à concepção de Haussmann, por exemplo, pode-se perceber sua diferenciação. Na intervenção haussmaniana, traçados uniformes em nível global sobrepuseram-se à trama existente, fazendo com que todos os bairros parisienses se assemelhassem. Nos planos franceses modernos, com a especialização dos bairros, pode-se falar da justaposição de diferentes sistemas espaciais, subjugados à composição do todo. Como se afirmou, pode-se haver até diferenças nos traçados das vias; mais geométricos nos espaços centrais monumentais, mais orgânicos nos bairros-jardins. Trata-se, porém de uma versão mais sutil do *zoning* alemão:

A especialização dos bairros, o *zoning*, é uma ideia desenvolvida pelos alemães; ela permite adaptar uma regulamentação mais leve e variada que institui ou conforma especializações funcionais e sociais, e orienta o uso do solo. Mas, como se trata de uma técnica advinda do além-Rhin, ela demanda certas reservas, desenvolvidas pelos criadores franceses, que acham esse sistema racional demais e até mesmo perigoso do ponto de vista social. Para Georges Risler, não parece recomendável estacionar os cidadãos em categorias

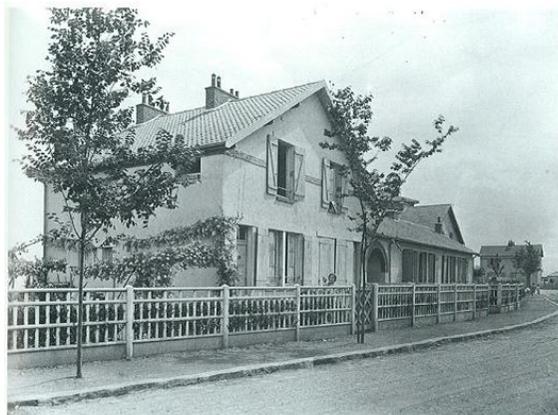
(JAUSSELY, apud PUYO, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.130)²²⁵.



Fig. 143: Zoneamento de Camberra, por Agache (fonte: <http://design29.naa.gov.au/>).

²²⁵ Tradução da autora.

Essas “reservas”, também quanto ao zoneamento, serão decerto benéficas para a escola francesa: apesar do sucesso que conhecerá essa técnica, eles jamais aplicarão um zoneamento tão estrito quanto aquele que se recomendará no tópico 15 da Carta de Atenas. Eles se valeram dessa técnica mais com a intenção de imprimir variedade ao tecido da cidade do que para ordená-la em uma concepção rígida. Como observa Cohen (2003, p. 20) a respeito do zoneamento empreendido por Prost em Casablanca: “(...) o urbanismo colonial que ele pratica é feito de negociações e mediações na escala do quarteirão, e não da segregação em grande escala”. A adoção cuidadosa e consciente dessa técnica irá permanecer uma marca dessa escola de urbanismo.



Pavillons-type de la cité-jardin du Moulin-Vert à Vitry-sur-Seine, années 1930. Collection SIMV.

Fig. 144: Um dos “pavilhões-tipo” das casas operárias da Cidade-jardim du Moulin Vert, projeto de J. Gréber (fonte: <http://www.immobiliere-du-moulin-vert.fr/>).

No entanto, apesar da declaração de Risler, “não parece recomendável estacionar os cidadãos em categorias”, é certo que os franceses praticaram um modelo de zoneamento hierárquico, que assume, de certa forma, a divisão de classes sociais, enquanto que o *zoning* do funcionalismo teoricamente foca apenas nas funções e considera o homem-tipo²²⁶. Esse zoneamento hierárquico é evidente no desenho de Agache, que divide a cidade em bairros separados por classe de ocupação. Por outro lado, o foco estaria na qualidade de vida dos habitantes, oferecendo-lhes espaços dotados de grande qualidade em termos de integração co o sítio natural.

Bruant considera esse traço visível já na proposição de Agache para o concurso de Camberra (1912): “A originalidade de suas proposições reside nos rebatimentos que opera dos grupamentos humanos nos dispositivos espaciais; da configuração social na configuração espacial, na composição de uma cidade planejada “ideal”, onde o partido gráfico é de certa forma, a expressão cartográfica de topografias sociais idealmente “concluídas” (BRUANT, 1996, p. 185). Ou seja, o zoneamento se expressa diretamente na forma da cidade. Agache, assim como os principais urbanistas da S.F.U., vai aperfeiçoando suas técnicas e interpretações acerca do *zoning* ao longo de sua experiência, mas mantendo a essência de sua relação

²²⁶ No entanto, sabe-se que não é por não explicitar ou não assumir que não haveria hierarquia social na cidade funcionalista, apesar de sua ideologia comunista.

com o processo compositivo da forma urbana. Zonear não é somente legislar, é também definir um partido urbanístico. Moreira comenta, a propósito da contribuição agachiana para o Rio de Janeiro²²⁷, características que poderiam ser estendidas ao pensamento da escola francesa nesse âmbito:

(...) a noção agachiana de *zoning* é bem mais complexa do que um simples conjunto de regras que cria mecanicamente a cidade. Ela tem como objetivo moldar plasticamente a forma da cidade, ou seja, associar as funções e elementos da cidade com a estética e a forma urbana. Assim, o urbanismo é também a arte de **composição, que faz com que os bairros tenham sua fisionomia própria, que sejam diferentes uns dos outros e combinem entre si para criar uma imagem harmônica e coerente da cidade.** A cidade seria definida por uma disposição diferenciada de malhas contínuas, alternância de cheios e vazios, quadras em blocos, edifícios, arruamentos e praças. O ato de planejar a cidade é um ato efetivamente arquitetônico (MOREIRA, 2007B, p. 101-grifo nosso).

²²⁷ Porém, por maior cuidado e estudo que se empreende sobre o zoneamento, ele sempre impõe, de certa forma, uma fixação e segregação espacial. Sobre o plano do Rio de Janeiro: “Seu plano de intervenção, criticável em muitos dos seus aspectos pelo esquematismo, pela rigidez que introduz no zoneamento, pela segregação dos grupos sociais que assume e fomenta, não deixa de ser um “modelo metodológico” (PEREIRA, 1996).

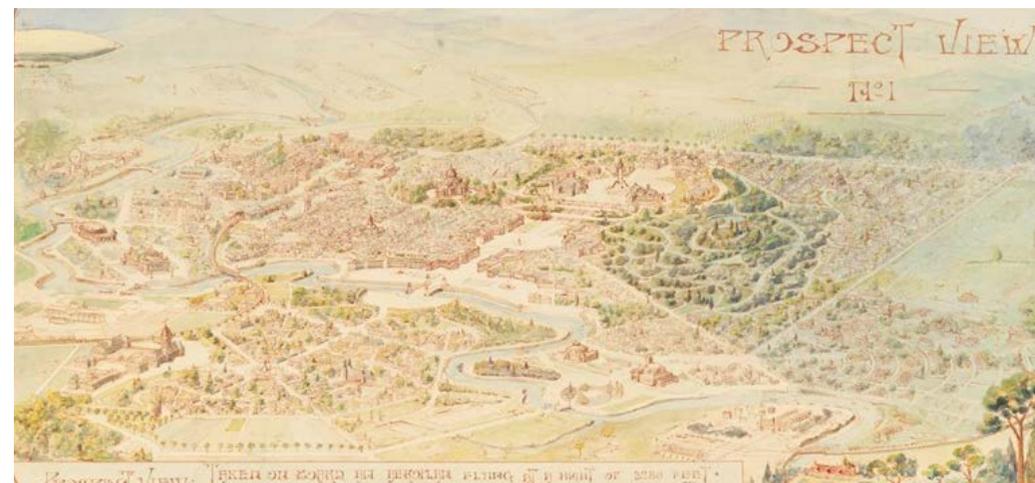


Fig. 145: Vista geral de Camberra, por Agache (fonte: <http://design29.naa.gov.au/>).

Um plano em que se pode observar tanto a questão da combinação entre formas orgânicas e rede axial, como a aplicação do zoneamento funcional, é o proposto por Jaussely para o concurso da cidade de Ankara, em 1928. Ao centro, sobressai um eixo monumental conectando-se a uma grande praça cívica elíptica bordada de edifícios públicos importantes. Nessa área central (em rosa, no zoneamento) sobressai um traçado bastante geométrico, formando três conjuntos de *trivia* ou *patte d’oie* sobrepostos, ampliando a estreita composição triangular existente. No núcleo antigo (*vieille ville*) houve uma tentativa de integrar a trama original ao novo traçado, e em um pequeno trecho ela é deixada intacta. Contrastando com o centro monumental, toda a área residencial circundante é tratada com vias que acompanham as

curvas topográficas do terreno, lembrando alguns planos de cidade-jardim. Mas há uma diferença significativa: esses bairros não configuram sistemas fechados (ou em árvore, na denominação de Christopher Alexander), pois as vias secundárias podem interconectar-se entre si, além de com a via principal, configurando um sistema aberto ou “radicular” policêntrico. Como é característico de Jaussely, estão presentes os carrefours giratórios, os boulevares circundantes, os sistemas de transporte intermodais e as grandes reservas de espaços verdes, nesse caso com a distribuição dos parques seguindo os quatro pontos cardeais. Apesar de seu traçado mais “orgânico”, é um projeto típico da escola francesa, por ser caráter compositivo evidente. Compare-se a proposta de Jaussely com a do vencedor do concurso, o alemão Hermann Jansen, consideravelmente mais sóbria.

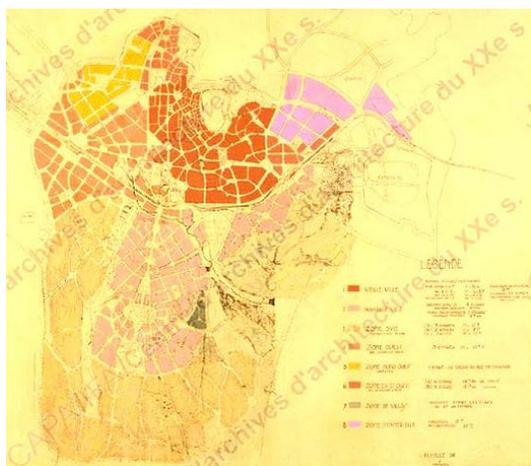


Fig. 146: Zoneamento proposto para Ankara, por Jaussely. (fonte: citechaillot.fr).

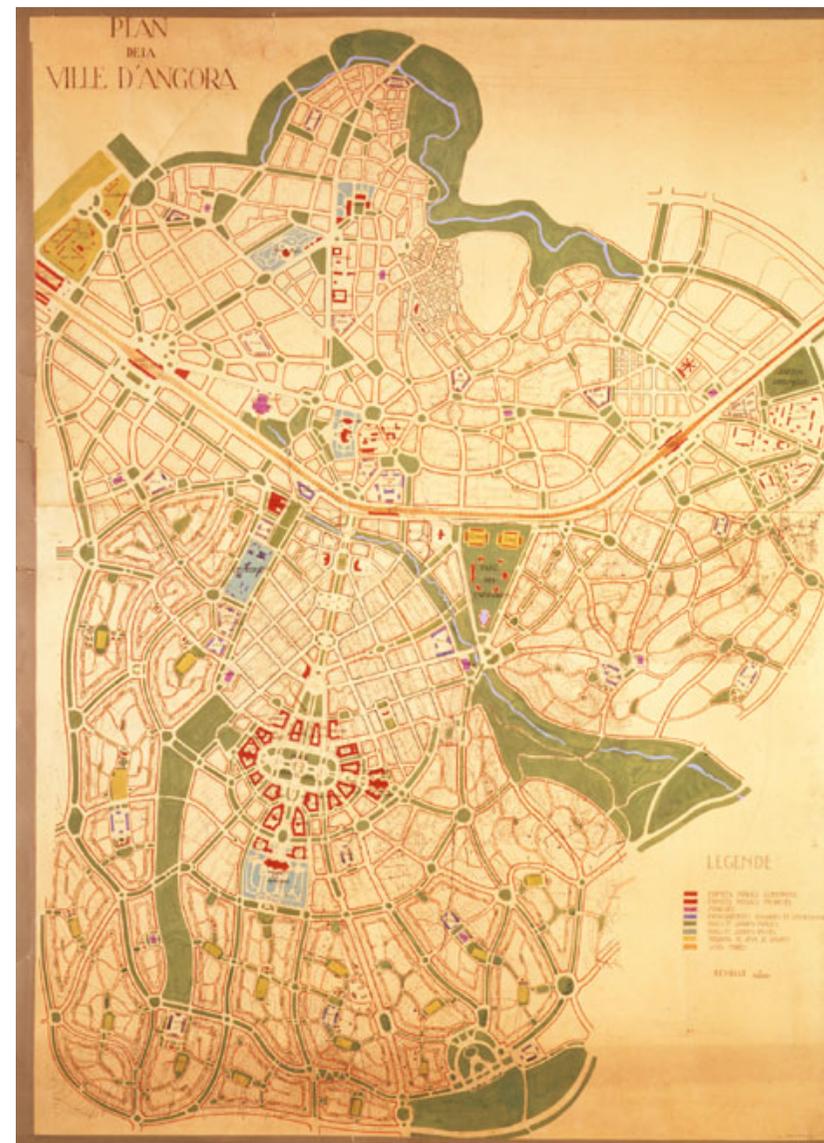


Fig. 147: Plano da cidade de Ankara, por Jaussely. (fonte: citechaillot.fr).

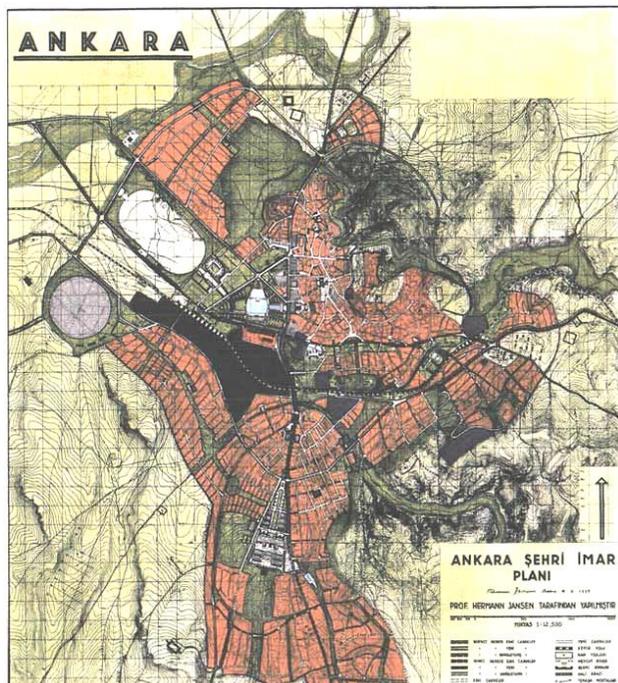


Fig. 148: Plano da cidade de Ankara, por Hermann Jansen (fonte: tr.wikipedia.org/).

c) Praças: forma e conexão

Elemento de importância primordial, seja para a imagem da cidade (praça cívica), para a circulação (carrefours giratórios) ou para *squares* residenciais formando pequenas unidades de vizinhança, a praça é o tema preferencial da escola francesa. Eles adotaram os mais variados desenhos: circulares, semicirculares, quadrangulares, elípticos, triangulares. Nos eixos monumentais, também se propõem conjuntos de praças em composição.

Geralmente, o desenho das praças não configuram espaços “fechados”, como recomendava Sitte; elas se abrem para as linhas de perspectiva enquadrando os monumentos. As praças, desde Haussmann, tornaram-se órgão de distribuição da circulação, abertas para o máximo de direções possível, em detrimento do “fechamento” visual. O advento o automóvel motorizado e seu aumento exponencial fizeram com que se multiplicassem os “pontos de conflito. Hénard preconizou as praças de circulação, os carrefours giratórios com platô central, opondo-se diametralmente a Sitte: “A atividade moderna exige saídas mais largas, passagens mais diretas... As praças futuras tenderão mais e mais a tornar-se centros de circulação intensiva”.



Fig. 149: Carrefour giratório, por Hénard (fonte: tr.wikipedia.org/).

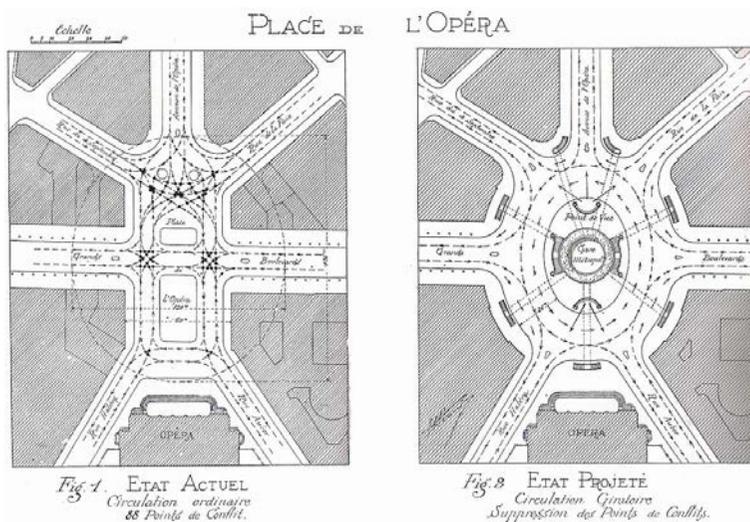


Fig. 150: proposta para a Place de l'Opéra, por Hénard (fonte: tr.wikipedia.org/).

Isso não significa, no entanto, que eles não se tenham seduzido pelos argumentos e estudos de Sitte, principalmente por meio das ponderações de Unwin:

Como Camillo Sitte, Unwin se levanta contra a idéia de que “qualquer espaço livre constituirá uma verdadeira praça” e que para uma praça pública “qualquer forma seria aceitável”. “A verdadeira praça pública, afirma ele, falhou completamente na Paris de Hausmann.” Ele fala sobre a necessidade de construir em uma cidade um verdadeiro centro, “como os antigos o faziam” (RAGON, 1986 p.30)²²⁸.

Todavia, à parte as praças de circulação, que eles consideravam como inevitáveis na cidade moderna, o centro cívico que os franceses desejavam construir estava sempre integrado às composições clássicas, à simetria, aos efeitos de perspectiva das vias orientadas ao eixo da praça. Nesse sentido, nota-se que a influência formal maior permanece sendo o paisagismo clássico francês, combinado ao ordenamentos de fachadas das praças reais. Como se precisou anteriormente, a grande referência é o esquema da Place de la Concorde, ao mesmo tempo “aberta” e “ordenada”.



Fig. 151: Centro cívico proposto para Barcelona, por Jaussely (fornte: citechaillot.fr).

²²⁸ Tradução da autora.

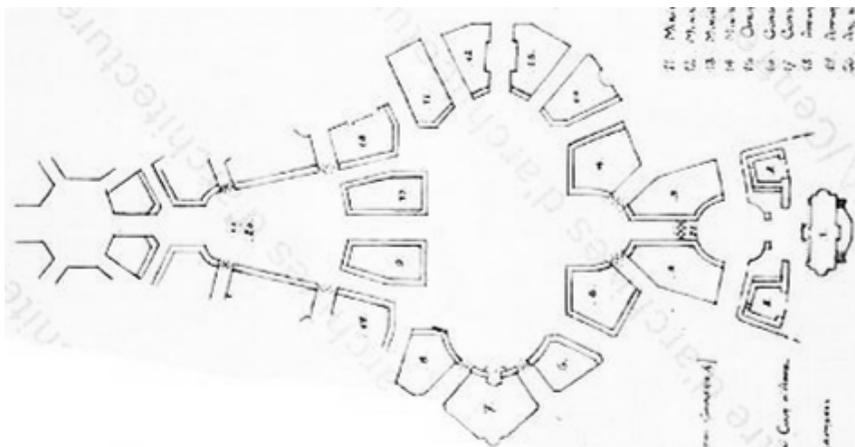


Fig. 152: Desenho esquemático do centro cívico de Ankara, por Jaussely- comparar com o plano da cidade (fonte: citechaillot.fr).

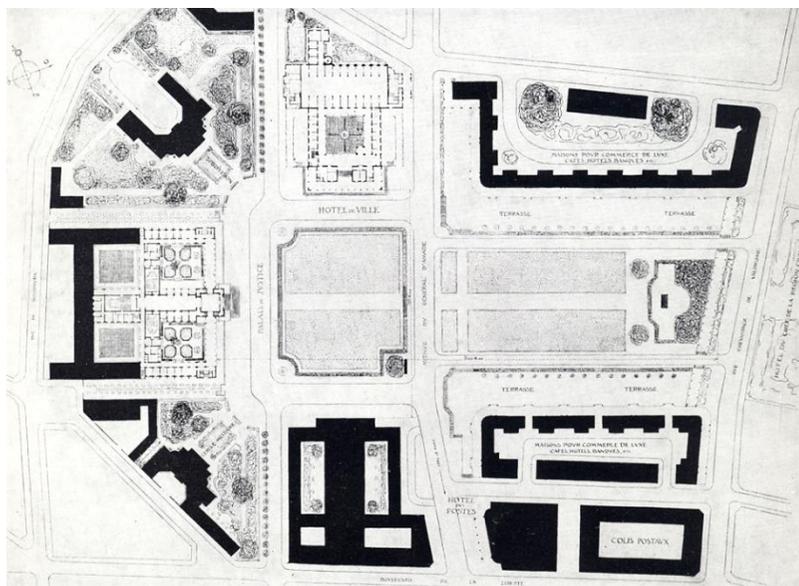


Fig. 153: Praça em Casablanca, projeto de Prost. (fonte: citechaillot.fr).

d) Parcelamento: quarteirões e lotes

Como a grande composição se contentava apenas em constituir a estrutura geral da forma urbana, ela não era acompanhada de nenhuma reflexão sobre os parcelamentos intermediários. Ela foi derrotada por sua incapacidade de resolver a globalidade dos problemas urbanos (PINON, 1992, p. 96)²²⁹.

A observação acima, que se refere à arte urbana histórica, não pode realmente ser transferida para a escola francesa. Ao contrário, eles ambicionavam tratar do tecido urbano como um todo, abrindo um largo espaço para o estudo dos parcelamentos. Mas não à maneira de Haussmann, em que um único modo de proceder era aplicável à totalidade da trama. O que permanece da era haussmaniana é a manutenção da estrutura da quadra tradicional, da “rua-corredor” e dos alinhamentos ao nível da via nos locais densos e centros comerciais e institucionais. Porém, a partir da adoção de um zoneamento, preconizavam também edificações soltas nos lotes (não-geminadas) nos bairros-jardim residenciais, por exemplo.

Como se comentou, para os franceses a ideia do *zoning* é muito mais ligada à estruturação da forma urbana e ordenação do crescimento do que propriamente um traço essencial, rígido e segregador, de entricheiramento do território. Essa ideia será aplicada em diferentes

²²⁹ Tradução da autora.

ocupações do lote para as distintas áreas da cidade, geralmente obedecendo o padrão de densidade e altura decrescente afastando-se do centro. Ou seja, mais denso e verticalizado no centro, mais baixo e espaçado na periferia. Os alinhamentos sobre a via eram recomendados nas áreas centrais, em que os blocos maciços de edificações acompanhavam o desenho dos limites do lote. A edificação em recuos frontal e laterais permanecia, assim, uma característica reservada aos bairros com residências unifamiliares e cidades-jardim.

Os edifícios hausmanianos de seis pavimentos com comércio no térreo permaneceriam estritamente alinhados à calçada, mas no caso de novas vias com edifícios apenas residenciais, recomenda-se um recuo para um pequeno jardim. Após esse recuo, porém, as fachadas deveriam permanecer alinhadas. É um sistema que ainda admite a mesma tipologia de edificações geminadas com pátios internos típicos da Era Haussmann, mas com fortes recomendações quanto à higiene e à estética. Busca-se aumentar, por meio de legislações, a área do pátio interno a partir de cálculos para prever insolação e volume de ar. Também se passa a admitir os afastamentos laterais entre os edifícios, desde que se respeite a distância mínima de 5m entre eles, e que as laterais dos edifícios sejam também tratadas “em fachada”, e não como “paredões cegos”. Quanto a esses detalhes, preconizavam legislações com regras de composição em *mitoyenneté*. Mas a

regulamentação mais conhecida era a *non altius tollendi*, sempre proporcional à largura da via frontal ao lote, porém sem ultrapassar a altura máxima preconizada para a cidade: “Em Paris, a ideia dominante foi a preocupação estética de não ultrapassar o nível de altura da cidade, e o regulamento atualmente aplicado interdita a qualquer construção uma altura superior a 20m, qualquer que seja a largura do prospecto de que goza a construção” (AUBURTIN,1923). Nesse sentido, por mais que se tenha havido modificações na ocupação dos lotes em relação a afastamentos, a permanência da regra geral do parcelamento perpendicular à via frontal e a regulação da altura máxima mantiveram a “uniformidade” da arquitetura urbana.

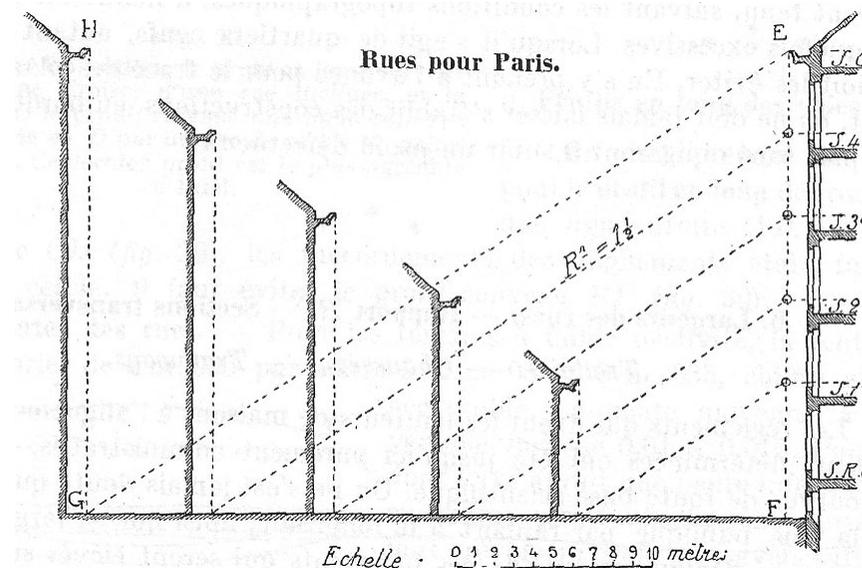


Fig. 154: Regulamento *non altius tollendi* em Paris, esquema (fonte: REY, 1928).

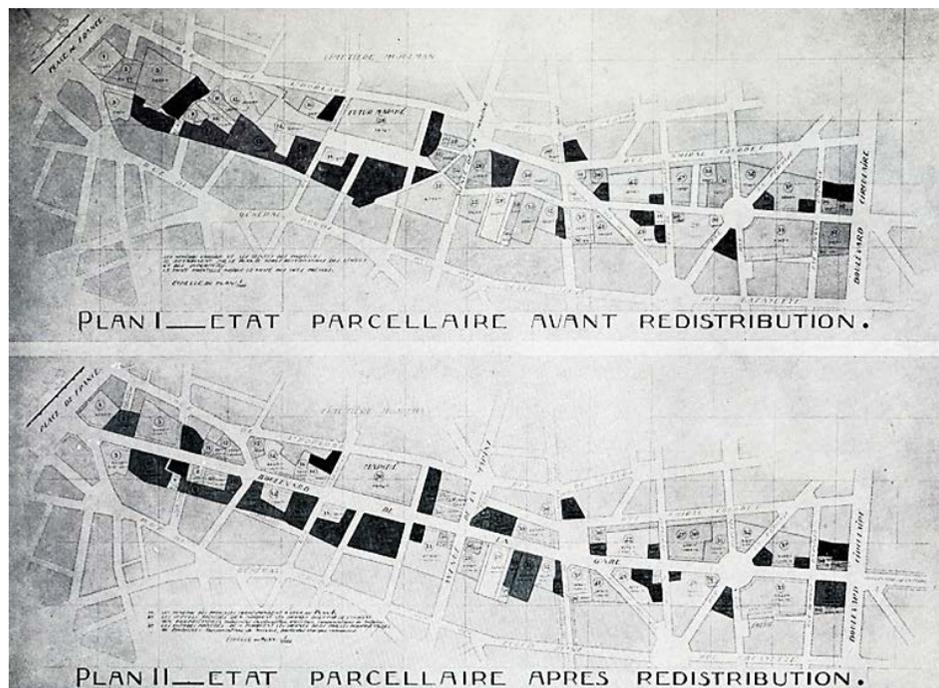


Fig. 155: Retificação de via e redistribuição parcelar. Proposta do plano Prost para Casablanca (fonte: citechailot.fr).

A proposta de Prost para o reparcelamento de uma via em Casablanca (acima) mostra bem a maneira de proceder da escola francesa em áreas consolidadas: procura de uma simetria e regularidade pela “retificação” da via; alinhamento das massas edificadas ao nível da rua; busca de conexões entre as vias transversais dos dois lados da via principal, preferencialmente pelo prolongamento de ruas existentes; redistribuição parcelar por equivalência de áreas; retificação das linhas de limite dos lotes.

Apesar do visível ordenamento, permanecem as grandes linhas do contexto existente.

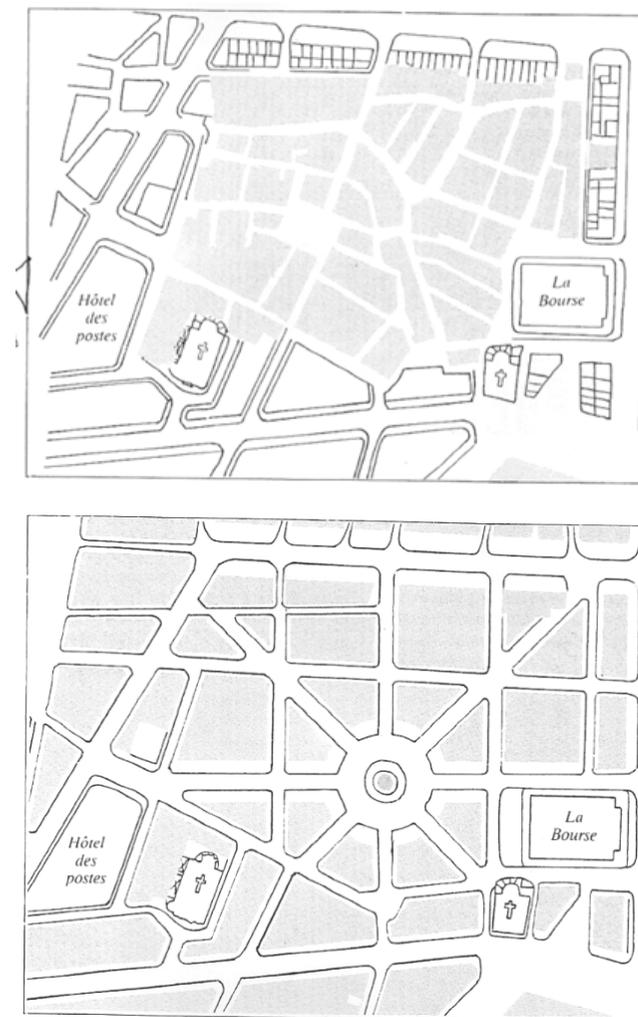


Fig. 156: Tecido original Quartier de la Bourse e proposta de Garnier (fonte: PINON).

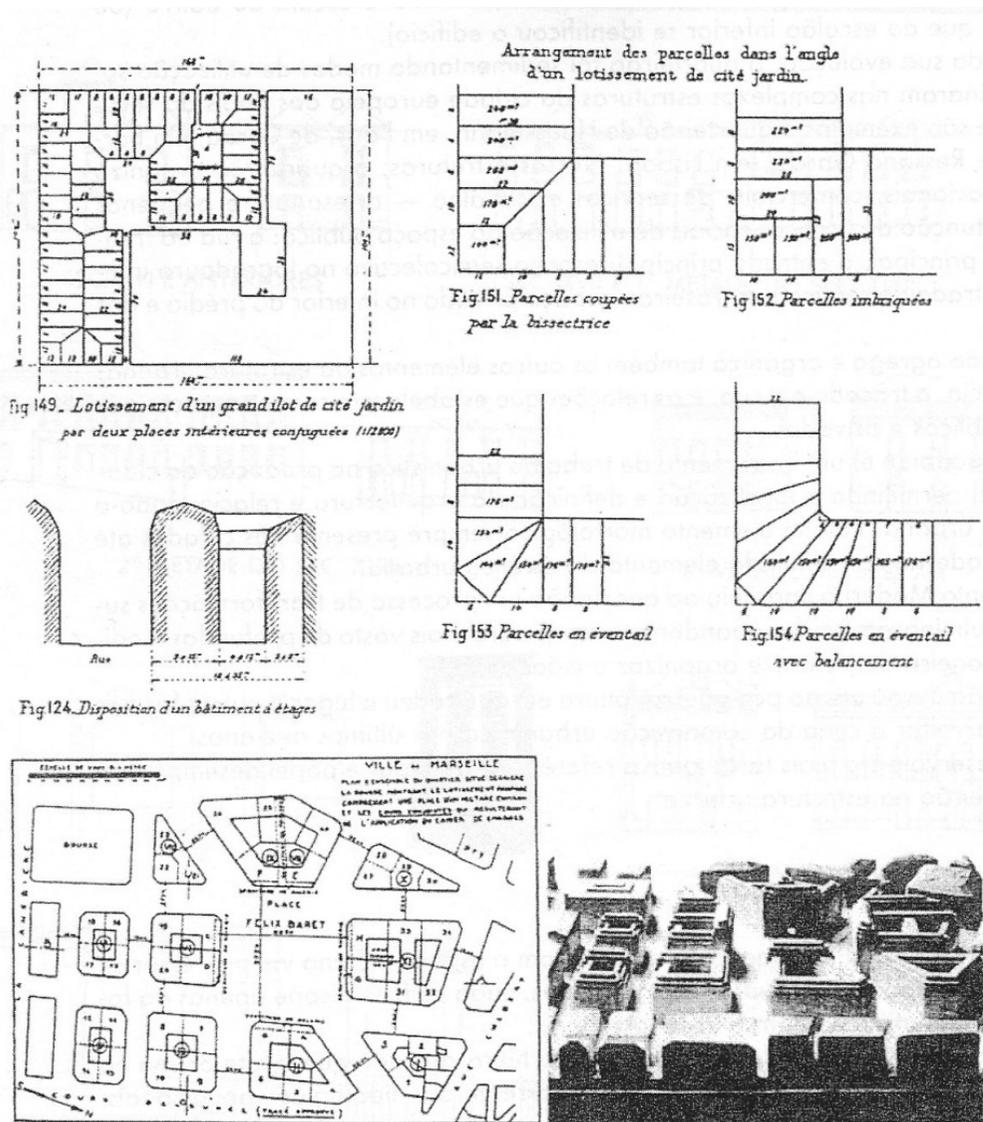


Fig. 157: Proposta de Hébrard e Ramasso - Quartier de la Bourse (fonte: LAMAS)

Porém, nem sempre o contexto geral permanecia tão respeitado. Dependendo da importância da área de intervenção, a preferência é por uma verdadeira substituição urbana, a *tabula rasa*. Observe-se as proposições para o concurso do Quartier de la Bourse, em Marseille (1906). A situação existente possuía os traços orgânicos da ocupação medieval. A proposta de Garnier (2º colocado) preconiza um desenho bastante clássico, com um *polivium* de oito vias irradiando de uma praça circular com monumento central. Os quarteirões resultantes nesse centro são triangulares como os parisienses. Na proposta vencedora, de Hébrard e Ramasso, a maior parte das quadras possuem um grande pátio interno unificado e chanfrados nas laterais, lembrando os quarteirões de Barcelona. O projeto apresentado detalhou cuidadosamente os arranjos das parcelas formadas nos ângulos, bem como as relações de altura das massas construídas. Em que pese as diferenças entre as propostas, ambas partem dos preceitos hausmanianos de alinhamento e divisões em bisetritz (ainda que Hébrard denomine seu loteamento de “cidade-jardim”).

Uma das mais significativas propostas alternativas a esse sistema de parcelamento perpendicular e alinhamento horizontal-bissetritz foi a de Eugène Hénard, no seu “Études sur les transformations de Paris”. Trata-se da implantação do “boulevard à redans”, em que ele propunha uma quebra “em paralelogramo” nos alinhamentos rigidamente lineares dos edifícios. As vantagens, segundo Hénard,

seriam a quase eliminação do pátio interno, o aumento da área de fachadas com vista para a rua e a dinamicidade visual resultante do movimento “ondulante” das construções e do incremento da massa de vegetação na calçada:

Seu argumento era de que essa nova liberdade traria relevo para a rigidez das retas e contínuas paredes de edifícios e alinhamentos de árvores, e isso iria reduzir o número de pátios internos, além de incrementar seu valor imobiliário pela ampliação da área de fachada dando diretamente para a rua (KOSTOF, 2012, p.254)²³⁰.

Considera-se que, apesar do sistema proposto por Hénard não ter sido implantado em Paris, ele tenha influenciado diferentes *designs* mundo afora, como o do conjunto habitacional Bruchfeldstrasse (1926-27), de Ernst May. Le Corbusier foi influenciado por essa concepção, e também propôs edifícios *à redans* em alguns de seus projetos.



Fig. 158: Conjunto Bruchfeldstrasse (1926-27), de May (fonte: pinterest).

²³⁰ Tradução da autora

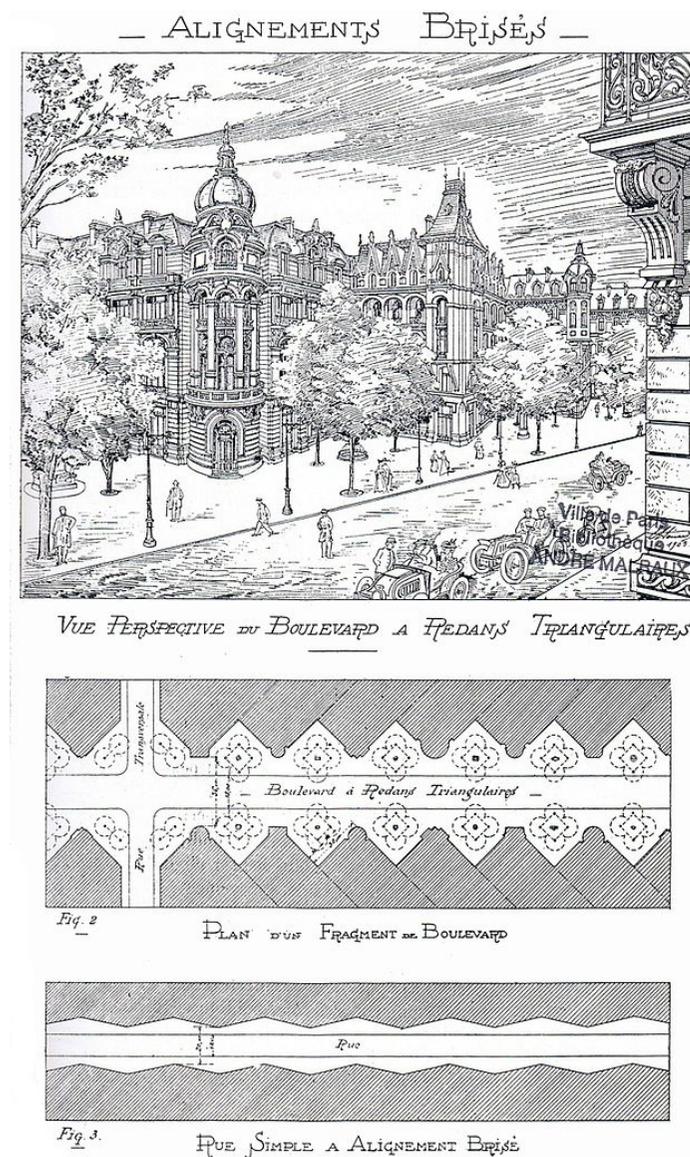


Fig. 159: Boulevard à redans, Hénard (fonte: wikimedia commons).

Outra proposição estudada por Le Corbusier, e aplicada em especial no seu projeto da Ville Radieuse, é o estabelecimento da orientação das vias e edificações a partir de um **eixo heliotérmico**, método definido pela obra de Augustin Rey. Como se comentou, Rey, que se especializou na questão da orientação solar e da higiene, fez carreira como arquiteto da Fundação Rothschild, para quem fez diversos conjuntos habitacionais (HBMs). O primeiro, em 1905, foi por meio de um concurso, no qual mais uma vez Garnier obtém o segundo lugar. Esse foi um grande exemplo de seus procedimentos de conforto ambiental: “o pátio interno foi dimensionado após a realização de testes em um túnel de vento para determinar o sistema de ventilação ideal para os edifícios” (COHEN, 2013, p.44). todavia, em termos de parcelamento, Rey foi bastante convencional: o desenho do conjunto formando um grande triângulo; simetria absoluta no eixo transversal; edificações ocupando os limites da quadra; no centro, uma grande praça e um centro comunitário. A proposta de Garnier, por sua vez, apesar da simetria, é menos convencional, com seu desenho em “x” e em *zigzag*. O seu espalhamento na quadra parece prenunciar o surgimento das “barres” os grandes edifícios residenciais que prenunciaram a “dissolução” da quadra. Em tempo, da mesma forma que Rey influenciou Le Corbusier, ele também o influenciou: nos projetos urbanos do fim de sua carreira, Rey também chegou a propor conjuntos habitacionais em “barres”.

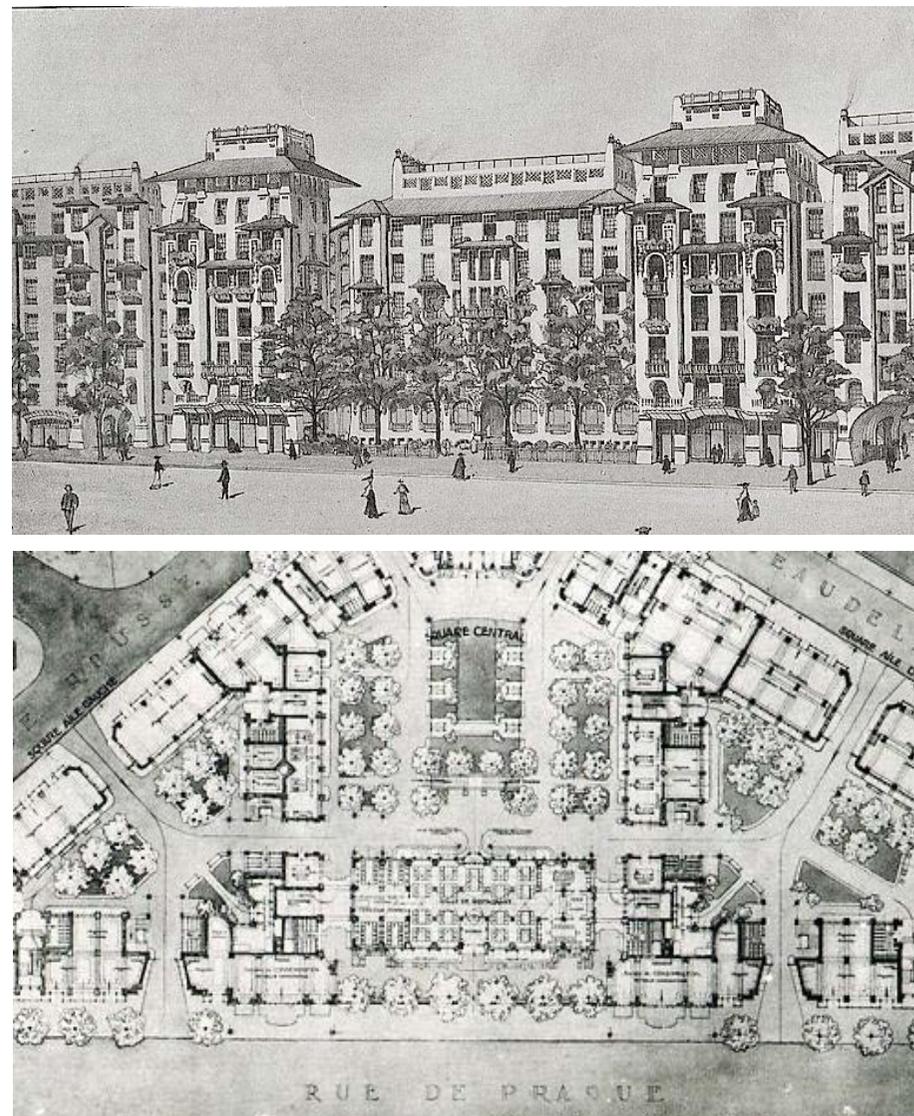


Fig. 160: H.B.M.s da F.Rothschild, Augustin Rey (fonte: <http://www.urbagram.net>).

e) Perspectivas e eixo monumental

Elemento de celebração que aporta grandiosidade à imagem da cidade, mas também ao poder dominante. Desde as praças reais, como enfatizara Mumford, a abordagem axial sempre servira como *spotlight* para concentrar a atenção no poder. Como também observa Lynch, esplendor e controle visual estão associados:

Historicamente, sempre foi um modelo de elite: um modo de utilizar a cidade como expressão do poder central e uma estratégia para alcançar o esplendor e o controle visuais com os meios disponíveis. Tendo em conta esse objetivo, é um modelo que resulta (LYNCH, 2012, p.267).

Configurando-se como um dispositivo primordialmente visual, a concepção de perspectivas artísticas e monumentais continua a ser a estratégia chave desse tipo de concepção urbanística. Os atores da escola francesa asseveram esse dado tanto em seus planos quanto em seus escritos: “O embelezamento da cidade não é construir belos monumentos. A qualidade estética está na sua disposição, suas avenidas espaçosas, jardins bem projetados, a elegância de suas linhas arquiteturais, a grandeza das perspectivas...” (AGACHE, ABURTIN, REDONT, 1916); “O ideal é ter um elemento de interesse coroando a perspectiva da rua, tal como em Paris. Ou ainda em curva, como a Regent Street. É desejável essas estratégias aqui e ali para afastar a tediosa monotonia” (FORD, 1920).



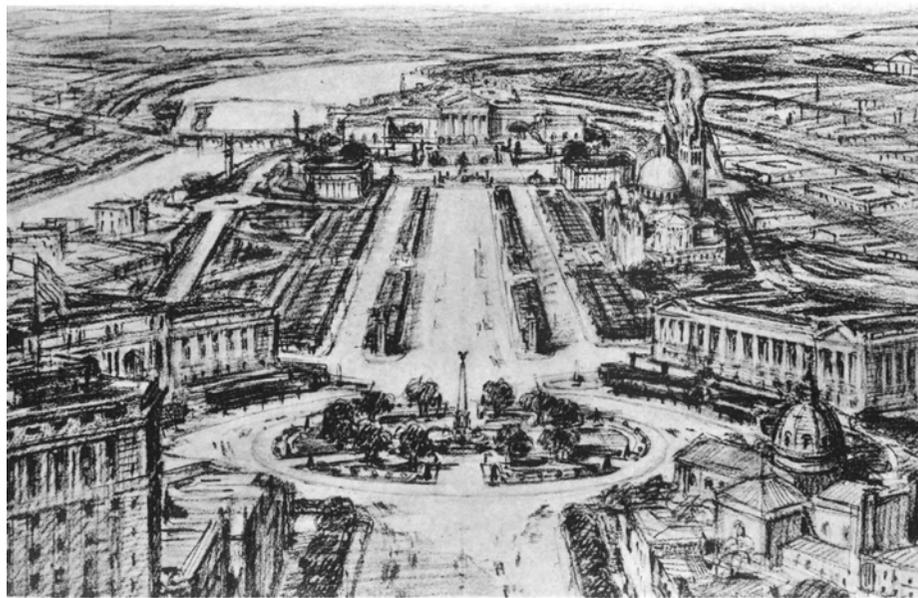
Fig. 161: H.B.M.s da F.Rothschild, Tony Garnier (fonte: <http://www.urbagram.net>).

Porém, como observa Lavedan (1952), se os procedimentos continuaram os mesmos, as condições da perspectiva e o ângulo de visão foram apreciados de um modo diferente, pois as distâncias foram consideravelmente aumentadas: “Admite-se a visão de muito mais longe, com a diminuição progressiva da massa monumental pelo alongamento da via para a qual serve de perspectiva”. Para embasar seu argumento, o autor exemplifica comparando a relação praça-monumento recomendada por Alberti, cuja profundidade seria fixada em 3 a 6 vezes a altura do monumento (relação média 1:3, 1:4), com a proporção Champs-Élysées/ Arco do triunfo. Nesse conjunto perspético, para uma altura de 50m do monumento, tem-se defronte uma via de 1900m, ou seja, “uma relação de 1:38!”.

Como explicitado no terceiro capítulo, um eixo monumental é formado por uma combinação de espaços públicos, monumentos e elementos de arte pública, organizados de modo a constituir um encadeamento de pontos focais relacionados a uma via axial longitudinal. Praticamente todos os projetos franceses se valem desse dispositivo para marcar os espaços considerados principais, dos centros cívicos às “portas da cidade”. Comentaremos aqui dois exemplos projetados no mesmo ano (1917) e abordados no item ‘a’: o projeto de Jacques Gréber para o Benjamin Franklin Parkway e o projeto de Ernest Hébrard para a reconstrução de Thessaloniki.

Fig. 162: Benjamin Franklin Parkway, de Gréber (fonte: <http://www.urbagram.net>).





214. Embellissement de Philadelphie. — Perspective du Parkway, prise du sommet de la tour de l'Hôtel de Ville.

Fig. 163: Perspectiva do Benjamin Franklin Parkway (fonte: GRÉBER, 1920).

Há muitos exemplos de arte urbana que podem ser citados como referência para a composição do Benjamin Franklin Parkway. Comparou-se antes sua estrutura com a do Mall de Washington, de L'Enfant, que certamente o influenciou, apesar da diferença evidente desse último configurar realmente um “parque”. A arquitetura do Museu de Arte da Filadélfia emula a da National Gallery, mas com o posicionamento axial do Capitólio. Mas essa *avenue-promenade* monumental também é às vezes cognominada de “Champs-Élysées da Filadélfia”, retomando aí a sua outra referência primordial: Paris. Como comentou Paul Claval, esse conjunto faz da Filadélfia a mais

francesa das cidades americanas. Esse complexo monumental, assim como o Mall, agrega em seu contexto diversos monumentos importantes e simbólicos para a cidade, como o museu citado, o Museu Rodin (projeto de Gréber), a Catedral de São Pedro e São Paulo, fontes, estátuas, etc. Esse espaço é um dos mais importantes da cidade, como polo cultural e institucional. O paisagismo é predominantemente francês, mas Gréber imprime bastante variedade no desenho e integra borduras de vegetação livre. Pode-se perceber, pelo croqui do próprio urbanista, o efeito procurado da relação com o rio Schuylkill, que “abraça” o ponto focal da composição.

No caso do eixo monumental imaginado por Hébrard para Thessaloniki, a conexão se faz a partir da Praça Aristóteles, à beira-mar. Assim, nas chegadas pela água, esse importante local faz as vezes simbolicamente de “portas da cidade”²³¹. Hébrard projetou o eixo monumental de modo a enfocar, ao fundo, as muralhas bizantinas e a cidade alta. A via monumental desembocaria em uma grande praça cívica. Essa praça teria a função de centro administrativo da cidade: a prefeitura, à esquerda, legislativo e judiciário, à direita. Ao centro, um grande arco de triunfo serviria de “fechamento” à composição, emoldurado pelo monte ao fundo. Tal parte da composição nunca foi realizada, devido à falta de recusos, mas

²³¹ Lembrar das célebres composições do Plano Burnhan, para Chicago, e do Plano Agache, para o Rio de Janeiro.

escavações arqueológicas revelaram a existência de uma ágora romana no mesmo local planejado para a praça cívica foi. A forma da Praça Aristóteles, em ferradura, seria repetida na praça cívica, esta adicionada de dois blocos laterais, com os dois espaços conectados pela via. A forma final alude a uma espécie de “chave”, dentro de uma simbologia maçônica que lembra também a formada em Bath, na Inglaterra, pela conexão do *circus* com o *crescent*.

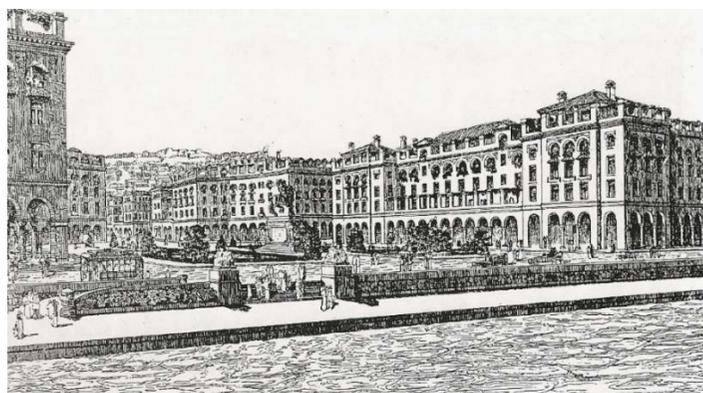
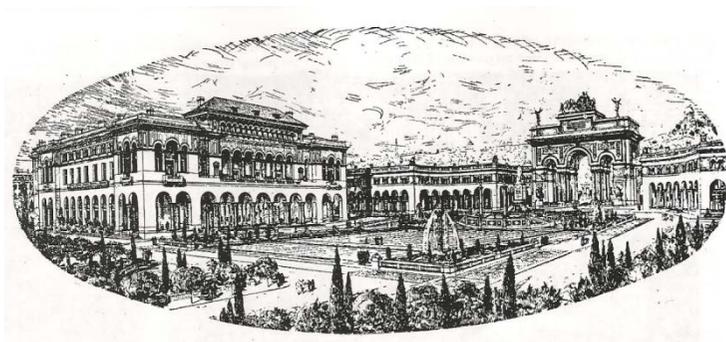


Fig. 164: Centro cívico e Praça Aristóteles, desenhos de Hébrard (fonte: citechaillot.fr).



Fig. 165: Praça Aristóteles e eixo monumental, Thessaloniki, Grécia (fonte: <http://environmentalhistory-au-nz.org/>).

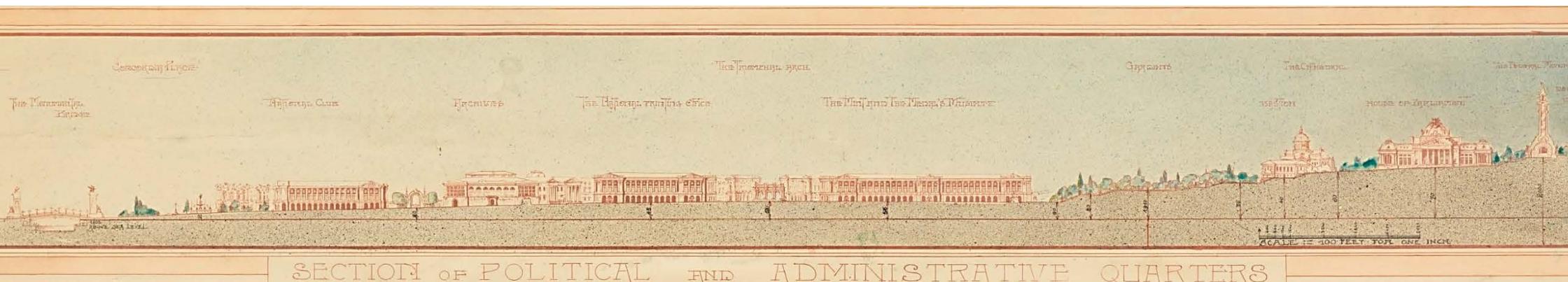


Fig. 166: Corte do bairro administrativo, projeto de Camberra, Agache (fonte: <http://design29.naa.gov.au/>).

5.2.2 Sítio e natureza

a) Apropriação da topografia

Se há um ponto em que todas as proposições estudadas são unânimes em proclamar, é que o urbanista deve tirar o melhor partido da topografia do sítio, por meio de um acurado estudo de suas características: “o urbanista deve valer-se abundantemente dos recursos da natureza: movimentos de terra, cursos d’água, perspectivas e pontos de vista, tirando partido das inclinações e cumes, caso existam” (AGACHE, ABURTIN, REDONT, 1916). René Danger, geômetra e topógrafo de formação, chega a afirmar que o principal elemento de beleza de uma cidade é o seu sítio, e que essa beleza seria atingida a partir da ligação atrativa da arquitetura urbana com seu sítio: “O urbanismo não é só uma obra individual. O projetista

deve inspirar-se do local, impregnar-se da ambiência, esforçar-se para que convenha aos habitantes. Buscar a razão do sítio é ter em conta o espírito do lugar” (DANGER, 1933) Jaussely (1922) também é enfático nesse aspecto, colocando-o como missão primordial: “A busca de harmonia com o contexto natural, com o sítio e com o caráter local, que se exige do urbanista, são as faces naturais do problema da arte urbana”²³².

Nesse sentido, de apropriação sensível das características naturais, buscando sublimar seu efeito cênico, pode-se falar em uma continuidade com os preceitos da *grand manner*.

Os arquitetos-artistas da idade pré-industrial sabiam utilizar tão bem a paisagem natural (plano d’água, árvores, verde) quanto criar uma paisagem artificial feita de perspectivas e de ordenamentos. Eles sabiam que o *mobiliário urbano* é, primeiramente, as escadarias

²³² Citado por PUJO, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.125. Traduções da autora.

monumentais, as fontes, as colunatas, as pontes (RAGON, 1986, p.64)²³³

Assim como na arte urbana histórica, a escola francesa enxerga nos terrenos acidentados a oportunidade de estabelecer hierarquias para monumentos importantes, de criar belvederes e mirantes, de desenhar escadarias e outros elementos urbanos, além de preservar o máximo de natureza no contexto urbano. Nos terrenos planos, tal dinâmica teria que ser estabelecida “artificialmente”, sem a ajuda do relevo natural. Trata-se, enfim, de criar pontos de atratividade e de estabelecer dinâmica e variedade para a visualidade da cidade. Como afirmava Guadet (1910, p.59), “(...) diferenças de níveis, elementos sempre preciosos de pitoresco e de variedade”. Em termos compositivos, o caráter do sítio estrutura o plano urbanístico, que é feito de modo a valorizar os monumentos, situá-los em pedestais naturais e descortinar belas vistas:

Um pedestal natural pode sublimar um monumento, desde que suas perspectivas sejam visíveis e valorizadas. as desigualdades do solo também oferecem aos arquitetos a oportunidade de um dos mais belos motivos da arte urbana: as escadarias. Mas a época moderna não produziu nada de comparável à Trinité des Monts (LAVEDAN, 1952).

Esses dispositivos podem ser visualizados na composição proposta para o bairro administrativo de Camberra, por Agache. Seu centro cívico foi situado no ponto mais alto, com os principais edifícios, e o monumento principal, a coluna comemorativa da pátria, ainda mais alto, como um “grande farol que guia a nação”. A paisagem do rio é vista do belvedere a partir da grande via axial, adquirindo mais um ponto de interesse na ponte monumental, que emula o desenho da Ponte Alexandre III, em Paris. Mas esse “respeito pelo sítio”, ressalve-se, estava sempre subordinado ao efeito geral, e eles modificavam a topografia onde quer que sua irregularidade fosse considerada “inconveniente”. Acima de tudo, eles buscavam retificar o terreno no traçado dos grandes eixos retos, ainda que preferissem manter uma inclinação ascendente em direção ao ponto focal final, lembrando do exemplo da Place de l’Étoile, em Paris.

Essa preocupação em projetar tridimensionalmente, colocando como aspecto primordial o efeito que se visualiza no nível do observador, e não somente à *vol d’oiseau*, pode também ser ligada à influência dos argumentos de Sitte. Nesse sentido, uma ruptura com a tradição pode ser indicada, no estudo mais acurado da percepção do espaço pelo habitante: “O plano tem evidentemente uma grande influência. Mas é preciso ao menos convir que estaríamos errados em atribuir-lhe um papel primordial. Para quem circula na cidade, o plano aparece pouco, a menos que se brutalize o sítio” (DANGER, 1933).

²³³ Tradução da autora.

b) Arborização em alinhamento

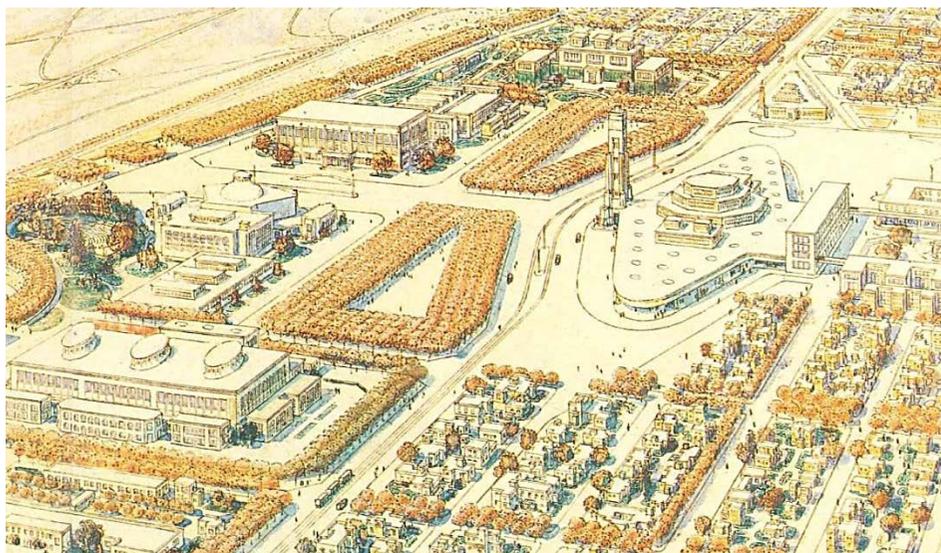


Fig. 167: Arborizações em alinhamento na Cité Industrielle de Tony Garnier (fonte: birdseyevieueu.wordpress.com).

Dispositivo clássico primordial dos projetos franceses, utilizado profusamente em todos os setores da cidade, dos residenciais aos comerciais e institucionais. A arborização em alinhamento pode ser considerada sua principal marca distintiva no paisagismo urbano. A tradição dos alinhamentos é tão marcante que aparece até mesmo na

cit^é Industrielle de Garnier²³⁴, considerada prenúncio do funcionalismo.

O modelo máximo da utilização do dispositivo era, evidentemente, Paris. Sabe-se como Haussmann valeu-se dos alinhamentos para proporcionar à cidade uma imagem estética unitária: “Paris se vale dos alinhamentos de árvores, que, por seus jogos de sombra e luz e sua massa verde, disfarçam a atenção à certas fachadas sem caráter, estilo, pretensiosas ou banais” (AUBURTIN, 1923). A utilização em todos os setores da cidade, sem distinção, era considerada como um ponto positivo desse sistema: “Ao contrário de Paris, os homens de negócios americanos consideram árvores como uma praga, como na 5^a. Avenida em Nova York” (FORD, 1920).

Mas eles também apresentavam certas reservas quanto ao dispositivo, primeiramente em relação ao efeito da perspectiva, à apreciação da boa arquitetura e ao sombreamento das fachadas: “Deve-se plantar alinhamentos, mas as árvores não devem mascarar

²³⁴ Reforçando-se comentário anterior acerca da relativa modernidade de Garnier, lembra-se que a sua radical distinção dos outros atores da escola francesa é um tanto quanto arbitrária. Assim como os outros franceses, ele também buscou aliar modernidade e tradição em sua cit^é industrielle: “As avenidas retas e arborizadas que cortam simetricamente o setor residencial atestam seu débito para com a tradição clássica da *beaux-arts*” (MOREIRA, 2007, p.12). Isso também fica evidente em sua proposta para o Quartier de la Bourse, mostrada anteriormente.

as fachadas de caráter estético” (DANGER, 1933); “Essa solução não pode ser generalizada, porque dependem de vias muito largas, e também podem privar os edifícios de ar e de luz” (AUBURTIN, 1923); “A não ser nas vias muito largas, a arborização no meio da calçada esconde a perspectiva” (FORD, 1920)²³⁵.

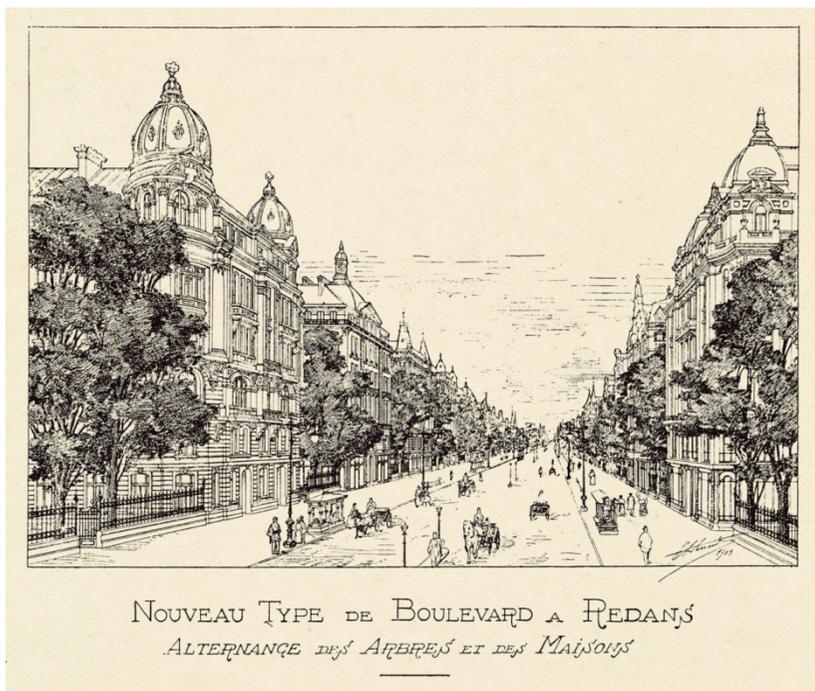


Fig. 168: Grupos de árvores alternadas no boulevard a redans de Hénard (fonte: commons wikimedia).

Além disso, havia a influência de Sitte, que deplorava os alinhamentos, considerando-os rígidos como “soldados em fila”, e mal aproveitados do ponto de vista da aeração. Do grupo da escola francesa, o único que chegou a manifestar sua concordância explícita com Sitte foi Hénard, argumentando que os canteiros dos alinhamentos eram insuficientes para o desenvolvimento das árvores: “Devido à insuficiente aeração do solo, coberto de uma chapa de asfalto, a árvores próximas demais dos edifícios estão *mal-à-laise*, sua vegetação é precária” (HÉNARD). Na sua proposta de boulevard *à redans* ele tentava sanar essa questão, provendo mais espaço para elas. Mas essa proposta era direcionada aos boulevares residenciais; em seus projetos de espaços públicos e parques (como no Champ-de-mars), predominavam os tradicionais alinhamentos.

Apesar de tais reservas, pode-se considerar que a escola francesa não seguiu Sitte nesse aspecto, assumindo o dispositivo clássico como marca distintiva. Afirmavam que, tomando-se as precauções necessárias na composição, o efeito estético estaria garantido: “Sitte estimava que as árvores desse modo seriam mal utilizadas, porque mergulhadas na poeira e no barulho. Mas se as avenidas forem suficientemente largas, elas manterão seu caráter de passeio público, e as árvores seu valor estético” (Lavedan, 1952)²³⁶.

²³⁵ Traduções da autora.

²³⁶ Tradução da autora.

As intensas trocas internacionais na constituição dos sistemas de intervenção urbana modernos ligam a França aos Estados Unidos naquele que é talvez um das maiores contribuições do urbanismo americano, o *parkway*. Tal dispositivo foi elaborado por Frederick Law Olmsted, a partir do conhecimento que ele tinha dos jardins ingleses e dos sistemas haussmanianos, de acordo com Cohen. Nessas realizações americanas, percebe-se efetivamente uma fusão de influências: inglesa, no paisagismo orgânico, e francesa, no desenho urbano. Ainda segundo esse autor, a ideia de *parkway* origina-se de fato na Europa, particularmente na França, com a *Avenue de L'Imperatrice*, que liga o *Bois de Boulogne* à *Place de l'Étoile*, em Paris. Porém: “A origem parisiense do sistema de parques fica um pouco encoberta quando a ideia é re-importada dos Estados Unidos por Jean Claude Nicolas Forestier, que a analisa e divulga no seu livro de 1906, *Grandes Villes et systèmes de parcs*” (COHEN, in: Machado et alii, 2003, p.18).



Fig. 169: Avenue de L'Imperatrice, atual Avenue Foch, Paris (fonte: panoramio.com).

Os *parkways* se distinguem dos boulevares pelo seu caráter mais residencial, onde a atividade comercial não era encorajada. Em Paris, o uso misto é justamente um dos grandes elementos de vitalidade do boulevard. A presença de atividades comerciais, as lojas para fazer *du lèche-vitrines*, os cafés com terraços, fazem dos boulevares os espaços preferenciais do passeio urbanos. Hoje em dia, no entanto, com o aumento exponencial do tráfego, em ambos a função de corredores de circulação foram sobrepondo-se às diferenças originais.



Fig. 170: Vista aérea da Avenue de Breteuil, projeto de Forestier (fonte: google earth).



Fig. 171: Vista aérea da Avenue de Breteuil, Paris (fonte: ww.gerpho.com).

menos, é admirável (HÉNARD apud RAGON, 1986 p.41)²³⁸

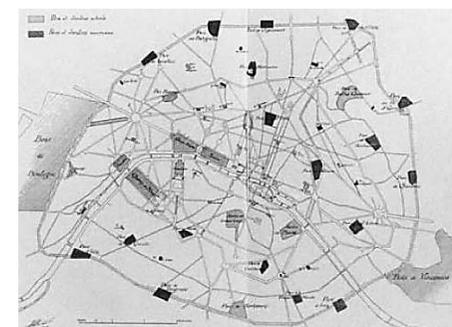


Fig. 172: Proposta de criação de novos espaços para integrar o sistema de parques de Paris, por Hénard (fonte: commons wikimedia).

c) Parques e jardins

Os recursos mais fecundos em efeitos nobres e de charme são fornecidos pela vegetação. Na medida do possível, ela deve ser difundida por todos os lugares da cidade, em todas as suas formas (AGACHE; AUBURTIN; REDONT, 1916).²³⁷

Os parques e jardins da escola francesa sempre ostentam um projeto cuidadoso (seja clássico ou pitoresco), com uma clara atribuição de espaço público circunscrito e reconhecível na malha urbana. Desde Haussmann, as diferentes categorias de espaços verdes são encaradas como equipamentos públicos integrantes de um sistema que tem um efeito estruturantes no tecido urbano (NOVARINA, 2003, p.11). Para os urbanistas da escola francesa, se alguns aspectos da obra de Haussmann poderiam ser criticados, sua preocupação em prover Paris de um sistema de parques e arborização era um exemplo a ser seguido, como assevera a declaração de Hénard:

O único homem que contribuiu francamente para aumentar de uma maneira notável e melhorar as grandes *promenades* de Paris foi Haussmann. Se sua obra complexa se presta às vezes a críticas, esta parte, ao

²³⁷ Tradução da autora.

²³⁸ Tradução da autora.

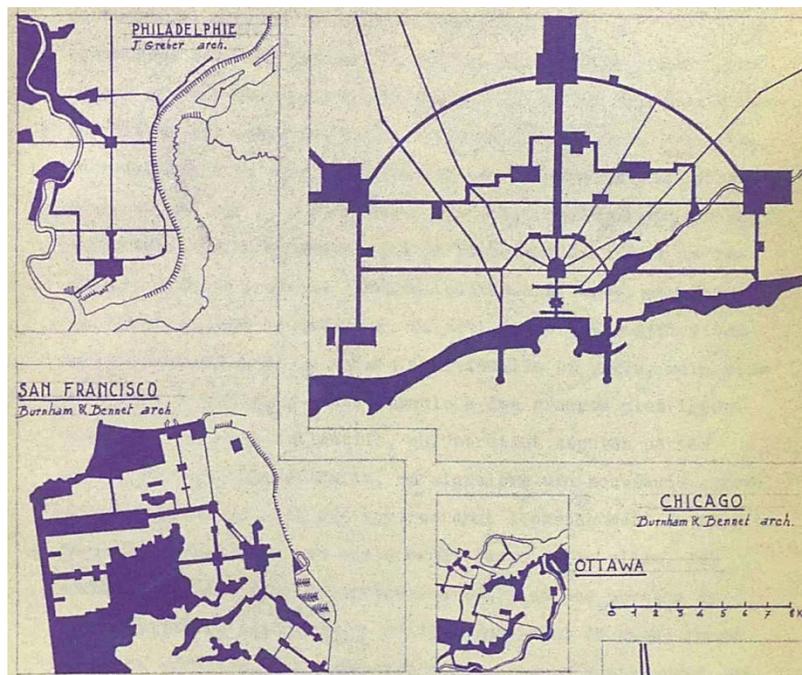


Fig. 173: Sistemas de parques das cidades de Filadélfia, São Francisco, Chicago e Ottawa (fonte: SOCARD, 1936).

Mas essas iniciativas haussmannianas não eram acompanhadas de uma teorização; a sistematização, no urbanismo francês, dessas ideias ocorrerá a partir das contribuições de Forestier e de Hénard. O conceito de “sistema de parques” ou *park system* (proposto por Olmsted) propõe a compreensão dos espaços verdes como um “sistema”, em que seus diferentes elementos estão ligados uma noção de conjunto e estabelecem relações e hierarquias entre si (NOVARINA, 2003, p.10). Hénard preconiza, além da criação de

novos parques intra muros, criar um “grande cinturão verde de Paris” no lugar da derrubada das fortificações, adotando o conceito moderno do *greenbelt*. Será uma de suas preocupações constantes a salvaguarda dos grandes espaços livres de Paris (RAGON, 1986 p.41). A ideia de *greenbelt* substituindo muralhas também inspirou Prost no projeto de Anvers.

Forestier, por sua vez, propõe em seu livro uma tipologia classificatória dos espaços livres em sete categorias; preconiza sua distribuição equilibrada no tecido urbano, formando sistemas de parques que estariam ligados pelos corredores verdes dos alinhamentos²³⁹. Jaussely, que convida Forestier para ajuda-lo no projeto paisagístico de Barcelona, propõe um sistema de parques e a

²³⁹ Como se comentou, Sitte defendia que as árvores, em vez de serem “desperdiçadas” em alinhamentos, deveriam ser agrupadas para formar parques, o que traria mais vantagem: “Se não estivessem espalhadas ao longo de toda a avenida, tais árvores poderiam formar um verdadeiro bosque. Dispondo-se de tal quantidade de árvores, seguramente poderiam ser criados dois ou três parques públicos, o que traria mais vantagens para a saúde (...) do que essas alamedas em meio aos principais pontos de tráfego, cheios de cruzamentos, veículos, ventanias e nuvens de poeira” (SITTE, 1992, p.175). As mais recentes pesquisas em microclima urbano, no entanto, mostram que Sitte estava errado em desprezar os alinhamentos em prol dos parques. **Ambos** são necessários e devem estar conectados, para realmente funcionar como um sistema (cf. Ester Higuera, Urbanismo bioclimático).

preservação da paisagem dos montes que circundam a cidade, formando um parque natural.



Fig. 174: Sistema de parques para Barcelona, Jaussely (fonte: citechaillot.fr).

Quanto ao *design* dos parques, a escola francesa se distinguia da era Haussmann por não adotar de todo o paisagismo inglês. Tampouco permaneciam absolutamente no classicismo francês. Tentava-se empreender um *mix* entre as duas linguagens, geométrica e orgânica, valendo-se da primeira para estruturar as linhas gerais e os eixos de perspectiva, e da segunda para acrescentar “o imprevisto à monotonia dos alinhamentos e à rigidez das linhas” (DANGER, 1933). Nesse

sentido, além da influência do paisagismo inglês e do culturalismo, lembra-se mais uma vez a defesa de Laugier, do imprevisto coordenado à ordem: “Às vias banhadas em luz, à vegetação abundante, às praças ordenadas, às perspectivas monumentais, nós ajuntaríamos hoje, para torná-la viva, o pitoresco, o imprevisto, a variedade, o que antes era considerado como desordem” (AUBURTIN, 1923).

Pode-se observar essa tentativa de integrar ordem e pitoresco, por exemplo, no projeto do grande parque de Casablanca²⁴⁰, concebido por Prost. Ele conjuga uma ferradura alongada, cruzada por uma alameda transversal (ambas emolduradas por alinhamentos de palmeiras) com bosques circundantes com caminhos orgânicos. Também as composições de Jacques Gréber e de Jaussely vão nessa linha, porém seus desenhos são geralmente mais intrincados.

²⁴⁰ Le Grand parc: “parc central avec quinconces pour foires et expositions”. Hoje é denominado Parc de La Ligue Arabe, com uma área de 35 ha.

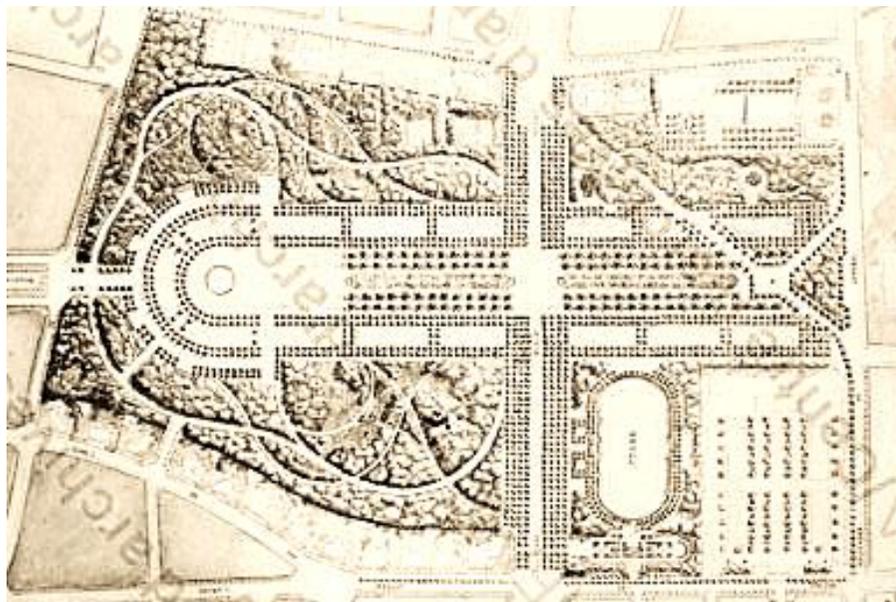


Fig. 175: Proposta do plano Prost um grande parque para Casablanca (fonte: citechaillot.fr).

É importante reforçar que os parques da escola francesa eram concebidos como entidades separadas do tecido urbano geral, e geralmente delimitados com grades e portões. Um outro ponto a se precisar é que eles eram entendidos como os locais preferenciais para a implantação de esculturas e fontes artísticas. Também o mobiliário do parque – postes, bancos, grades, etc. – deveriam sublimar a artisticidade de tais locais. Os parques urbanos, enfim, deveriam proporcionar, para além da aeração, do lazer e descanso e da integração com a natureza, uma experiência estética *cherchée*.

d) *Waterfront*

Outro ponto a se tirar partido são as potencialidades dos diferentes tipos de cursos d'água. São elementos de um real efeito decorativo, do qual não se utiliza suficientemente na França ((AGACHE; AUBURTIN; REDONT, 1916).

A escola francesa considera as águas urbanas um dispositivo fundamental do embelezamento da cidade: “Uma superfície d'água é quase indispensável para a sua beleza. Felizes as cidades que possuem rios ou lagos, para não falar do mar. Muitas vezes se oculta as margens das águas. No entanto, quando existentes, essas vistas são uma das grandes atrações dessas cidades” (LAVEDAN, 1952). Um dos projetos mais atrativos, para eles, é a organização das margens marítimas: “portos, praias, os *front de mer* com passeios públicos, como a célebre Promenade des Anglais, em Nice” (LAVEDAN, 1952).

A orla de Nice terminou sendo uma grande referência também por essa cidade ter sido o estudo de caso de Robert de Souza, no seu célebre livro “L'avenir de nos villes, études pratiques d'esthétique urbaine. Nice capitale d'hiver”, lançado em 1913. De Souza estava completamente integrado aos urbanistas e era membro do Musée Social e da S.F.U. Os dispositivos compositivos permanecem: faixas de passeios públicos, belvederes, arborização em alinhamento, etc.



Fig. 176: Orla de Nice, 1882 (fonte: SOCARD, 1936).



Fig. 177: Orla de Nice atualmente (fonte: commons wikimedia).

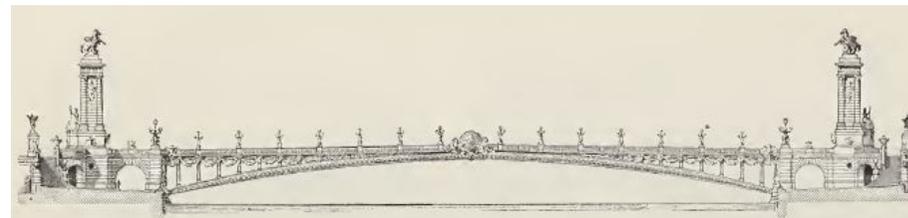


Fig. 178: Elevação da Ponte Alexandre III em Paris (fonte: GUADET, 1910).



Fig. 179: Vista da Ponte Alexandre III em Paris (fonte: commons wikimedia, 1910).

Nas orlas de rios, mais frequentes, os cais e as pontes são considerados projetos especialmente atrativos: “Os cais e pontes podem incrementar o efeito produzido pela água” (REY, 1928). As

pinturas impressionistas, nesse sentido, não deixavam de ser uma referência estética importante, ao evidenciar o brilho e o reflexo nos planos d'água como recursos para sublimar uma paisagem urbana. A referência principal de organização de cais de rio como local de passeio público era os *quais de La Seine*, em Paris, que desde a época de Henri IV começara a ser desobstruído para a visão da água. O projeto de pontes era considerado desafiador, por sua estrutura, mas uma ocasião especial de colaboração com a engenharia: “Há hoje a preocupação de dar às pontes, para além da solidez e circulação, um caráter arquitetural. A colaboração de arquitetos e engenheiros nesse quesito tornou-se frequente” (REY, 1928).

A referência estética primeira da escola francesa, em se tratando de pontes, era sem dúvida a Ponte Alexandre III. Construída para a exposição de 1900, em conjunto com o Grand e o Petit Palais, tem-se Hénard envolvido na concepção urbana desse grande conjunto. Ele foi premiado no concurso da exposição de 1900: “Graças a ele, Paris possui uma de suas mais belas perspectivas: a Avenida Alexandre III”. (RAGON, 1986 p.39)²⁴¹. A ponte em aço representou um triunfo estrutural, por vencer todo o vão com um só arco rebaixado, sem apoio intermediário. Mas seu desenho fica um tanto ocultado pela

²⁴¹ Observe-se que se fala da concepção do conjunto e não do desenho da ponte em si. Naquele momento da exposição universal, ele ficou encarregado de projetar outros edifícios, como o Palais de l'électricité.

profusão de ornamentos. Agache, como se comentou, inseriu uma versão dessa ponte no seu projeto de Camberra. O único a propor um desenho alternativo para as pontes foi, mais uma vez, Hénard, com seu polêmico projeto para uma ponte em “x”, em Paris, em um proposto prolongamento da Rue de Rennes sobre a Rue Bonaparte. Como se sabe, assim como várias das criações de Hénard, o projeto permaneceu no papel.

Finalmente, será praticada a ideia cívica de constituição de “portas monumentais da cidade”, nas chegadas pela água. Lembrando a configuração do projeto de Burnham para Chicago, a maior parte dos urbanistas da escola francesa implementará tal dispositivo. Um dos projetos em que mais se evidencia a influência de Burnham é na “Porta do Brasil”, proposta por Agache no plano do Rio de Janeiro.

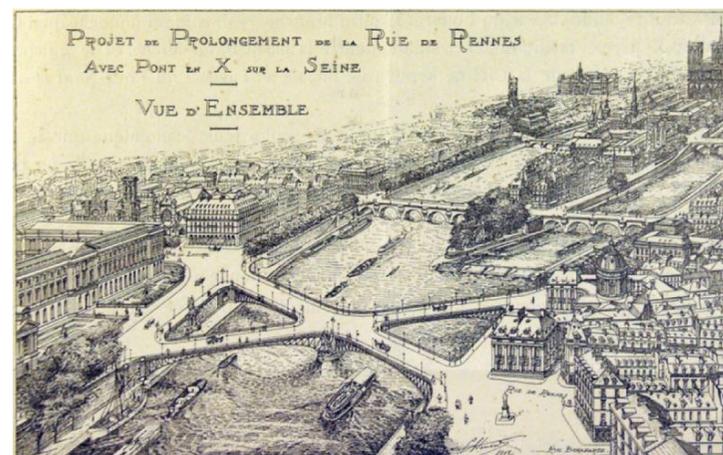


Fig. 180: Projeto de Hénard - ponte em x em Paris (fonte: <http://www.urbagram.net>).

5.2.3 Arquitetura e legislação

a) Monumentos

A primeira preocupação é conservar os edifícios artísticos, que devem ser respeitados e colocados em evidência, assim como obras de arte pública e mobiliário urbano deve-se pensar no enquadramento, proporcional à escala do monumento. Deve-se limitar a altura das construções circunvizinhas, de modo que o monumento não seja “esmagado” por sua vizinhança. Deve-se também prever o aspecto das construções, de modo a harmonizar, seja pelo estilo ou caráter, as construções futuras com a histórica (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916)²⁴².

O grande diferencial da interpretação da escola francesa de urbanismo, em termos de monumentos arquitetônicos, está na patente preocupação patrimonial, que não existia nos séculos anteriores. Promovem a defesa do patrimônio histórico e do “pitoresco” dos conjuntos urbanos (e não apenas de edifícios), Nesse aspecto, as influências de Sitte e de Buls são evidenciadas nas novas estratégias de intervenção nos tecidos antigos, sobretudo medievais, em que se destacam as posições de figuras como Robert de Souza e Louis Bonnier. À estratégia haussmaniana de “dégager” (desobstruir) os

monumentos, sobrepõe-se essa nova consciência patrimonial que se desenvolve profundamente na época.

Nesse viés, a construção de uma leitura da cidade e da vivência do lugar eram elementos primordiais para intervir sensivelmente em um contexto histórico e paisagístico. De Souza, por exemplo, aponta para a necessidade de “relativizar” as demandas da circulação e de higiene em relação aos conjuntos históricos. Argumenta que, para adaptar a cidade velha às novas demandas da modernidade, não é preciso fazer “tábula rasa”, mas desenvolver, com ponderação e caso a caso, estratégias sensíveis de projeto que conjuguem ambas as necessidades, funcional e de preservação do patrimônio e da paisagem:

Para Robert de Souza, diante do crescente destaque da “utilidade” e de suas pretensões universais, a construção dessa memória do lugar pelo urbanista e sua mobilização no projeto servirão para legitimar soluções específicas, para fundamentar a própria ideia de diferença no tratamento planejado da cidade e para dar espaço à memória sedimentada dos lugares centrais. (GAUDIN, 2014, p.79).

Se antes a preocupação maior estava na padronização urbana, agora esses atores expressavam-se em termos de conservação e respeito da identidade de determinado conjunto histórico. Porém, não significa que eles defendiam uma patrimonialização geral: “Não se deve

²⁴² Tradução da autora.

considerar como relíquia tudo que é antigo. O fetichismo do antigo é um grave erro. O bom senso deve ditar o que deverá ser conservado” (AGACHE, AUBURTIN; REDONT, 1916).

Se eles não isolavam necessariamente os monumentos mais antigos, por sua nova consciência patrimonial, ainda projetavam os novos monumentos posicionados no eixo terminal das perspectivas. Nesse aspecto, pode-se considerar que eles prolongaram o “reinado do monumento-alvo”, como denominava Bardet, trabalhando a composição dentro da estética axial *beaux-arts*: “Deve-se prever e determinar o lugar e enquadramento dos monumentos futuros, que também terão um papel marcante no aspecto da cidade” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916).

Quando o projeto do monumento seria feito por terceiros, indicam-se as restrições no plano urbanístico, de modo que o edifício pudesse adequar-se à proporção e ao enquadramento da composição geral: “Deve-se respeitar todas as diretrizes propostas no plano de urbanismo” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916). Outro aspecto que deve ser mais uma vez evidenciado é seu pensamento projetual para além do plano, buscando estabelecer composições de volumes, ou seja, seu efeito tridimensional. Para conseguir a melhor impressão, buscavam agrupar os edifícios importantes. O resultado para a rede axial era a possibilidade de fortalecer seus núdulos principais, suas centralidades simbólicas estruturantes. Nisso está clara a influência de

Unwin, quando ele afirmava, no seu manual, que os edifícios espalhados ao acaso não produzem nenhuma impressão, enquanto que agrupados eles se valorizam mutuamente:

(Os edifícios), se forem bem estudados, permitindo entrarem no quadro do conjunto, contribuirão para a formação do decoro geral; a sua aparência, o seu bloco, os fundos de perspectiva serão outros tantos elementos que contribuirão ao embelezamento do organismo urbano e à expressão do gênio cívico. Portanto, **é indispensável que o urbanista ocupe-se não apenas da disposição dos edifícios em plano, mas imagine igualmente o seu volume** (AGACHE, apud MOREIRA, 2007B, p.105- grifo nosso).

b) Ordenamentos arquitetônicos

A ideia de estabelecer ordenamentos arquitetônicos é aceita e incentivada, a partir do argumento de que a imagem da via pública é um bem coletivo. “A arquitetura urbana é a única arte que se impõe forçosamente a todos, assim, de certo modo ela pertence à comunidade, uma vez que ninguém pode escapar à sua vista” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916). É preciso ponderar que tais urbanistas viviam em Paris, uma cidade que, em termos arquitetônicos, é conhecida por sua coerência e unidade visual. Assim, é natural que os ordenamentos arquitetônicos não fossem chocantes para eles ou mesmo alheios ao seu entendimento de harmonia urbana: “Paris tira da aplicação dessa regra uma relativa harmonia.

Nova York, ao contrário, em cada passo se veem irregularidades de altura e justaposições chocantes” (LAVEDAN, 1952). Mas a urbanização de Haussmann pretendeu dar a ilusão de uma perfeita homogeneidade do espaço urbano (HAROUEL, 2004, p.113), entre bairros aristocráticos e populares. Já para os urbanistas da S.F.U., a noção de zoneamento, implicando distintas legislações para cada bairro, preconizava a variedade visual entre as diferentes partes da cidade.

Pode-se estabelecer ordenamentos absolutos ou de caráter, sempre descritos em legislação proposta junto ao plano: “Quanto à regulamentação construtiva, ela pode ser mais ou menos estrita: ordenamento absoluto, obrigando à perfeita regularidade das fachadas; ordenamento de caráter, permitindo uma interpretação livre, e as vezes insolente, de uma estética imposta” (AUBURTIN, 1923). Mas reconhecem que os ordenamentos absolutos, diferentemente do passado, são cada vez mais raros e polêmicos: “É raro hoje em dia que a ocasião de tratar de tais conjuntos se apresente: nosso estado social tem uma demasiada preocupação pela liberdade individual para impor ordenamentos tão absolutos” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916).

A regularidade de caráter, no entanto, era ponto pacífico: “O urbanista deve assegurar que a concepção das construções responda, em linhas gerais, à ideia diretora, por meio das regulamentações edilícias.

(...) O objetivo é obter conjuntos arquiteturais claramente definidos, ou agrupamentos mais ou menos regrados” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916). Para eles, a relação entre a massa de edifícios e a dimensão dos espaços livres é condição primordial para o bom aspecto das vias.

Nas raras ocasiões em que era proposto um ordenamento absoluto, tratavam-se efetivamente de lugares especiais e simbólicos: “Esses ordenamentos podem criar, em alguns lugares precisos no plano, centros de interesse arquitetural” (AUBURTIN, 1923); “Os conjuntos arquiteturais tiram seu efeito nobre e gracioso do caráter uniforme voluntariamente dado às construções que os compõem” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916). Mas deve-se ter em conta o que é apropriado para cada situação, para que só se use arquitetura monumental nos lugares em que elas realmente se justifiquem.

Guadet (1910, p.55) preconizava que o ordenamento absoluto só é justificável quando se pode abarcar o conjunto a partir de um olhar, como era o caso, por exemplo, da Place Vendôme, ou de uma rua curta como a Rue Royale. Em suas palavras: “Foi um erro completo buscar imprimir caráter e estilo nessa monotonia que se repete por um quilômetro, como na Rue de Rivoli”. Por isso, para se adotar tal programa, deve-se ter um efeito de perspectiva preciso a fornecer, estudar as proporções entre os edifícios e os espaços livres, as praças ou avenidas que margeiam tal conjunto. Deve-se, em todo caso, usar o

ordenamento absoluto com parcimônia: “Atenção à má utilização do recurso, o efeito pode ser fastidioso” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916).

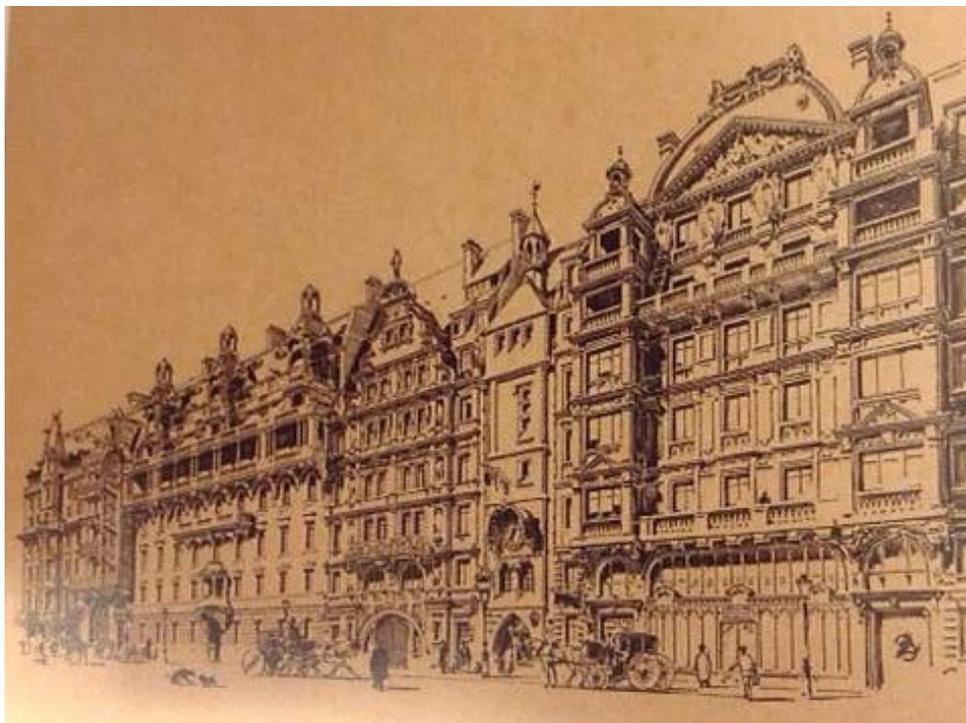


Fig. 181: Bonnier, ilustração arquitetônica das possibilidades do novo regulamento de 1902 para Paris (fonte: COHEN, 2013).

Como se explicitou anteriormente, a principal regulamentação edilícia é a *non altius tollendi*, que limita a altura máxima da edificação em relação à via. Tradicionalmente, essa fórmula é fixada segundo o padrão $H = L$, ou seja, a altura máxima é igual à largura da via frontal

ao lote. Em Paris, “(...) a regulamentação urbana contribui para a unidade das fachadas (proibição e saliências) e limita a altura das construções. Até 1859 a altura máxima permanece em 22,5m. Em seguida ela passa a 25m. é somente com a regulamentação de 1902 que ela ultrapassa os 31 m (HAROUËL, 2004, p.111). A regulamentação de 1902, cujo proponente foi Louis Bonnier, arquiteto da cidade de Paris e membro da S.F.U., gerou infinitas discussões nesse momento entre os urbanistas franceses, e por bastante tempo depois. A questão é que a nova lei proporcionava maior liberdade e rompia com a rigidez das fachadas haussmanianas, permitindo, por exemplo, *bay-windows*, e, o mais grave: uma maior altura de acordo com a profundidade do lote, em teoria sem limites. Isso significava que, sendo a parcela muito profunda, o edifício poderia ser muito mais alto do que o permitido até então:

O novo regulamento viário parisiense, estudado por Louis Bonnier, rompe com a harmonia haussmaniana em favor de uma silhueta mais contrastada, na qual o desenvolvimento vertical dos imóveis é favorecido pela lei. Os críticos não deixarão de ver na nova paisagem urbana assim produzida os horrores exóticos. Charles Lorcht afirma: “sim, são hediondos estes “palácios”, americanos pela sua altura, germânicos pelo seu peso, anamitas pela sua decoração”. como evoca A. Guillaume, que exclamou na Câmara dos Deputados que “quando Paris se parecer a Chicago e a Nova Iorque os

americanos que desejamos atrair não virão mais aqui”
(COHEN, in: MACHADO et alii, 2003, p. 23).

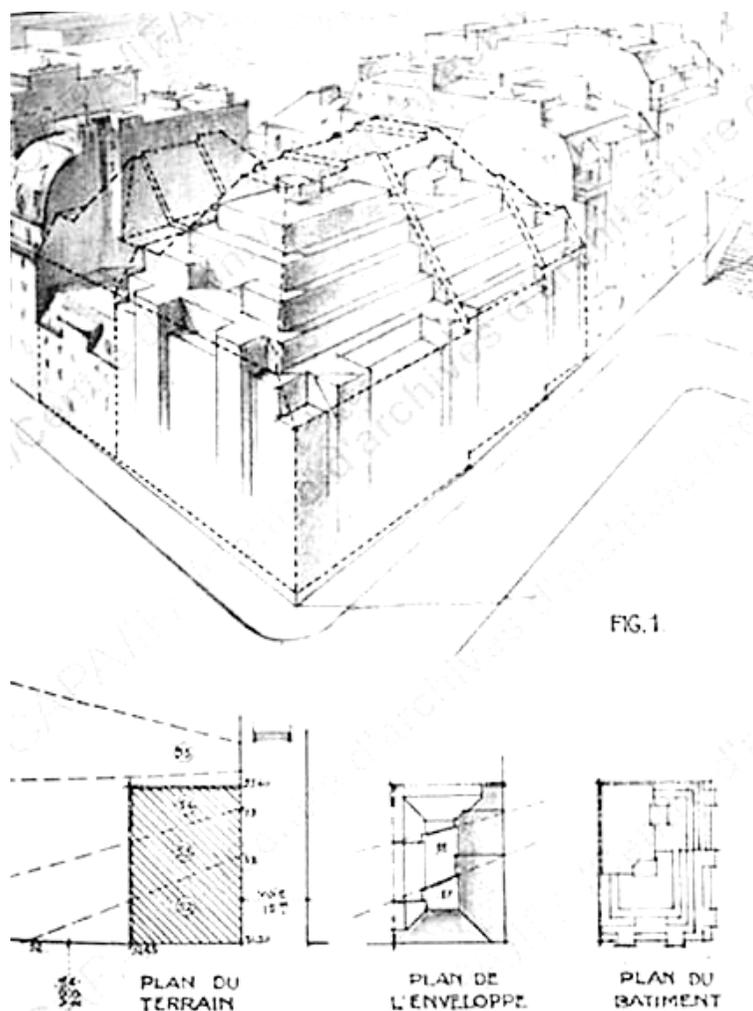


Fig. 182: Bonnier, projeto de revisão do Décret du 13 août 1902 (fonte: <http://www.urbagram.net>).

No entanto, o pavor de “desfiguração” de Paris não se confirmou, uma vez que as parcelas (lotes) parisienses não possuíam grande profundidade. Assim, nesse aspecto, o regulamento de 1902 não transformou a fisionomia geral dos edifícios, ao menos em sua massa e altura. Dessa legislação da “altura progressiva”, no entanto surgiu uma nova proposição arquitetônica: os imóveis *à gradins*. Henri Sauvage projetará alguns desses edifícios escalonados, com uma ideia original: uma piscina comunitária no centro do imóvel. Exemplos desse seu sistema em Paris podem ser encontrados na Rue Vavin (1913) e na Rue des Amiraux (1930). Alguns anos mais tarde (1934), o próprio Bonnier aproveitará a ideia na proposição de um conjunto de edifícios *à gradins* para o Quai de Passy.

No entanto, como se pode ver na ilustração arquitetônica das possibilidades do novo regulamento, feita por Bonnier, houve realmente uma certa dinamização das fachadas e dos volumes. Os telhados foram colocados em evidência, integraram-se cúpulas, esculturas, *bay-windows*, terraços... A impressão dos parisienses foi a do acréscimo do exótico e do pitoresco em uma paisagem antes dominada pela sobriedade. Alguns exclamaram que a liberdade era necessária para a expressão de uma arquitetura nova, moderna, em razão dos novos procedimentos e novos materiais de construção, além das novas necessidades de higiene (DANGER, 1933).



Fig. 183: Sauvage e Sarazin, Imóvel da Rue Vavin (fonte: commons wikimedia).

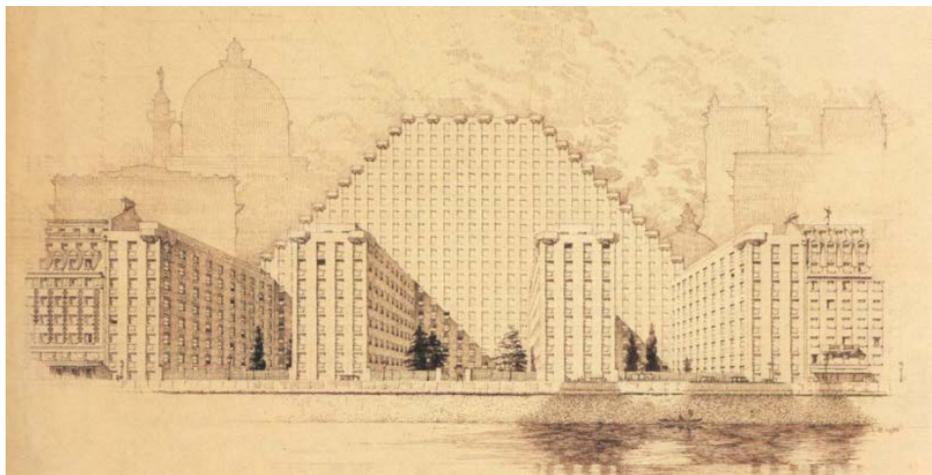


Fig. 184: Bonnier, 1934, estudo de Imóvel à gradins para o Quai de Passy (fonte: citechaillot.fr).

A questão da altura dos edifícios, assim era o ponto crucial, e a posição dominante (e poderia-se dizer até hoje), em Paris, foi pela manutenção do padrão de altura em seu ordenamento. Muitos são contrários à adoção de verticalização em todo o “velho continente”: “Na Europa, as altas construções só são permitidas a partir da metade do século XX, sem alcançar, entretanto, o extraordinário prodígio da paisagem nova-iorquina. Nas cidades antigas, o resultado é simplesmente a total destruição da harmonia dos sítios, acompanhada geralmente da destruição da malha urbana” (HAROUÉL, 2004, p.106).

Duas questões principais eram discutidas tendo em conta a verticalização, uma sobre a relação da trama urbana com a arquitetura, e a outra sobre o caráter da própria arquitetura. Sobre o traçado, perguntava-se: o que proporcionava maior impressão de ordem e de unidade? O traçado regular com edifícios irregulares, como em Nova York, ou o traçado irregular com edifícios regulares, como em Paris? A preferência geralmente recaía pela segunda. A outra questão era: como poderia haver ordenamento arquitetônico na verticalização? Quanto maior a altura, mais difícil a questão, pois a prática de geminar seria abolida, para a via não se tornar uma “muralha” sem luz e ar. Em tese, arranha-céus são elementos escultóricos *per se*, não uma peça de um conjunto, não se subordinam. Auburtin, no entanto, em seu texto apresentado no congresso da S.F.U. em 1923, provoca todas essas questões, com

sua proposição de dobrar a altura máxima em Paris para 40m e o número de andares para 12, nas vias mais largas, bem como diminuir a altura permitida defronte às vias mais estreitas. Ele argumenta²⁴³:

Do ponto de vista estético, é inegável que a reforma proposta trará uma mudança no aspecto da cidade e alguns temem que ela perca o caráter horizontal formado nos últimos séculos. É evidente que abaixando algumas edificações e elevando outras se criará entre as ruas e avenidas uma variedade de aspecto ao qual não estamos habituados e que a horizontalidade tradicional será talvez rompida. Mas o caráter de uma cidade corresponde ao caráter de uma época. Ele não é imutável, e nossa época é suficientemente fecunda de transformações de toda natureza, seja pelo progresso ou evolução para que não nos surpreendamos que a cidade, emanação direta da civilização, seja fatalmente levada nesse movimento de mudança (AUBURTIN, 1923)²⁴⁴.

Uma grande celeuma em torno dos ordenamentos é que eles são feitos a partir de legislações rígidas. Elas objetivam determinar diretrizes “estéticas” para os planos urbanísticos e para a aprovação de projetos arquitetônicos particulares. Os projetos particulares, em

²⁴³ Agache, sobre o plano do Rio de Janeiro: “Eu não sou um inimigo dos arranha-céus, se (...) ele for bem construído e colocado judiciosamente no bairro que lhe compete” (AGACHE, apud MOREIRA, 2007B, p. 105).

²⁴⁴ Tradução da autora.

Paris, deveriam ser aprovados nos *bureaux* públicos para controle da “estética urbana”, como condição para obter o *permis de construire*. Mas eis os problemas: quem legisla sobre a estética, e dentro de quais parâmetros? Qual a competência dos funcionários municipais para julgar o que é estético ou inestético? Segundo os nossos urbanistas, o intuito era apenas evitar “les horreurs”, e que a resposta era sempre apelar ao bom senso: “Deve-se temer que as regulamentações imponham um tipo de arte oficial? E quem irá analisar e julgar os projetos? Todas essas objeções são injustificáveis diante do predomínio do bom senso e da sinceridade” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916). Assim, a escola francesa defendia a regulamentação como instrumento urbanístico altamente necessário para uma harmonia na estética urbana:

A regulamentação estética deve frear a desordem e esforçar-se por solucionar os permanentes conflitos entre o interesse geral e a liberdade privada. O aspecto dos edifícios, de certa forma, pertence a todos, já que ele se impõe à vista de todos. Uma fachada é tanto da casa quanto da cidade, e a regulamentação deve defender o conjunto que constitui o **domínio público estético** (AUBURTIN, 1923- grifo nosso)²⁴⁵.

²⁴⁵ Tradução da autora.

Finalmente, sobre a restrição à liberdade dos arquitetos, a opinião é que a liberdade deve ser exercida dentro de certos limites: “É sempre possível, para os arquitetos de talento, criar uma obra pessoal dentro de um contexto restritivo” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916).

Répondez nettement à tous les détails des questions. Ne commencez pas les travaux sans autorisation écrite!

VILLE DE
Service de l'Esthétique Urbaine
(Arrêté Municipal de)

FICHE DE RENSEIGNEMENTS

A déposer en double exemplaire au Bureau administratif de la VOIRIE avec toute demande d'autorisation de travaux extérieurs (ravalement de façades, transformation ou peinture, même sans changement, même partielle de boutiques, enseignes, etc.)

Adresse exacte de l'immeuble intéressé:

Nom du propriétaire ou du commerçant ordonnant les travaux (avec adresse où on doit lui écrire et n° de téléphone) et nature du commerce exercé:

Nom de l'architecte ou de l'entrepreneur principal (adresse et n° de téléphone):

Nature et étendue des travaux projetés:

Matériaux et tons prévus pour chaque élément d'architecture, de menuiserie, de décoration ou de revêtement (parfois pleins de murs, encadrement des baies, pilastres, boiserie, ferrures, toiture etc.)

Enseignes ravalementes ou nouvelles: leur texte, emplacement, matériaux, dimensions, couleur des fonds, couleur et forme des lettres. (Pour les enseignes perpendiculaires, joindre un croquis coté, comprenant les supports)!

Date et signature du demandeur, qui prend l'engagement d'exécuter les travaux en se conformant aux DIRECTIVES imposées:

En cas de transformation de façade, devanture, etc. joindre un devis descriptif détaillé et un dessin coté - avec plan de situation indiquant les éléments (corniches, portes, etc.) qui resteront apparents autour des parties nouvelles, ainsi qu'une photographie (état actuel) de l'immeuble entier.

Cadre réservé à l'Administration. (Bureau de l'Esthétique Urbaine).

Quand le Bureau d'Esthétique aura formulé des réserves, les intéressés signeront au bas de cette page; sinon leur demande sera rajotée.

Le soussigné, ayant pris connaissance des réserves ci-dessus, auxquelles il sera tenu de se conformer, maintient sa demande ainsi modifiée.

Date et signature: (1)

Fig. 185: Ficha para controle da “estética urbana” (fonte: GUITARD, 1947).

Em realidade, tais questões são pertinentes até hoje, justamente por terem sido de todo abandonadas e sofrer-se atualmente as consequências da visualidade caótica das cidades. Nesse sentido,

Lamas, defendeu o ordenamento arquitetônico como algo que deveria ser novamente sujeito de reflexão no urbanismo contemporâneo, ainda que “ordenamento” represente algo alheio à complexidade urbana:

Assim se atingiram certamente alguns dos mais interessantes momentos da arte urbana, sobre o qual seria oportuno meditar. Estes objetivos perdem-se por completo no século XX, quando a defesa do liberalismo urbano e da personalidade criativa do projetista, do construtor ou do proprietário se sobrepõem aos interesses superiores da cidade, e quando a gestão urbana se torna mediocre e desprovida de ambição. (...) Creio que o desenho das fachadas, entendido em termos contemporâneos, poderá de novo integrar os planos como meio de disciplina estética da cidade. Os planos não podem continuar a ser apenas regras planimétricas de traçado, assim como a cidade não deve ser apenas terreno para construir prédios. Os planos têm (de novo) de ser pensados em termos de arquitetura, da cidade (LAMAS, 2011, p.179).

c) Passagens (arcadas, colonatas, etc.)

As arcadas permaneceram dispositivos ainda bastante utilizados, para sombreamento de passeios comerciais e para unificação visual de uma via com fachadas distintas. As referências mais lembradas eram as clássicas Rue de Rivoli e Rue des Colonnes. Em diversos planos

observados, as arcadas eram integradas aos edifícios da praça cívica e também, principalmente, nos edifícios com comércio no térreo. Os projetos geralmente obedecem a composições *beaux-arts*, valendo-se às vezes até das ordens clássicas, nos edifícios institucionais. Uma proposta com arcadas modernas pode ser vista no projeto de Garnier para o Quartier de la Bourse, mostrado anteriormente. As galerias comerciais com cobertura em vidro, por outro lado, tenderam a desaparecer em prol dos grandes centros comerciais. As vias para pedestres continuaram a ser propostas, mas não de forma sistemática, visando segregar os fluxos urbanos.



Fig. 186: Rue des Colonnes, Paris (fonte: commons wikimedia).

5.2.4 Marcos urbanos

a) Arte pública (esculturas, arcos, obeliscos e fontes)

Seria possível, como antigamente, construir pórticos para receber afrescos ou quadros que retracem a história do

país, a vida dos grandes homens que a ilustraram, construir monumentos simbolizando os fatos importantes, o amor à pátria e à liberdade, o valor do trabalho e da paz. (...) Não é no museu que o povo deve construir sua educação artística; é na rua, nos jardins e nas praças que ele deve encontra-la. Tudo no urbanismo, na decoração e significação dos edifícios deve contribuir para esse objetivo (JAUSSELY, citado por PUYO, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, pp.124-125)²⁴⁶.

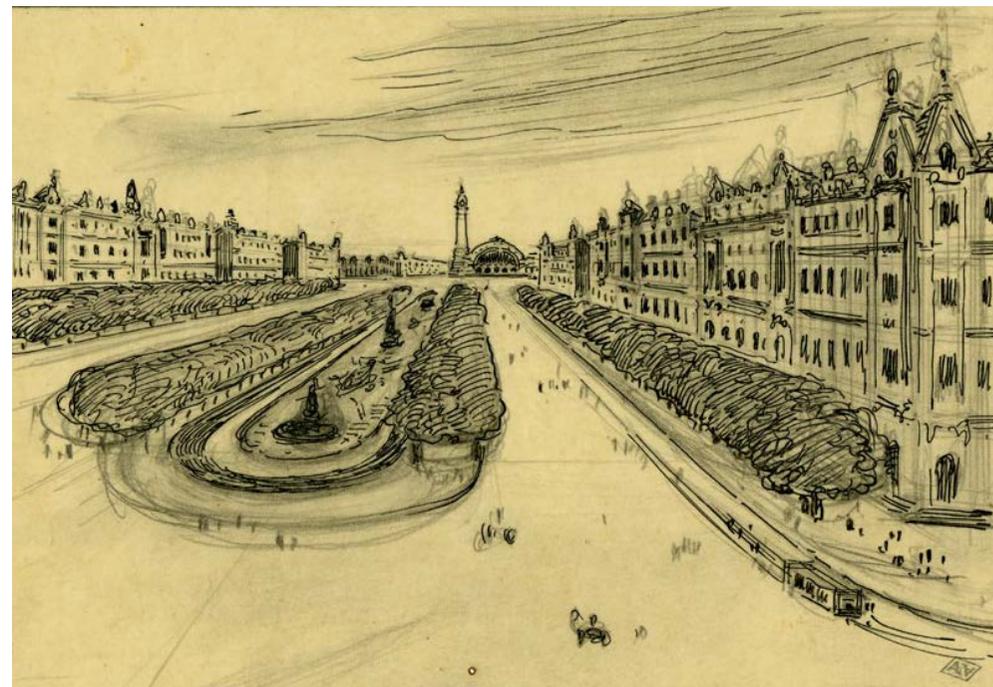


Fig. 187: Projeto de praça cívica para Barcelona, Jausseley (fonte: citechailot.fr).

²⁴⁶ Tradução da autora.

A escola francesa de urbanismo continua valendo-se profusamente dos dispositivos clássicos da antiguidade retomados pela arte urbana histórica: arcos monumentais comemorativos, obeliscos, fontes artísticas, esculturas públicas figurativas com pedestais, etc. É no detalhamento da arquitetura urbana, mas, principalmente, na utilização de tais dispositivos, que mais transparece a formação acadêmica desses urbanistas. De certa forma, a associação imediata “linguagem clássica - embelezamento” mascarou a modernidade das proposições francesas.

Mas a semelhança com as formas do passado não deveria encobrir a nova complexidade de seus planos urbanísticos, sobre os quais se comentou anteriormente. Também não deveria ocultar o fato de que a celebração artística que se fazia nesse momento não era só ligada à enaltação do poder, como era frequente no passado. Ela partia de uma nova consciência social, do desejo, como disse Jausseley, de promover uma educação artística ao povo, de fortalecer o sentimento de coletividade, bem como reforçar o desenvolvimento cívico da pátria. Essa ideia de melhoramento social pelo melhoramento do *cadre de vie* era semelhante ao pregado pelo movimento *city beautiful* americano, com a diferença de que os franceses estavam mais próximos das teorias socialistas do Estado bem-estar social, como defendidas, por exemplo, por Léon Rosenthal, ligadas à reconstrução do pós-guerra.

Um dos dispositivos que continuaram mais utilizados foram as fontes, porém mais em jardins públicos do que em praças “de estar”. Elas continuaram, porém, sendo um recurso bastante utilizado nas praças de circulação, sobre o que se observa sua frequente inacessibilidade, evidenciando-a como dispositivo primordialmente visual: “Quanto às fontes, a solução de situa-las em carrefours circulares giratórios arrisca de torna-la inacessível aos pedestres, em especial às crianças” (LAVEDAN, 1952). Essa despreocupação com a acessibilidade das fontes ocorreu certamente porque seu sentido mudou: “As grandes fontes tornaram-se mais raras a partir da água encanada, pois deixaram de ser essenciais da vida urbana e tornaram-se apenas decoração” (LAVEDAN, 1952).



Fig. 188: Bassin du Grand Rond, por Jausseley (fonte: patrimoines.midipyrenees.fr).

Lavedan, o autor, dentre os manuais estudados, que mais se debruça sobre os elementos de arte pública, comenta que as fontes da segunda metade do sec. XIX são muito ecléticas, inspiradas demais em estilos do passado, e que a do Observatório²⁴⁷ é a mais bela. No século XX, tentou-se partidos muito diversos: a permanência da composição clássica com esculturas de linguagem mais moderna, como no Grand Bassin de Toulouse²⁴⁸, projetado por Jaussely; desenhos já completamente *art déco*, como as fontes do Trocadéro e da Porte de Saint Cloud.

A tipologia “arco de triunfo” tornou-se mais rara, mas ainda pode ser encontrada, por exemplo, na praça cívica projetada por Hébrard em Tessaloniki, já mostrada. Nesse momento, porém, o mais frequente foi associar esse tipo de monumento às homenagens aos mortos da primeira guerra, como é o caso da estrutura projetada por Jaussely em Toulouse, sua cidade natal, que associa a forma de um arco à uma colunata, como no Portão de Brandemburgo. Porém, por ser o mais ostensivo dos dispositivos, será aquele usado com maior parcimônia.

O mesmo não se pode dizer dos outros elementos, como as estátuas e as colunas comemorativas. Por exemplo, quanto às estátuas,

²⁴⁷ Ver imagem no terceiro capítulo.

²⁴⁸ As esculturas da fontes foram derretidas pelo governo de Vichy, do Gal. Pétain, para a produção de armas. A fonte, com um jato central simples, permanece no jardim do Grand Rond.

Lavedan se queixa da existência de uma “estatuomania”, que teria se espalhado pela França, mas sobretudo em Paris:

Os pequenos monumentos, estátuas, fontes, obeliscos, colunas, são tomados da tradição. A novidade é que há muito mais do que antigamente, de qualidade muito menor e que mesmo as boas coisas são mal situadas. Essas observações aplicam-se sobretudo às estátuas, que proliferaram e se tornaram a grande fonte de decoração urbana. Uma “estatuomania” (LAVEDAN, 1952).²⁴⁹



Fig. 189: Monumento aos mortos, por Jaussely (fonte: citechailot.fr).

²⁴⁹ “No fim do segundo império, Paris possuía uma dezena de estátuas de personalidades. A 3ª. República subiu essa cifra para 175, sempre em progressão geométrica em cada década. A distribuição entre os bairros é completamente desigual (61 no 6º, 23 no 5º, 21 no 8º, uma em cada um dos outros bairros e nenhuma no 20º)” (LAVEDAN, 1952). Tradução da autora.

Segundo esse autor, um dos fatores que contribuíram para o aumento de peças, com a diminuição de qualidade, teria sido devido às homenagens dos pós-guerras: “A decadência da escultura urbana foi evidenciada pelos monumentos inspirados pelas duas guerras mundiais. As estelas são a opção mais sóbria” (LAVEDAN, 1952). Ainda referindo-se à primeira guerra, que nem tinha acabado, Agache, Auburtin e Redont (1916) emitem o voto, que parece ter sido infrutífero, de parcimônia na sua concepção: “Espera-se que as homenagens relativas à guerra não dêem margem a uma profusão de monumentos excessivamente teatrais e inestéticos. Recomenda-se simplesmente uma inscrição, um baixo-relevo ou um emblema”.

Uma preocupação quanto às estátuas é seu posicionamento adequado: “Deve-se, antes da implantação, fazer uma maquete em tamanho natural para exame no lugar, e também submeter as plantas e croquis à comissão des *beaux-arts* para aprovação” (REY, 1923). Mesmo quando as peças são concebidas pelos grandes gênios da escultura, o cuidado na escolha e enquadramento deve se redobrado: “Deve-se compreender que nem todos tem o espírito monumental (Rude e Bourdelle sim, Rodin não)” (LAVEDAN, 1952). Nesse sentido, tanto Rey quanto Lavedan citam o exemplo negativo do Victor Hugo de Rodin. Lavedan recomenda a implantação especialmente em parques, jardins e praças fechadas: “os jardins são os enquadramentos preferidos, ou mesmo praças fechadas como as

reais. Mas em muitos casos melhor seria estátua nenhuma” (LAVEDAN, 1952). Rey, por sua vez, concorda com a constatação da “estatuomania” indicada por Lavedan, rogando para “evitar-se a invasão de parques e jardins por uma infinidade de mármore e bronzes pouco qualificados” (REY, 1923).

Nenhuma proposição escultórica na urbanística francesa, porém, pode ser relacionada ao caso da *Cité Mondiale* de Hébrard e Andersen, obviamente por esse último ser um escultor. É um caso à parte: pelo simbolismo buscado, a arte pública tinha aí um exagerado papel de destaque, e aparece em uma escala quase opressora. Vide, por exemplo, os colossos propostos para a “entrada da cidade”, que buscavam emular a estátua da Liberdade.

O elemento preferido pelos urbanistas da escola francesa, enquanto marco urbano, era a coluna comemorativa. Essa forma aparece em praticamente todos os planos urbanísticos, nas principais praças. A preferência por esse dispositivo vem do fato de que ele cria um ponto focal para a perspectiva sem esconder a composição da praça (GUADET, 1910, p.59). Como exemplo, Hénard propôs a ereção de três colunas com o objetivo de ancorar os pontos focais das perspectivas vistas a partir da Place de l'Opéra, em uma disposição que não é sem lembrar as Colones de Ledoux, na Place de la Nation. Quando se tratava da coluna única, a escala proposta é geralmente gigantesca, como na *Cité Mondiale* e na praça cívica de Camberra,

projetada por Agache. Mas a questão da proporção da peça com o contexto continuava a ser um elemento de preocupação, e eles hesitavam entre “harmonizar” e “destacar” os elementos de arte pública propostos, nem sempre atingindo os melhores resultados. Guadet relembra um dos maiores fracassos franceses à esse propósito²⁵⁰: “Tudo que se tentou no centro da *cour* du Louvre ou foi esmagado pela amplitude do espaço, ou bem se estava obrigado a exagerar as dimensões, a despeito da proporção” (GUADET, 1910).



Fig. 190: Colonne de Ledoux, Place de la Nation, Paris (fonte: commons wikimedia).

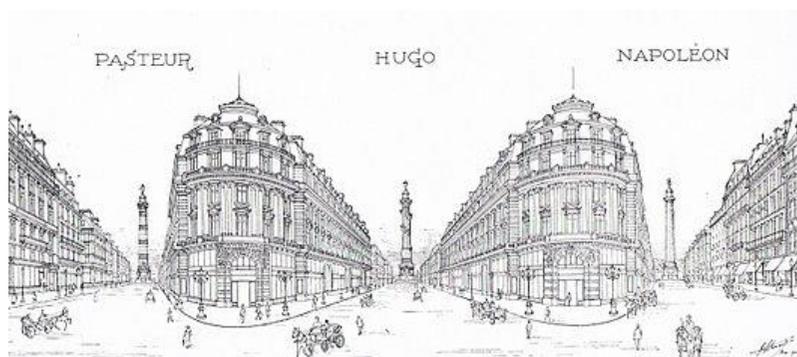


Fig. 191: Proposta de novos obeliscos, Paris, Hénard (fonte: commons wikimedia).

²⁵⁰ Conflito, aliás, só “resolvido” com a pirâmide de vidro de I.M. Pei.



Fig. 192: Agache, projeto da praça cívica de Camberra, (fonte: design29.naa.gov.au/).



Fig. 193: Colossos da Cité mondiale, de Hébrard e Hendrik Andersen (fonte: <http://www.urbagram.net>).

b) Mobiliário urbano

A escola francesa tinha grande cuidado artístico na proposição do mobiliário urbano, pois ele era compreendido como elemento fundamental na coesão visual e identidade da cidade. Esses elementos, que fazem sua aparição sistemática em Haussmann, são cada vez mais difundidos por toda a estrutura urbana. Para eles, o mobiliário urbano deveria ser estudado com cuidado, executado em material de boa aparência, tratados com elegância e simplicidade e também “ser preservados de toda decoração pretensiosa e de toda pintura berrante” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916). Deve-se ter um cuidado especial com os quiosques e com os pontos de ônibus, tanto do ponto de vista de sua conservação quanto de sua concepção estética, dado sua dimensão e ocupação da calçada. Nesse sentido, todo cuidado era reservado à escolha do local e à proporção.

Agache clama por uma atenção especial ao uso abusivo do ferro fundido, o material preferido do século XIX: “Se o material é pratico, ao menos deve ser empregado com cuidado e com gosto”. No princípio do século XX, esse material seria associado também a um novo equipamento, inaugurado em 1900; o metrô de Paris. O desenho das entradas de metrô criadas por Hector Guimard, em estilo *art nouveau*, tornariam-se célebres marcas da cidade. Porém, aos poucos, novos materiais como o concreto começariam a substituir o ferro em elementos como os postes de iluminação, o que já era corrente nos

Estados Unidos: “Os postes europeus são geralmente em ferro fundido, com belos desenhos, e na América adotou-se o concreto” (FORD, 1920). Esse autor ainda recomenda: “Prefere-se, como nas grandes cidades europeias, que toda fiação seja enterrada”. Ford, como americano radicado na França, observa os exemplos europeus e preconiza a utilização em seu país natal, por exemplo, dos “quiosques de jornais e os de publicidade como os de Paris, desconhecidos nos EUA” (FORD, 1920). Enquanto prática de *design* de mobiliário urbano entre os urbanistas da S.F.U., tem-se conhecimento apenas do caso de Adolphe Dervaux, criador dos célebres *candelabres* Dervaux, situados nas entradas de Metrô.



Fig. 194: “Candelabres Dervaux” ladeando uma entrada de metrô, em Paris. (fonte: <http://commons.wikimedia.org/>).

c) Letreiros e publicidade

O controle de seus abusos representa uma grande preocupação da estética urbana, e está sempre presente nas legislações propostas: “Essas são verdadeiras pragas que se alastram na cidade. Deve-se impor uma regularização, por respeito aos monumentos antigos e à estética urbana. Se os letreiros não podem ser suprimidos, pode-se ao menos buscar-se adaptá-los às linhas arquiteturais as quais ele se superpõe” (AGACHE, AUBURTIN, REDONT, 1916); “Em Paris, há casos de desafio ao gosto, e mesmo à decência: propaganda até mesmo sobre os monumentos mais respeitáveis. A invasão dessa publicidade (cartazes, luminosos, etc.) constitui um inegável perigo para a beleza das cidades. Introduzem a feiura e o mau gosto” (REY, 1923).

Dada a grande preocupação estética que tais elementos representavam na França, desde logo surgiram leis de restrição à propaganda e luminosos, por exemplo, em conjuntos históricos. Além disso, em Paris, a existência das célebres colonnes Morris, logo adotadas por outras cidades francesas, facilitava a convivência com a arte dos cartazes: “são um meio artístico, poderia ser a união fecunda entre a arte e o útil e comercial” (REY, 1928). Mais uma vez, Ford clama por um dispositivo semelhante nos EUA: “O exagero de placas de publicidade e *outdoors* é uma das características mais desagradáveis das cidades americanas” (FORD, 1920).

5.4. Breves comparações entre a escola francesa de urbanismo e o modernismo funcionalista.

Como se sublinhou anteriormente, um dos principais fatores que levaram à proscrição da escola francesa de urbanismo se deveu justamente à sua superação pelo urbanismo funcionalista. Assim, uma breve comparação entre ambos pode fornecer algumas pistas acerca das diferenças entre seus pontos de vista, bem como da pertinência dos legados de ambos para o urbanismo contemporâneo.

O primeiro ponto a se destacar é que o modernismo funcionalista era totalmente contrário, em forma e método, à escola francesa e sua continuidade com as estratégias *grand manner* da arte urbana:

Traçados de natureza suntuária, buscando objetivos representativos, puderam ou podem constituir pesados entraves à circulação. Aquilo que era admissível e até mesmo admirável no tempo dos pedestes e coches pode ter-se tornado, atualmente, uma fonte de problemas constantes. Certas avenidas concebidas para assegurar uma perspectiva monumental, coroada por um monumento ou edifício são, no presente, um causa de engarrafamento, de atraso, e, às vezes, de perigo (CARTA DE ATENAS, p.23).

Reconhece-se aí uma das primeiras críticas modernistas ao principal dispositivo da arte urbana: a perspectiva monumental. Mas essa rejeição não parava aí; a mais grave é sua preconização da abolição

total do elemento-chave da cidade tradicional e que dava coesão ao tecido urbano. Trata-se da “rua-corredor”, como a denominava Le Corbusier: “Um outro teorema do urbanismo progressista é a abolição da rua, denunciada como anacrônica, barulhenta, perigosa, contrária aos imperativos de luminosidade e higiene. A carta de Atenas exige que os imóveis sejam implantados longe dos fluxos de circulação (art. 27)” (HAROUEL, 2004, p. 121).

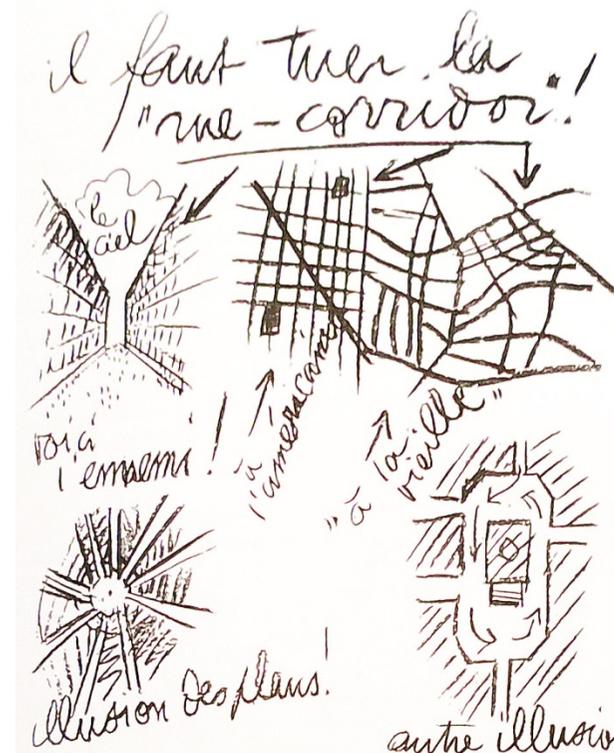


Fig. 195: Desenho de Le Corbusier (fonte:LE CORBUSIER, 2004).

Outra diferença radical de concepções que se pode constatar é no paisagismo. Discutiu-se antes como os espaços dos parques, dos jardins e das praças eram fundamentais para a escola francesa, que fazia deles temas de composição preferenciais. Nesse sentido, tratavam-se de espaços perfeitamente identificáveis na malha urbana, com *status* diferenciado. O urbanismo dos C.I.A.M., por sua vez, defendia o abandono dessas noções em prol de uma concepção mais genérica de “espaço verde”: “As unidades habitacionais de Le Corbusier, construídas sobre pilotis, flutuam como navios em um mar verdejante, deixado em um estado mais ou menos selvagem. No urbanismo moderno, só é desenhado o espaço construído, e o espaço livre, como aliás o próprio nome sugere, é um espaço residual” (NOVARINA, 2010, p.11)²⁵¹.

Comentou-se anteriormente acerca da importância do estudo da história e da evolução dos tecidos urbanos como elemento de suporte às proposições francesas, sob a influência de Marcel Poète. Também buscou-se evidenciar o surgimento de uma nova consciência patrimonial (ainda que não comparável à atual) a partir das discussões, por exemplo, de Charles Buls e de Robert de Souza. Também nesse aspecto, a diferença entre os dois pontos de vista era marcante:

A estética modernista à base de racionalidade e austeridade é acompanhada pelo desprezo da cidade antiga. Certamente a Carta de Atenas proclama que “os valores arquiteturais devem ser salvaguardados”. Mas na realidade o texto preconiza a conservação de alguns monumentos mais importantes, ao redor dos quais se deve destruir os *taudis*, ou seja, as casas antigas, o que possibilita a criação de “espaços verdes”. Aliás, Le Corbusier preconiza para Paris, desde 1925, com seu “plano Voisin”, destruir quase todo o lado direito do rio (HAROUËL, 2004, pp.119-120).

Na escola francesa, é evidente o apreço pela cidade tradicional, que deveria ser melhorada a partir de suas próprias características, aplicando-se regras de composição para harmonizar o contexto existente. Eles partiam do que preconizava Alberti, nas palavras de Choay: “(...) a edificação ou a arte urbana teorizada por Alberti coloca em ação regras e princípios generativos, permitindo a produção de espaços indefinidamente diferentes, ao sabor dos tempos e das diferentes demandas (CHOAY; MERLIN, 1996, p.685). Essa característica seria uma de suas principais diferenças em relação ao urbanismo funcionalista, este mais afiliado ideologicamente à utopia dos modelos (ou “formas” circunscritas)²⁵²: “A modernidade proclamada pelo movimento dos CIAM, nos anos 1930, é de uma

²⁵¹ Tradução da autora.

²⁵² Essa analogia baseia-se nos célebres estudos de Choay, “A regra e o modelo”, e de Gombrich, “Norma e forma”.

outra natureza: ela reflete a vontade de encerrar o mundo dentro de uma estética de vanguarda. Ela está próxima da utopia” (CLAVAL, in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p.249). Tratava-se, assim, de uma estética da abstração geométrica, contrária a cidade existente: “As barras substituirão as quadras fechadas num esquema urbano de conjunto imutável e concebido tão abstratamente, que Fernand Léger poderá dizer aos congressistas de Atenas: “metam seus planos nos bolsos e saiam às ruas” (COHEN, in: MACHADO et alii, 2003, p.29).

É preciso indicar que, da mesma maneira que os funcionalistas manifestavam abertamente sua ruptura ideológica com a tradição e com os urbanistas que cultivavam “o passado”²⁵³, os atores da escola francesa, apesar de perfeitamente a par dessas novas ideias²⁵⁴, optaram conscientemente por não adotá-las: “Os arquitetos do IUUP, quer se tratasse de Jacques Gréber ou de Henri Prost, manifestaram as mais profundas reservas pelas teses de Le Corbusier” (BAUDDUI, apud FREY, 1996, p.220). Destaca-se, nesse sentido, o suporte

²⁵³ Ressalve-se, porém, que nem todos eram alheios à ideia de troca intelectual entre os grupos: “Van Eesteren, que durante muito tempo foi presidente dos CIAM, representa uma figura excepcional para o encontro de novas estratégias. Co-autor dos projetos arquitetônicos de Van Doesburg no grupo De Stijl, ele também seguiu o curso de Léon Jaussely no IUUP, conforme testemunham suas anotações e conferências” (COHEN, 20036, p.28).

²⁵⁴ Uma das provas desse conhecimento é que Le Corbusier apresentou suas teses no congresso internacional promovido pela S.F.U., em 1923.

teórico de Bardet: “Desde 1930, Gaston Bardet apegou-se à querer demonstrar o simplismo de certas teorias de Le Corbusier. Mas, como se sabe, as ideias mais simplistas são aquelas que mais têm futuro” (RAGON, 1986, p.260). Diante desse quadro, Claval questiona a preeminência do funcionalismo sobre o urbanismo da S.F.U:

Ele se caracteriza por uma vontade revolucionária fortemente afirmada e pela preocupação de fazer tábula rasa do urbanismo do passado. O urbanismo internacional que começa a se afirmar nega a cidade. **Ele está, desse ponto de vista, muito aquém das orientações tomadas pela escola francesa do começo do século XX. Por que ele se impõe sem divisões após a segunda guerra mundial?** (CLAVAL in: BERDOULAY; CLAVAL, 2001, p. 248- grifo nosso)²⁵⁵.

Já se discutiu, na introdução, algumas das principais causas que levaram ao ostracismo da escola francesa. Retoma-se aqui a questão da concepção formal e estética, tema sobre o qual o presente estudo buscou evidenciar. Afirmou-se que, apesar da denominação “funcionalismo”, as proposições modernistas guardaram um enorme espaço à expressão formal. A estética funcionalista baseava-se na geometria euclidiana, no cartesianismo, na exaltação da linha reta, na ausência de ornamentação nas fachadas, na estrutura como elemento escultórico, na verticalidade, na hierarquia da distribuição espacial e

²⁵⁵ Tradução da autora.

dos volumes, no isolamento das massas dos edifícios, no afastamento espacial para valorização dos pontos de vista, no contraste com a paisagem natural. A essência de suas pesquisas plásticas, expressa também em seus projetos urbanos, adveio das formas exploradas pelas vanguardas de caráter “construtivo”: cubismo, neoplasticismo, suprematismo, purismo, etc. Além disso, grandes nomes do funcionalismo são considerados estetas consumados, tais como Le Corbusier e Mies Van der Rohe. Nesse sentido, as contribuições estéticas do funcionalismo para a arquitetura são inegáveis.

Por outro lado, malgrado a excelência do ensino praticado na *École des Beaux-arts*, a linguagem acadêmica era de fato marcante demais, para supor que as inovações na linguagem arquitetônica e urbanística ocorreriam a partir da contribuição de seus laureados egressos da S.F.U. Ora, parece-nos necessário, quanto a esse aspecto, distinguir a contribuição urbanística geral do que é específico à linguagem plástica da arquitetura. Explica-se: enquanto contribuição estética, é evidente que a arquitetura funcionalista representou um corte epistemológico fundamental, um sopro de libertação de antigos paradigmas. Nesse sentido, as arquiteturas propostas pelos urbanistas franceses, apesar de em geral serem partidárias da harmonia contextual, podem ser consideradas, sob o aspecto da inovação plástica, inferiores às criações dos grandes nomes da arquitetura moderna.

Porém, ainda que no detalhamento da arquitetura urbana, e em particular na proposição de elementos como arcos monumentais, fontes e obeliscos, transpareça sua “limitação” acadêmica, em outros aspectos a escola francesa promoveu ideias urbanísticas que se poderiam considerar ainda válidas na contemporaneidade. Quanto ao urbanismo funcionalista, ao minimizar questões que hoje nos são caras (tais como o contexto, a história, o espaço público e o patrimônio) propondo, em seu lugar, uma padronização espacial para um “homem-tipo”, a priorização da circulação de automóveis e o esfacelamento da coesão da malha urbana, seu pensamento parece hoje mais datado, nesses aspectos, do que o da escola francesa.

É preciso que se ressalve, porém, que os grandes fracassos urbanos funcionalistas não estão realmente ligados à atuação individual dos grandes mestres do período heroico do movimento moderno, os quais, aliás, pouco concretizaram de seus projetos urbanísticos. De acordo com Frey, “devemos nos considerar felizes, pois apenas fragmentos de seus vastos projetos “revolucionários” podem ser encontrados” (FREY, 1996, p. 212). Eles se deveram, principalmente, aos empreendimentos concretizados nos anos posteriores à segunda guerra, que denotam, por vezes, a má interpretação, a simplificação, a incompetência profissional e mesmo a negação de certas diretrizes propostas pela carta de Atenas:

Uma parte das reconstruções, e, sobretudo, os grandes conjuntos habitacionais dos anos 1960-1970, foram operados segundo esse urbanismo “moderno” privilegiando o zoneamento, o sistema viário, a simples justaposição de imóveis coletivos sem nenhuma relação morfológica com as vias, todo o conjunto dirigido por traçados sumários e alheio ao parcelamento fundiário. O único contraponto à pobreza do pensamento espacial foi, algumas vezes exercido, apenas no nível do planos de massas, na elaboração de algumas figuras geométricas fortes (PINON, 1992, p. 11)²⁵⁶.

Discutiu-se anteriormente que, desde que se iniciou na década de 1960 a chamada “revisão” do movimento moderno, as teses mais radicais do funcionalismo foram sendo questionadas, e mesmo abolidas, em prol da preeminência do planejamento urbano e regional no campo profissional. Nesse sentido, passou-se a propor mais legislações e diretrizes do que empreender a concepção de formas urbanas, alçando-se o desenho urbano ao segundo plano. Porém, desde a década de 1980, desenha-se uma nova alternativa. Trata-se da emergência de “(...) uma nova posição doutrinal, que se poderia identificar com um “retorno à cidade” e com a “arquitetura urbana”, que visa a reestabelecer a continuidade da cidade histórica - Influenciada pelas posições teóricas italianas, opondo-se tanto ao movimento

²⁵⁶ Tradução da autora.

moderno arquitetural quanto ao planejamento urbano e territorial dos anos 1945-1973” (JANNIÈRE, 2007, p.22)²⁵⁷.

Assim, diante das questões colocadas, indaga-se se, do ponto de vista urbanístico, ainda se manteriam realmente atuais os estigmas de “acadêmico” e “passadista” para a escola francesa, assim como os títulos de “libertário” e de “futurista” (no sentido de antecipação de ideias contemporâneas) para o funcionalismo proposto pelos C.I.A.M. Compare-se as proposições da Carta de Atenas com os discursos dos profissionais da escola francesa: arriscando uma afirmação um tanto polêmica, é possível que se tenha, com os olhos de hoje, uma impressão contrária ao que se afirmou anteriormente em termos de arquitetura. A metodologia da escola francesa de urbanismo parece poder, em seus princípios gerais, permanecer de maior validade para o pensamento urbanístico contemporâneo do que os iconoclastas preceitos funcionalistas:

Sua atitude reformista, propriamente falando, visa à melhorar o ambiente de vida dos concidadãos, conciliando ao mesmo tempo utopia e parcimônia. (...). É isso que diferencia os urbanistas do Musée social e do IUUP dos partidários do CIAM. **Proceder à uma modernização discreta (...), compondo com a cultura local, tomando emprestado e reinterpretando suas**

²⁵⁷ Tradução da autora.

expressões estilísticas em um urbanismo preocupado em diversificar o espaço público. Aí está a força desse urbanismo culturalista (FREY, citado por CLAVAL, 2011, p. 223- grifo nosso)²⁵⁸.

Um excepcional exemplo de confronto de visões entre as duas escolas pode ser encontrado na comparação das proposições de Agache e de Le Corbusier para o Rio de Janeiro, que ilustram as suas distintas maneiras pelas quais abordaram essa cidade²⁵⁹. Como aponta Pereira (1998): “Estudos sistemáticos, “científicos”, de um, meros rabiscos que nascem de impressões que somam razão e sentimento, de outro: para Agache, o Rio seria um laboratório, para Le Corbusier, um grande manifesto” (PEREIRA, 1996, pp. 370-371). Como se afirmou, do ponto de vista artístico, a relação do croqui de Le Corbusier com as linguagens das vanguardas é evidente. Além disso, como exercício de estilo, o plano de Le Corbusier parece antecipar as megaestruturas de grupos como Archigram e Superstudio, e posteriormente exercícios conceituais de arquitetos como Koollhaas, Hadid e Eisenmann. Nesse sentido, o plano de Le Corbusier é uma

²⁵⁸ Tradução da autora.

²⁵⁹ Cf. texto de Margaret Pereira comparando os dois planos (PEREIRA, 1998) e o artigo de Moreira (2007B). A diferença entre as proposições é notória, apesar de Pereira identificar, a partir de um texto de J. L. Cohen, um indiscutível traço comum em ambas as contribuições: a influência de Eugène Hénard.

afirmação estética, e o de Agache, uma tentativa de compromisso com o espírito da cidade:

Agache entendeu o espírito da cidade, o complexo mosaico formado por porções de terra, montanhas, lagoas, florestas e mar, mas, ao contrário de Le Corbusier, que foi emocionalmente tocado pelo sítio, Agache capturou sua essência mediante uma investigação cuidadosa e metódica (MOREIRA, 2007B, p.99).

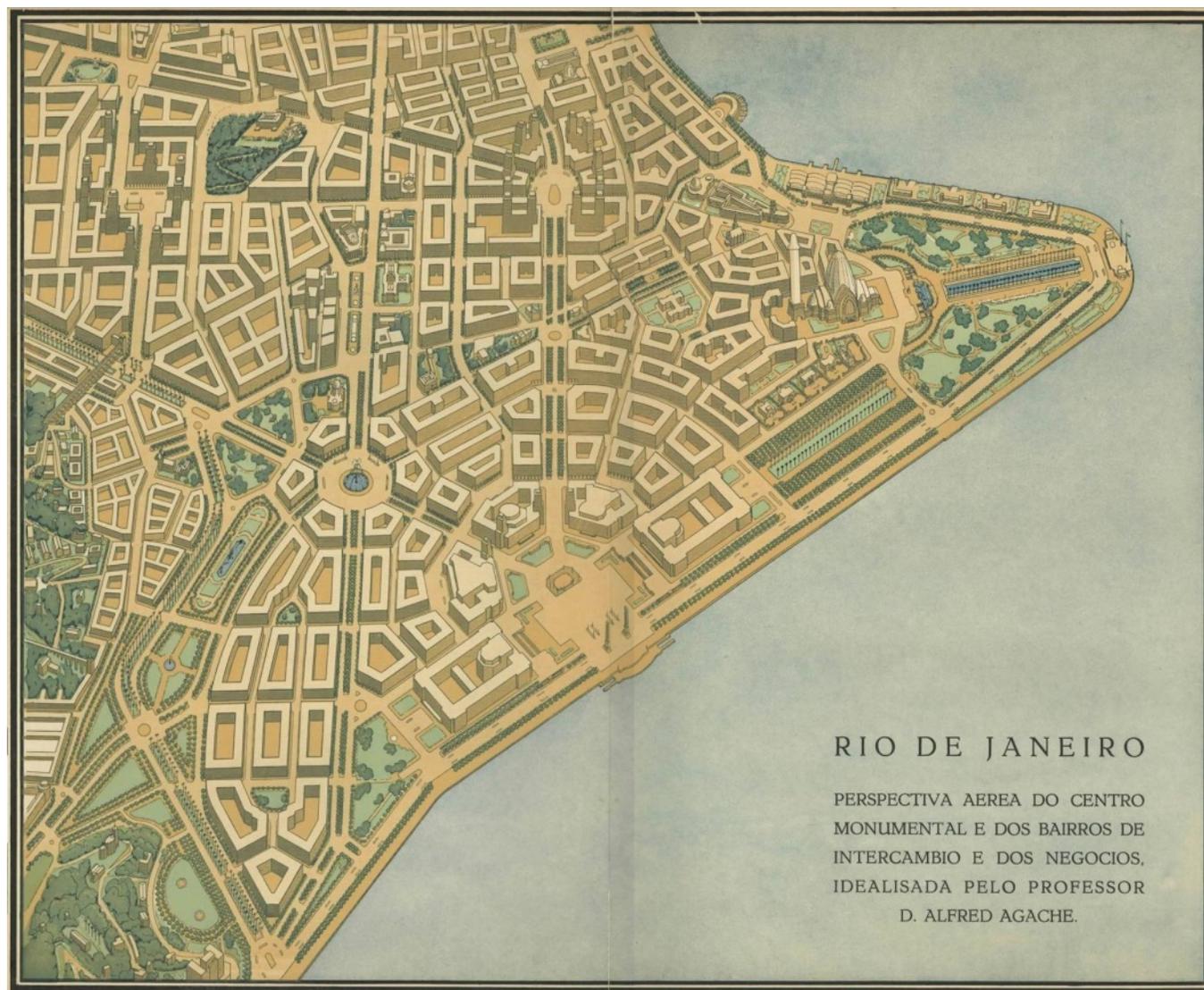
É verdade que se trata de um exemplo talvez extremo, que ilustra bem o modo de proceder de Le Corbusier, a sua maneira de induzir à polêmica e alçar-se ao centro das atenções. Em sua proposição efetivamente construída, Chandigarh, ele trabalhou de maneira bem diferente. Mas, de certa forma, talvez aí se encontre o fascínio desse personagem; um verdadeiro poeta, nas palavras de Ragon:

Os livros de Le Corbusier são maravilhosos panfletos literários, de grande força poética. Seus discípulos tiveram a ingenuidade de lhes tomar por tratados científicos. Eles não viram que Le Corbusier procedia como um poeta, que ele esquematizava ao extremo para para chegar na imagem forte, inesquecível. Sem dúvida acreditava, ele mesmo, em seu *élan* poético, ser um cientista. Mas quais são os poetas que não têm o dom da efabulação?! (RAGON, 1986, p. 235 -Tradução da autora.).

Fig. 196: Croqui de Le Corbusier, Rio de Janeiro (fonte: LE CORBUSIER, 2004).



Fig. 197: “Plano Agache para o Rio de Janeiro. (fonte: planourbano.rio.rj.gov.br)



O próprio Le Corbusier conta-nos, em se “corolário brasileiro”, o “espírito poético” com o qual ele abordou a sua proposição para o rio de Janeiro:

Quando, a bordo do avião, tudo se tornou claro e esta topografia - este corpo tão movimentado e complexo – foi entendida; quando, vencida a dificuldade, fomos tomados pelo entusiasmo, sentimos as ideias brotarem, entramos no corpo e no coração da cidade, então compreendemos uma parte de nosso destino; quando, então, tudo é festa e espetáculo, quando tudo é alegria em nós, tudo se contrai para reter aquela ideia nascente, tudo conduz ao júbilo da criação; (...) então, no Rio de Janeiro, cidade que parece desafiar riosamente toda colaboração humana com sua beleza universalmente proclamada, somos acometidos por um desejo violento, quem sabe louco, de tentar também aqui uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida “afirmação-homem” contra ou com “presença-natureza” (LE CORBUSIER, 2004, p. 229).

A aventura corbusiana no Rio de Janeiro é tanto mais interessante para a comparação entre as duas escolas justamente porque ela aconteceu no momento em que Agache lá estava trabalhando em seu plano. Isso evidenciou ainda mais o abismo entre as proposições e a forma de proceder dos dois urbanistas, acentuando o conflito entre eles, visto que ambos buscavam a afirmação de sua autoridade

profissional²⁶⁰ e da linha de pensamento que representavam. Porém, se o triunfo de Le Corbusier na arquitetura brasileira foi inegável, em urbanismo, foi Agache que permaneceu respeitado e requisitado, tendo trabalhado no Brasil até quase o fim de sua vida. Além disso, ainda que seu plano carioca não tenha sido efetivado, ele serviu de referência primordial a tudo que se fez posteriormente na cidade.

Uma das proposições mais influentes de Le Corbusier, a da *unité d'habitation*, é muito significativa para ilustrar a sua defesa da abolição da rua-corredor e da quadra tradicional da cidade. Como se afirmou, este é talvez o ponto chave que separa radicalmente os dois pensamentos de concepção da forma urbana, o funcionalista e o da escola francesa de urbanismo. Como se sabe, tal abolição do tecido tradicional (que Pannerai e Castex chamam de “dissolução da quadra”) gerou consequências nefastas - não funcionou “à perfeição”,

²⁶⁰ A polêmica profissional estava clara, pois havia uma questão ética, que o próprio Le Corbusier coloca: “Havia excluído o Rio de minha missão arquitetônica na América do Sul porque meu confrade Agache, de Paris, dedica-se, nesse momento, aos planos de ordenação da cidade e não se deve perturbar o que quer que seja em seu trabalho” (2004, p. 230). Mas ele mesmo “resolve” a questão: “Vou falar-lhes do Rio por diletantismo, por gosto pela invenção, pelo epicurismo da ideia”. O embate entre os “gigantes” passou-se, então, em termos cordiais: “Ao desembarcar nesta cidade fui, na companhia do prefeito, saudar meu confrade Agache em seu escritório. Agache diz ao prefeito: “Corbusier é um homem que arrebenta vidraças, um homem que cria correntes de ar e nós seguimos atrás...”” (2004, p. 230).

como os funcionalistas haviam previsto. Entre outras coisas, gerou isolamento social e dependência do automóvel, dada as longas distâncias a serem percorridas, o entricheiramento de funções em setores da cidade, abolindo seu caráter tradicionalmente “misturado”.

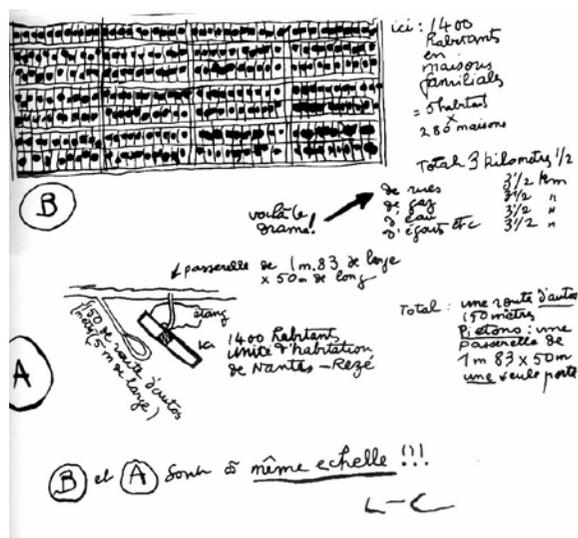


Fig. 198: Croqui comparativo de Le Corbusier (fonte: BENEVOLO, 2004).

Por que tais proposições falharam e a cidade tradicional continua “viva”, se, em teoria, tais enunciações parecem advir de fabulosos e irrepreensíveis raciocínios lógicos? Parece-nos que a melhor resposta foi aventada por Christopher Alexander, em seu texto “Uma cidade não é uma árvore”. Apesar de não concordarmos de todo com sua

distinção entre cidades “naturais” e cidades “artificiais”²⁶¹, sua análise é incisiva, quando observa a rejeição da cidade moderna pelas pessoas: “sua crescente relutância em aceitar a cidade moderna evidentemente expressa um sentimento de falta por algo real, algo que no momento escapa de nosso domínio” (ALEXANDER, 1965). Também é extremamente pertinente para nosso estudo quando ele coloca a questão em termos de um problema de *design*: “O problema que esses *designers* urbanos tentam encarar é real. É vital que descubramos a propriedade que deu vida às cidades antigas e que a utilizemos em nossas cidades artificiais” (ALEXANDER, 1965). Finalmente, ele aponta a falha na busca contemporânea em resgatar a qualidade da cidade: busca-se apenas imitar sua aparência, e não o seu princípio ordenador, a sua natureza inerente.

Para propor um esquema de análise e uma possível explicação para o problema, Alexander valeu-se da matemática para estabelecer uma classificação em dois tipos de estruturas: “em árvore”, associado às cidades “artificiais”, e em “*semilattice*”²⁶² (ou semitrama), próprio das cidades “naturais”.

As unidades das quais uma cidade artificial é feita são sempre organizadas na forma de árvore. Dessa forma,

²⁶¹ Dado que toda cidade tem suas parcelas de “naturalidade”, pelas transformações no tempo, e de “artificialidade”, pelo acréscimo de intervenções projetadas.

²⁶² Em matemática, um conjunto parcialmente ordenado.

podemos perceber claramente o que ela realmente significa e poderemos ver melhor as suas implicações. Vamos definir a árvore mais uma vez: Sempre que tivermos uma estrutura em árvore, isso significa que dentro dessa estrutura nenhuma peça de nenhuma unidade está de alguma forma conectada às outras unidades, exceto por meio daquela unidade global (ALEXANDER, 1965).

Quanto ao sistema em *semilattice*, ele se vale de conexões mais complexas, que admite sobreposições. Este é, ele afirma, o tipo de estrutura das cidades tradicionais e uma marca necessária de vitalidade da cidade: “É a falta dessa complexidade estrutural, característica das árvores, que está arruinando nossos conceitos de cidade” (ALEXANDER, 1965).

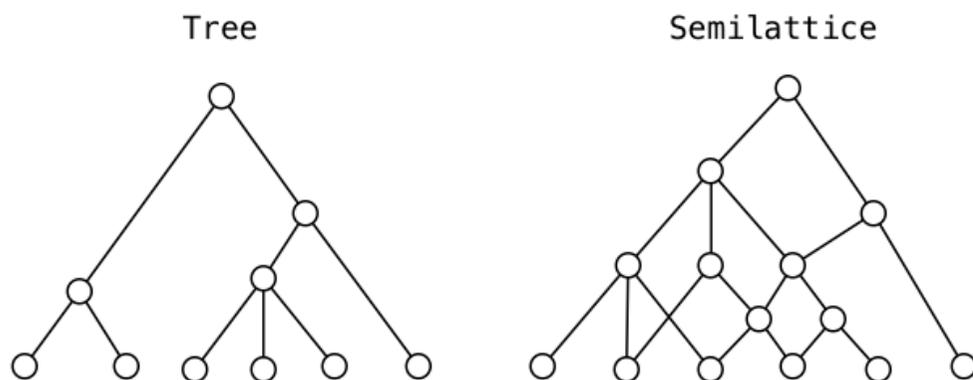


Fig. 199: estruturas em árvore e em semilattice (fonte: <http://blog.oinker.me/>).

O sistema funcionalista, como Alexander explicita, é concebido claramente “em árvore”: as vias secundária conectam-se, preferencialmente, apenas com a via principal, dada a separação radical dos fluxos: “Sempre que tivermos uma estrutura em árvore, isso significa que dentro dessa estrutura nenhuma peça de nenhuma unidade está de alguma forma conectada às outras unidades, exceto por meio daquela unidade global” (ALEXANDER, 1965). Observe-se o esquema comparativo entre a trama tradicional e a unidade de habitação, por Le Corbusier: as vias de acesso às unidades conectam-se tão somente com a via principal (o tronco), e uma sucessão de unidades cria “galhos” completamente independentes uns dos outros.

Ele desenvolve comentários sobre alguns dos principais planos modernos, explicando sua classificação como estruturas em árvore. Como sobre Chandigarh: “Toda a cidade é servida por um centro comercial no meio, ligado ao centro administrativo no topo. Dois prolongamentos alongados subsidiários são comerciais e seguem ao longo das rodovias arteriais principais – essas vias seguem de Norte a Sul. Subsidiariamente a elas estão centros comunitários e comerciais mais longe, um para cada 20 setores da cidade” (ALEXANDER, 1965). Ele também aborda Brasília: “Toda a forma da cidade se ampara em um eixo central e cada uma das metades é servida uma via principal. Ela é, subsidiariamente, acompanhada por artérias paralelas. Finalmente, todas são alimentadas por ruas rodeadas que delimitam

as grandes quadras. A estrutura é claramente em árvore” (ALEXANDER, 1965).

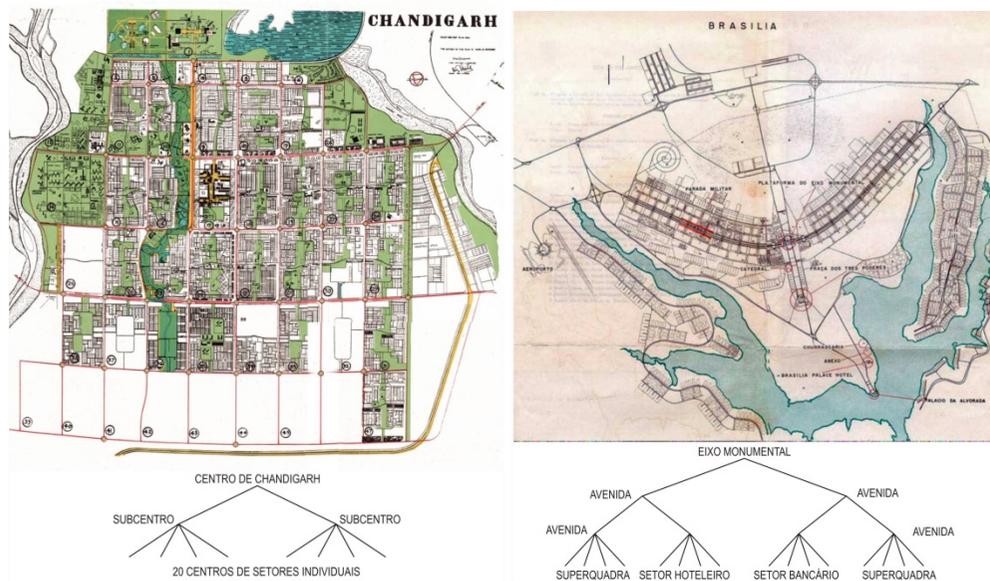


Fig. 200: esquemas “árvore” de Chandigarh e de Brasília (fonte: ALEXANDER, 2004).

Em nossa interpretação, a cidade da rede axial barroca é artificial – estrategicamente projetada em seus grandes eixos – mas não é “em árvore”. Ela nos parece relacionar-se melhor a um sistema semilattice policêntrico: as vias secundárias podem interconectar-se entre si, além de com a via principal. Mesmo que o sistema da rede axial forme “ilhas” elas jamais estão completamente isoladas, pois é possível simplesmente “atravessar” transversalmente as avenidas principais e passar de uma “ilha” a outra. As cidades da rede axial, porém, são

legíveis como as estruturas em árvore, pois seu princípio é facilmente apreensível enquanto estratégia de *design*. Porém, a cidade barroca é a cidade antiga. É provável que Alexander as tenha incluído no domínio das cidades “naturais”, admitindo que elas possuem uma organização em *semilattice*. Mas e as proposições da escola francesa, seriam em árvore, ou em *semilattice*? Nossa suposição é que eles permanecem em *semilattice*, exceto quando projetaram “cidades-jardim” isoladas.

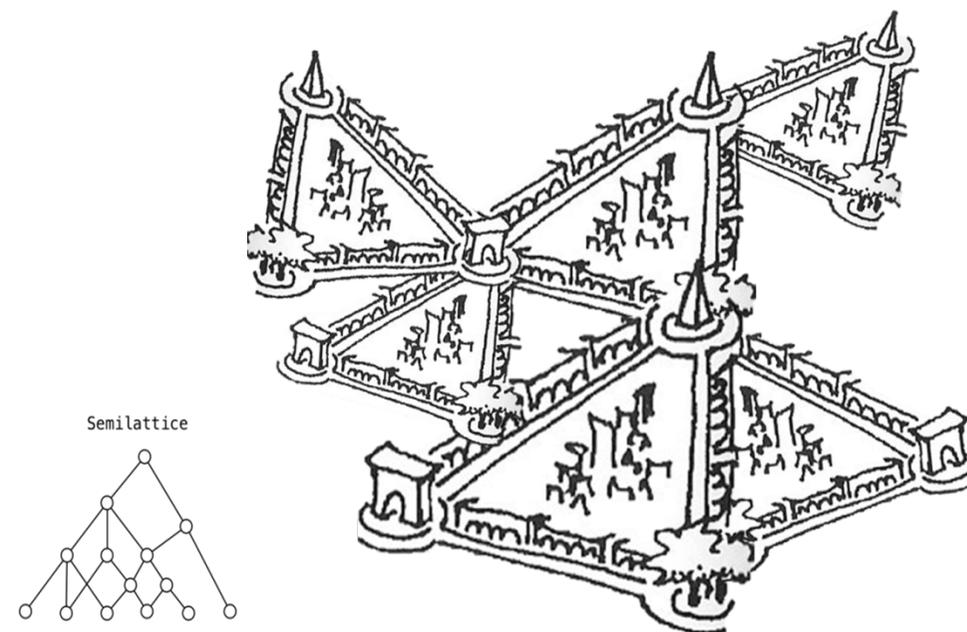


Fig. 201: Montagem esquema a partir de croqui de LYNCH (fonte: prod. da autora).

Observem-se os traçados teóricos dos planos de Barcelona (Jaussely) e de Thessaloniki (Hebrard). Seus planos, apesar de estabelecer hierarquias, possuem tramas tão intrincadas que fica difícil separar os setores de uma estrutura em “árvore”. Ainda que os urbanistas da escola francesa propusessem setorizações, eles jamais foram tão estritos quanto os funcionalistas. Mas é certo que cada vez mais eles caminharam para um zoneamento mais rígido, sob a influência das novas tendências urbanísticas, e assim em seus planos após 1930 já se evidencia uma aproximação com a estruturação em árvore.

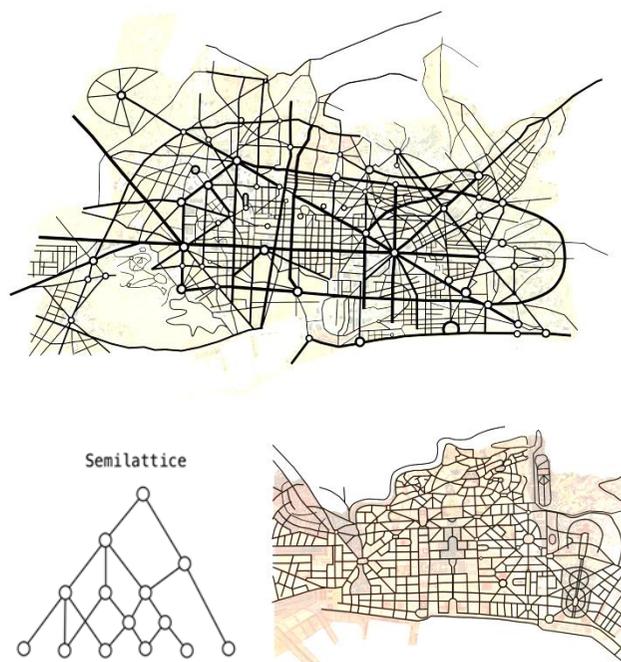


Fig. 202: Traçados teóricos, Barcelona e Thessaloniki (fonte: produção da autora).

Não saberíamos afirmar a absoluta validade dos argumentos de Alexander; se ele tinha razão em sua contraposição de sistemas espaciais; se nesse ponto “estrutural” estaria a resposta para a manutenção da vitalidade da cidade contemporânea. Mas trata-se, certamente, de uma séria oportunidade de reflexão sobre o papel criativo do urbanista *designer* e sua influência na qualidade dos espaços urbanos²⁶³:

Para a mente humana, a árvore é o veículo mais fácil para os pensamentos complexos. Porém, para a cidade, ele não é, não pode ser e não deve ser um esquema de árvore. A cidade é um receptáculo para a vida. Se o receptáculo interrompe a sobreposição dos laços de vida contidos nele próprio, pois uma árvore, ele será como uma tigela com lâminas em suas beiradas, prontas e afiadas para cortar o que estiver para entrar ou sair dali. Nessas condições, a vida será cortada em pedaços. Se planejarmos cidades como esquemas em árvore, elas irão cortar nossas vidas em pedaços (ALEXANDER, 1965).

²⁶³ Cf. O livro um da série “Mil Platôs”, de Deleuze e Guattari, “Rizoma”, em que esses filósofos opõem o pensamento “árvore”, cartesiano, ao pensamento rizomático, complexo.

ELEMENTOS	ESCOLA FRANCESA DE URBANISMO	MODERNISMO FUNCIONALISTA
a) REDE AXIAL DE AVENIDAS E BOULEVARES	Disposição policêntrica de vias diagonais interligando os principais pontos focais, praças e monumentos. Trama formada por eixos principais de vias retas que definem a estrutura geral, preenchida com interstícios menos "rígidos".	Disposição em grelha com separação hierárquica de vias por intensidade de tráfego. Trama em tabuleiro de xadrez, com suas possíveis variações de desenho. Ordem geométrica, cartesiana, linha reta. Ocasionalmente, inserção de diagonais.
b) VIAS SECUNDÁRIAS	Geralmente acompanham a topografia do terreno. Preferência pelo efeito pitoresco das cidades-jardim. Permanência dos elementos tradicionais da rua-corredor, calçada, arcadas. (sistema "semilattice policêntrico")- vias secundárias podem interconectar-se entre si, além de com a via principal.	Vias de tráfego secundário com hierarquias definidas pela largura das vias e posição na malha local (sistema "em árvore"- vias secundária conectam-se, preferencialmente, apenas com a via principal. Separação radical do fluxo de pedestres e de veículos. Caminhos imersos no verde entre os blocos de edifícios espalhados.
c) PRAÇAS: FORMA E CONEXÃO	Elemento de importância primordial, seja para a imagem (praça cívica), para a circulação (<i>carrefours</i> giratórios) ou para <i>squares</i> residenciais formando pequenas unidades de vizinhança. Adotam os mais variados desenhos: circulares, semicirculares, quadrangulares, elípticos. Geralmente não configuram espaços "fechados", abrem-se para a perspectiva.	Tema secundário. Geralmente grandes espaços descampados sem um projeto definido, correspondendo aos interstícios verdes do blocos construídos. Exceção da praça cívica, de desenho em composição geralmente quadrangular.
d) PARCELAMENTO: QUARTEIRÕES E LOTES	Manutenção da estrutura da quadra tradicional, da "rua-corredor" e dos alinhamentos ao nível da via, nos locais densos, e edificações soltas nos lotes nos bairros-jardim residenciais. Adota um zoneamento menos estrito, separando, por exemplo, zonas industriais e residenciais.	Dissolução de quadra tradicional e verticalização. Distribuição em <i>Plan de masse</i> , volumes verticais espalham-se em uma grande área, sem relação direta com a rua. Zoneamento da cidade em setores bem definidos, separação de funções.
e) PERSPECTIVAS E EIXO MONUMENTAL	Elemento primordial de celebração da cidade, mas também do poder público dominante. Dispositivo primordialmente visual, celebra o efeito das perspectivas monumentais. Profusão de monumentos e elementos de arte pública com encadeamento de pontos focais segundo um eixo longitudinal.	É adotado como espaço simbólico no setor administrativo e de comando da cidade, por exemplo, integrando os "poderes", como em Brasília. Monumentalidade sóbria e cartesiana. Espaços públicos, em geral, não são os temas preferenciais. Setorização bem delimitada, afastada da área residencial.
a) APROPRIAÇÃO DA TOPOGRAFIA	O caráter do sítio estrutura o plano urbanístico, que é feito de modo a valorizar os monumentos, situá-los em pedestais naturais e descortinar belas vistas. Mas não se furtam em retificar a topografia no traçado dos grandes eixos retos.	Parte de uma "apropriação" da topografia, que se submete à retificação da trama em grelha, fazendo-se poucas concessões aos acidentes naturais. O sítio ideal é o de relevo plano, que não interfere nem distorce a malha.
b) ARBORIZAÇÃO EM	Dispositivo clássico primordial dos projetos franceses, utilizado profusamente em todos os setores da cidade, dos residenciais aos comerciais e institucionais.	Dispositivo rejeitado, mas presente em ocasionais <i>parkways</i> ou praças cívicas. A arborização é, em geral, espalhada de modo "livre" e "natural", a partir da ideia de

ALINHAMENTO	Sua marca distintiva no paisagismo urbano.	"cidade-parque".
c) PARQUES E JARDINS	Sempre ostentam um projeto cuidadoso (seja clássico ou pitoresco), com uma clara atribuição de espaço público circunscrito e distinto na malha urbana. Geralmente delimitados com grades e portões. Sistemas de parques.	Uma vez que a própria habitação verticalizada já é "imersa no verde", não há necessidade de projetar espaços separados. O esporte e o lazer estão integrados ao entorno das habitações, e mesmo nos tetos-terraço. Vista "verde" das habitações.
WATERFRONT	Dispositivo fundamental do embelezamento urbano, investe-se em passeios públicos e também na ideia cívica de "portas da cidade". Cais e pontes são considerados projetos arquitetonicamente atrativos.	Preferência por "fabricar" espelhos d'água para refletir os principais monumentos. Preocupação em disponibilizar, quando possível, a vista das águas urbanas aos edifícios de habitação verticais.
MONUMENTOS	Prolongam o "reinado do monumento-alvo" (Bardet). Se não mais isolam monumentos antigos, por sua nova consciência patrimonial, projetam os novos posicionados no eixo terminal das perspectivas, dentro da estética <i>beaux-arts</i> .	Condenam o monumento-alvo. Situados em grandes espaços verdes descampados, refletidos por espelhos-d'água, com linhas puras e em concreto. Tema arquitetônico secundário (habitação coletiva em primeiro lugar). Pouca consciência patrimonial.
ORDENAMENTOS ARQUITETÔNICOS	A ideia é aceita e incentivada, a partir do argumento de que a imagem da via pública é um bem coletivo. Pode-se estabelecer ordenamentos absolutos ou de caráter, sempre descritos em legislação proposta junto ao plano.	Parte da ideia de fabricação em série e de habitações coletivas verticais padronizadas, preferencialmente de iniciativa pública. "Villas" e são exceções. Logo, a questão não se coloca.
PASSAGENS (ARCADAS, COLUNATAS, ETC.)	Dispositivos ainda bastante utilizados, para sombreamento de passeios comerciais e para unificação visual de uma via com fachadas distintas. Utilizam desenhos <i>beaux-arts</i> e até as ordens clássicas.	Os elementos arquitetônicos primordiais de sombreamento são as marquises em balanço. Colunatas e arcadas usadas apenas em "releituras clássicas" em alguns edifícios monumentais.
ARTE PÚBLICA (ESCULTURAS, ARCOS, OBELISCOS E FONTES)	Utiliza os dispositivos clássicos tradicionais desde a antiguidade: arcos monumentais comemorativos, obeliscos, fontes monumentais, esculturas públicas com pedestais tradicionais, etc.	Arte moderna, integração com as vanguardas artísticas. Abolição do pedestal. Aparição das linguagens abstratas. Busca da "síntese das artes".
MOBILIÁRIO URBANO	Tinham grande cuidado artístico na sua proposição. Compreendidos como elementos fundamentais na coesão visual e identidade da cidade.	O design é um conceito-chave do funcionalismo. Redesenho de todos os objetos úteis da vida humana, como mobiliários domésticos. Sem menções específicas
LETREIROS E PUBLICIDADE	O controle de seus abusos representa uma grande preocupação da estética urbana, e está sempre presente nas legislações propostas.	Não se encontrou declarações a respeito. Observa-se que a arte dos cartazes é um forte elemento da visualidade das vanguardas, especialmente a russa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



6. PERTINÊNCIAS DA ARTE URBANA PARA O URBANISMO CONTEMPORÂNEO

6.1. Da oposição à estética urbana

Sob o nome de ambiente ou paisagem urbana, nós estamos redescobrimo com esforço o que se chamava antigamente de arte urbana. Bem entendido, **a arte, tendo se tornado suspeita, diz-se do ambiente que ele é uma ciência** (RAGON, 1986, p.64)²⁶⁴

Todos os urbanistas parecem ser, em princípio, partidários e admiradores das belas cidades. Entretanto, por um curioso paradoxo, existe uma recusa de discussão sobre as possibilidades de melhoria da visualidade de seus espaços. O pensamento urbanístico ainda parece cultivar, atualmente, o preconceito contra a estética urbana. Tal tema tornou-se um objeto de tabu ou de polêmica: estética parece associar-se unicamente à processos de estetização, pastichização, espetacularização, patrimonialização, gentrificação...

Porém, indaga-se se apenas tais questões são pertinentes à estética urbana enquanto dimensão do urbanismo. Parece pairar, talvez, uma recusa em admitir uma visão positiva da estética como um dado relevante para o pensamento urbanístico. Esse distanciamento parece ter levado a disciplina a obliterar sua raiz histórica da arte urbana. Um possível sintoma desse processo na contemporaneidade foi o

enfraquecimento do pensamento espacial do urbanista, privilegiando sua atuação no planejamento e na gestão urbana.

Há que se fazer uma reflexão acerca de tal situação. Algo parece haver se perdido, em urbanismo, na conexão entre o desejo e o desenho, entre o que se planeja e o que se projeta. O aporte sociológico do planejamento urbano, que deveria ser o grande articulador da responsabilidade ética implicada na concepção estética do desenho urbano, tornou-se o seu crítico mais contumaz. Entretanto, por reconhecer claramente que a estética pode ser manipulada em detrimento da vida urbana, não seria papel fundamental do urbanismo buscar direcioná-la para o seu melhor? O desejo de promover o direito à beleza da cidade não deveria funcionar como estímulo à responsabilidade ética do urbanista? Parece haver uma insuficiente discussão sobre o caráter estético implicado em toda intervenção física no espaço advinda do projeto urbano. A concepção projetual de uma intervenção urbana supõe uma promoção da qualidade espacial do lugar, em benefício da sociabilidade e da urbanidade.

Se arquitetos e artistas despontam à frente das comandas de concepção contemporânea de espaços públicos, é talvez consequência do fato de que os urbanistas vêm em parte abandonado

²⁶⁴ Tradução da autora.

a projetualidade originária da disciplina, e ignorando, de certa forma, a evidência da fisicalidade da *urbs*: “Os problemas da arquitetura eram secundarizados, pouco importante era o traçado e o desenho perante a discussão exaustiva de questões como a reflexão sociológica ou os determinantes macroeconômicos...” (LAMAS, 2011, p.374). Se o projeto urbano é hoje acusado de ser não-participativo, se ele se torna algumas vezes algo entre manipulação política e delírio demiúrgico de arquitetos do *star system*, não seria talvez porque a disciplina urbanística estaria lidando mal com sua pluridisciplinaridade?

A imagem pública do arquiteto urbanista degrada-se também não só por se responsabilizar pelo produto final do planejamento, como por tentar assumir a pluridisciplinaridade em detrimento da sua própria linguagem e metodologia. Saberá falar de questões urbanas, econômicas, demográficas, mas esquecer-se-á do contributo próprio do desenho (LAMAS, 2011, p.374).

Na ideologia marxista contemporânea, a conexão platônica ancestral entre o belo e o bom ²⁶⁵ parece ter se transmutado em sua antítese. Mas seria de fato a estética urbana potencialmente má? É que poderia levar a supor o slogan “mais ética, menos estética” - por analogia, indicia-se a questão contrária, ou seja, “quanto menos estética, mais

²⁶⁵ Em arquitetura, essa íntima associação entre ética e estética também se expressa na tratadística clássica, por meio do conceito de *decorum*.

ética”. Todavia, se tal dicotomia não carecesse de pertinência, a crescente degradação do meio urbano contemporâneo caracterizaria um ambiente propício ao fortalecimento da ética. No entanto, contrariamente, observa-se que a fealdade da ambiência cotidiana promove um profundo impacto social, podendo incomodar, agredir e até mesmo estimular a falta de dignidade e de ética.

No sentido de pôr novamente em discussão essas difíceis questões, existe atualmente um esforço, por parte de uma geração internacional de urbanistas, de reintroduzir a noção de **arte urbana**. O objetivo seria reforçar a questão estética no urbanismo contemporâneo (CHOAY; MERLIN, 1996, p.76):

O termo conhece uma nova atualidade nos dias de hoje, no contexto do debate sobre a renovação e a ultrapassagem do urbanismo programático: criação de uma missão de arte urbana no M.E.L.; utilização do termo nos meios profissionais para aproximar-se às vezes da noção anglo-saxônica de ‘*urban design*’ (GAUDIN, 1991, p.10) ²⁶⁶.

Um exemplo de tal resgate é a pesquisa desenvolvida pela associação “Séminaire Robert Auzelle”, que empreende uma série de ações para a difusão da arte urbana como instrumento essencial para o desenvolvimento do urbanismo contemporâneo. De acordo com o

²⁶⁶ Tradução da autora.

Seminário, a arte urbana é o "Conjunto das ações pluridisciplinares visando a melhorar o espaço habitado, com uma preocupação de avaliação da qualidade arquitetural, da qualidade da vida social e do respeito ao meio ambiente". Esses urbanistas defendem a arte urbana enquanto uma "atitude" visando à concepção de projetos que sejam socialmente responsáveis, que respeitem o meio ambiente e que, principalmente, confirmem uma qualidade estética ao espaço urbano. A "atitude" arte urbana envolveria uma reflexão acerca de múltiplos fatores, e isto implica na participação de diversos analistas e consultores. O resultado esperado, porém, é sempre a transformação dos espaços por meio da criação projetual.

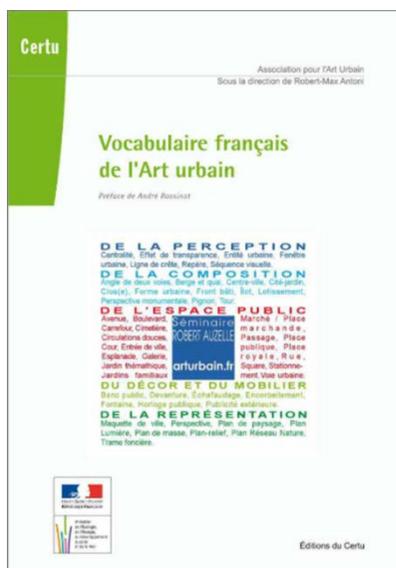


Fig. 203: Vocabulaire français de l'art urbain (fonte: arturbain.fr).

6.2 A beleza das cidades e o urbanismo

Alguns autores dão como ponto de partida do urbanismo, dentro de sua concepção moderna, os três séculos em que o papado intervém, embeleza e organiza a cidade de Roma. Mas o urbanismo da Renascença era uma arte. A partir do século XIX, as preocupações estéticas em urbanismo passam ao segundo plano. É a utilização do solo, a higiene, a circulação, o habitat, que retêm todas as atenções. Se bem que o urbanismo cessou de ser uma arte (contra o que se insurgiu Camillo Sitte) sem ter conseguido, mesmo nos dias em que escrevemos esta página, a tornar-se realmente uma ciência. *Tout au plus*, o urbanismo científico permanece um dos mitos mais sedutores da "civilização industrial" (RAGON, 1986, p.10)²⁶⁷.

Alguns autores, como apontou Ragon, consideram que ainda existe uma indefinição epistemológica no campo do urbanismo - ele teria deixado de ser uma arte, mas sem realmente ter conseguido tornar-se uma ciência. Reconhece-se nessa crise, advinda da modernidade, um dos fatores que ocasionaram o enfraquecimento de sua concepção formal e de seu pensamento estético: "As motivações sociais que justificavam a vontade de enobrecer, e as condições da beleza que elas engendraram tiveram seu tempo. A modernidade rompe, ao

²⁶⁷ Tradução da autora.

menos no seu discurso, com quatro séculos de práticas e de tradições” (CLAVAL, 2011, pp.278-279). Rompe-se, dessa maneira, com o equilíbrio da tríade, defendida por Alberti como condição primordial de qualidade urbana: a *venustas*, que tivera seu papel preponderante na arte urbana do passado, fora alçada ao segundo plano. Com isso, perdeu-se também as referências estéticas proporcionadas pela tradição, cultivadas ao longo dos séculos. Destituído das referências do passado, e sem criar novos princípios válidos, o que nos resta hoje para se falar de estética em urbanismo?

De que beleza se trata, com efeito, em nossas sociedades aculturadas, rebentadas, que não dispõem de qualquer linguagem ou cabedal estético de base que lhes possa servir de referência? (...) Desde a revolução industrial, quando o construir assumiu uma dimensão societária, e na ausência de uma ciência da arte, sempre por vir, que pudesse ao menos revelar alguns princípios básicos, o terceiro nível não pode mais ser regido senão pela arbitrariedade individual: ideologias, gostos e prazer particulares das administrações, dos urbanistas, dos arquitetos “artistas” e às vezes de certos usuários (CHOAY, 2010A, pp.315-316).

A própria superação do modernismo funcionalista, que pregava contra a estética e contra a tradição, não aportou de fato nenhuma solução satisfatória: “A fealdade do ambiente industrial assinala talvez a dificuldade geral do planejamento moderno em ser substituído pelos

modos de comportamento individuais” (BENEVOLO, 2011, p.57). Buscou-se propor alternativas “pós-modernas”, nenhuma, parece, inteiramente aceitável: o pós-modernismo de citação historicizante, o retorno ao passado “pré-industrial”, beirando ao pastiche, as linguagens novas das “formas livres”²⁶⁸ computacionais, sem relação com o contexto... Por isso, a superação do funcionalismo não recuperou seus laços com o urbanismo de embelezamento enquanto princípio, mas apenas como uma pálida citação:

O que ele propõe (o funcionalismo) parece rapidamente tão monótono e pobre que os arquitetos são os primeiros a tentar ir além da modernidade e a se instalar no pós-moderno. Reestabelecem eles, então, os princípios do urbanismo de embelezamento? Não: eles utilizam o ornamento como citação, como referência cultural. Eles não subordinam seu emprego à uma busca explícita de unidade no que constroem, à harmonia do conjunto onde o ornamento se integra (CLAVAL, 2011, pp.278-279).

Ao mesmo tempo, a cidade moderna foi se tornando cada vez mais caótica e quase impossível de lidar: “A grande maré da urbanização do século XIX resultou num grande fenômeno: a progressiva

²⁶⁸ Uma época como a nossa, que sucumbiu a “formas livres” puramente caprichosas e sem finalidades, pode em breve ter de retroceder a uma apreciação de uma disciplina mais rigorosa, com sua simplificação e ordem inteligível e suas sensatas restrições (MUMFORD, 1998, p.425).

submersão da cidade. Em lugar dela, foi a paisagem preenchida com uma massa cada vez maior de borra e dejetos urbanos, jogados fora na tempestade da empresa capitalista” (MUMFORD, 1998, p.441). A velocidade e intensidade dessa transformação ainda não foi digerida, como já expressava Baudelaire em 1857: “*La forme d’une ville change plus vite, hélas, que le coeur d’un mortel*”. No passado, no entanto, a forma da cidade era uma espécie de suporte para a vida: “No passado, o homem encontrava o cenário físico menos mudado do que seu coração, servindo-lhe de reforço à suas recordações e de ponto de apoio para experiências novas” (BENEVOLO, 2011, p.57). O ambiente urbano caótico contemporâneo não mais oferece um ponto de apoio como no passado; o urbanismo, tampouco, vem oferecendo soluções para melhorar a qualidade dos espaços urbanos.

Em seu livro “A cidade e o arquiteto”, Benevolo tentou abordar a questão da beleza das cidades, indagando-se: “Quais são as condições históricas que produzem a beleza urbana ou provocam sua ausência? E quais são as medidas a tomar para promover a formação da beleza urbana?” (BENEVOLO, 2011, p.55). Porém, em sua elaboração, ele logo ressalva a dificuldade inerente à segunda questão enunciada: “Convém começar pela primeira questão, que é menos embaraçosa porque depende de uma análise do passado, próximo e remoto” (BENEVOLO, 2011, p.55). Choay (in: MERLIN,

1988, pp.157-158)²⁶⁹ explicita duas observações fundamentais acerca da dificuldade de abordar esteticamente a cidade contemporânea. A primeira refere-se às diferenças de escala, tempo e autoria em relação à arquitetura; a segunda, à nossa incapacidade de compreender a forma da cidade, que não é mais circunscrita e identificável. Resume-se esse pontos a seguir:

1- O primeiro ponto concerne o objeto urbano. Se um edifício possui efetivamente uma forma, mais ou menos complexa, ela não é da mesma natureza que a da cidade, que resulta da colaboração de um número considerável de atores e só pode ser percebida em sua totalidade por artifício.

2- **A cidade atual não tem mais forma.** Ela é explodida, suas configurações só são analisáveis sob fragmentos limitados, heterogêneos, justapostos em redes muito vastas impostas por imperativos tecnológicos e econômicos. A cidade não é mais, se ela foi um dia, um objeto (no sentido de uma totalidade plástica e volumétrica contínua).

Diante desse estado de coisas, ou seja, na constatação da complexidade fragmentária da cidade contemporânea, e da ausência de referências que sirvam de norteadoras, de princípios estéticos para o urbanismo, deve-se então renunciar à beleza das cidades? O

²⁶⁹ Tradução da autora.

urbanista não deve mais ambicionar colaborar para a produção de um ambiente harmonioso? De nossa parte, acredita-se que é possível reestabelecer um compromisso entre urbanismo e beleza urbana, desde que se compreenda sua relação com a dimensão social. Concorda-se com a afirmação de Claval:

Devemos então renunciar a todo ideal de ordenamento harmonioso? Eu penso que não. Essa opinião permanece ligada a uma ambição deserçada pelos criadores e construtores. Para retomar o compromisso com a preocupação de embelezar, é preciso admitir que o projeto construtivo tem uma dimensão social; é dela que deve advir a unidade; as formas tornarão sensível essa dimensão (CLAVAL, 2011, p.279).

Essa dimensão social e humana, mais do que o estetismo, a exaltação ao poder ou à tradição, é o que realmente importa na ideia de beleza urbana. As qualidades estéticas podem ser capazes de aportar profundas contribuições na composição dinâmica de forças da cidade, na sua apropriação social e na compreensão dos seus valores. Os urbanistas da escola francesa pareciam estar conscientes disso, na sua defesa da arte urbana: “Os monumentos são poderosos elementos de beleza dos quais o urbanista deve se servir, mas não são os elementos da estética urbana. **São as cidades que amaríamos viver**, pelo charme e agradabilidade da vida exterior, que se aplicam a essa expressão” (AUBURTIN, 1923); “**A beleza de uma cidade, no**

sentido pleno do termo, é a satisfação que se experimenta de nela viver; ela não se contenta apenas de alguns golpes de vista” (LAVEDAN, 1952).

Ainda que se busque o compromisso com a qualidade urbana, resta-nos o problema da ausência de referências; ou, ao menos, resta-nos encontrar uma noção mínima que seja operativa em urbanismo. Benevolo arrisca uma pista: “(...) a mente tem de reconhecer na obra os traços habituais da sua experiência já adquirida e, simultaneamente, ser surpreendida por uma configuração diferente que vai enriquecer o seu patrimônio cultural” (BENEVOLO, 2011, p. 56). Seria a partir de um equilíbrio instável entre familiaridade e surpresa que se daria a beleza: “O nível qualitativo desse encontro, a que chamamos “beleza”, nasce de um difícil equilíbrio entre esses dois aspectos opostos. Por isso, qualquer explicação em termos simples (mais ordenado, menos ordenado) é insuficiente (...)” (BENEVOLO, 2011, p. 56). A beleza não é, necessariamente, nem a ordem cartesiana nem a irregularidade. Pode-se lembrar, por exemplo, a eterna celeuma urbanística entre formas orgânicas e geométricas, em que Unwin ponderava: “Devemos abertamente aceitar qualquer oportunidade de traçar a beleza de linhas curvas; mas igualmente não devemos envergonhar-nos de aceitar a linha reta da régua e do quadrado quando nenhuma outra razão válida sugerir o contrário” (UNWIN, 1922, p.425).

Não há e não haverá uma única fórmula ou modelo para promover a formação da beleza urbana, e é dessa constatação que advém sua riqueza e complexidade. Ela pode estar presente nas cidades antigas ou novas, nas cidades “naturais” ou “artificiais”, para retomar a classificação de Alexander (1965). Todavia, é possível analisar o papel do urbanismo nessa ordem de coisas. É possível constatar que uma parte da beleza das cidades advém da concepção de formas urbanas **projetadas**, não apenas do acúmulo espontâneo de formas aportadas pela “sociedade global”.

As análises que se buscou empreender no presente estudo foram muito esclarecedoras nesse aspecto: existiu indubitavelmente um urbanismo de embelezamento (a arte urbana), um urbanismo que, ainda que tenha servido para exaltar o poder e as elites, tornou-se sinônimo de cidade como uma obra de arte. Também é forçoso constatar: o tipo de concepção da forma urbana estudado, a estratégia da rede axial “barroca” (e seus dispositivos *grand manner*) foi um dos tipos que mais perdurou no tempo, e um dos que mais e melhores resultados alcançou, quando a questão é conceber belas cidades. Esse fato é no mínimo intrigante, dado que tal urbanismo sempre foi criticado por seu caráter autoritário e cenográfico. Kostof aventa uma hipótese do motivo pelo qual tal maneira de proceder perdurou, e mesmo continuou suplantando, até a segunda guerra mundial, as

outras nascentes estratégias modernas, suas concorrentes na nova disciplina urbanística:

Onde a cidade-jardim e o modernismo minimizou ou rejeitou o domínio da monumentalidade pública, a *grand manner* a celebrava. Onde eles colocavam o componente residencial como o âmago da experiência urbanística, a *grand manner* o colocava dentro de uma monumentalidade compreensível integrando a forma da cidade como um todo. **A estética barroca prosperou tanto porque, acima de todos os outros atributos modernos, ela tornou-se sinônimo de cidade como uma obra de arte.** Ela prosperou tanto porque estabelecia fortes imagens urbanas facilmente percebidas, que eram ao mesmo tempo modernas e ressonantes de uma autoridade histórica (KOSTOF, 2012, pp.217-218- grifo nosso)²⁷⁰.

Assim, esse tipo de urbanismo centrou seus esforços nos **espaços públicos** como o âmago da experiência urbanística. Ele também conseguia aliar **tradição** e **modernidade**, e nesse sentido, a combinação de surpresa e de familiaridade de falava Benevolo, retomando a fórmula de Laugier (“*unité dans le détail, tumulte dans l’ensemble*”). Como se buscou demonstrar, a escola francesa de urbanismo buscou perpetuar tais qualidades de ênfase nos espaços públicos e de continuidade com a tradição, ao mesmo tempo em que

²⁷⁰ Tradução da autora.

absorvia e implementava os novos dispositivos do urbanismo científico (enquete, *zoning*, *park system*, *green belt*, transporte intermodal, etc.).

Do ponto de vista da concepção urbanística, buscou-se evidenciar que a escola francesa praticou uma arte da composição, em que a dimensão estética detinha um papel preponderante por meio do primado da forma urbana; que eles praticavam uma “abordagem tridimensional”, na qual a relação com o sítio e a busca de unidade e harmonia do conjunto eram os elementos centrais. Pode-se dizer que essa escola atingiu, nesses aspectos, resultados válidos e reconhecíveis, que se tornaram referência mundial. Esse é um dos motivos, acredita-se, pelo qual a escola francesa esteve atuante em cidades de quase todos os cinco continentes²⁷¹. Ainda que eles tenham sido renegados em prol do funcionalismo triunfante após a segunda guerra, talvez esse repúdio tenha ido longe demais ao associar diretamente formas e estratégias, herdadas da tradição da

²⁷¹ Contando-se a participação de Agache no concurso de Camberra. Seria interessante mapear todas as cidades em que houve a atuação de urbanistas franceses no mundo. Os teóricos franceses, parece-nos, possuem reservas quanto a esse “urbanismo de exportação”, dado que ele também é ligado à dominação colonial e à perpetuação do “academicismo”. A ideia de “missão artística” francesa parece ter sido estimulada como uma prática constante de manutenção de sua hegemonia cultural global, ao menos até sua suplantação pelos Estados Unidos pós 1945.

arte urbana, com regimes autoritários e ideologias políticas e sociais. Relembra-se a observação de Lamas sobre essa questão:

O que se pode compreender (...) pelo interesse que a cultura moderna foi dedicando à inovação, à diferença e ao valor do novo contra o tradicional, da vanguarda contra o academicismo, e à conotação pejorativa que atribuiu à tradição. Além do mais, regimes conservadores, totalitários e fascistas haviam utilizado esses modelos urbanísticos nas realizações oficiais- como Portugal, Espanha, Itália e Alemanha nazi- o que conduziu, no rescaldo do pós-guerra, à natural identificação de formas urbanas com ideologias políticas e sociais e ao repúdio moral de umas e de outras (LAMAS, 2010, p. 240- grifo nosso).

Será que as explorações retrospectivas aqui empreendidas encontram ainda algum sentido em relação às interrogações urbanísticas do presente? (GAUDIN, 1991, p.7). De todo modo, tem-se, no estudo desse passado recente, a possibilidade de analisar os seus princípios (como falava Sitte), e quem sabe, poder extrair algo de positivo para a promoção da beleza urbana, e, conseqüentemente, da urbanidade:

Reencontrar a exemplaridade das composições urbanas passadas não implica absolutamente em voltar às formas urbanas do passado, e menos ainda em inserir pastiches de formas arquiteturais (...). Trata-se, não de aplica-las novamente, mas de se inspirar delas para imaginar outras, que não sejam apenas pura invenção, e de aproveitar a história como experimentação (PINON, 1992, p.13. T.A.).

ANEXOS E REFERÊNCIAS



PLANOS URBANÍSTICOS UTILIZADOS NAS ANÁLISES:

1. Plano de ordenamento e extensão de Barcelona, Jaussely.
2. Plano de ordenamento e extensão de Ankara, Jaussely.
3. Plano de ordenamento e extensão de Ankara, Jaussely.
3. Plano de ordenamento e extensão de Pau, Prost.
4. Plano de ordenamento e extensão de Casablanca, Prost.
5. Plano do concurso para fundação de Camberra, Agache.
6. Plano do Benjamin Franklin Parkway, Filadélfia, Gréber.
7. Plano de ordenamento e extensão de Thessaloniki, Hébrard.



Fig. 204: Plano de ordenamento e extensão de Barcelona, Jaussely (fonte: citechaillot.fr).



Fig. 205: Plano de ordenamento e extensão de Ankara, Jaussely (fonte: citechaillot.fr/).

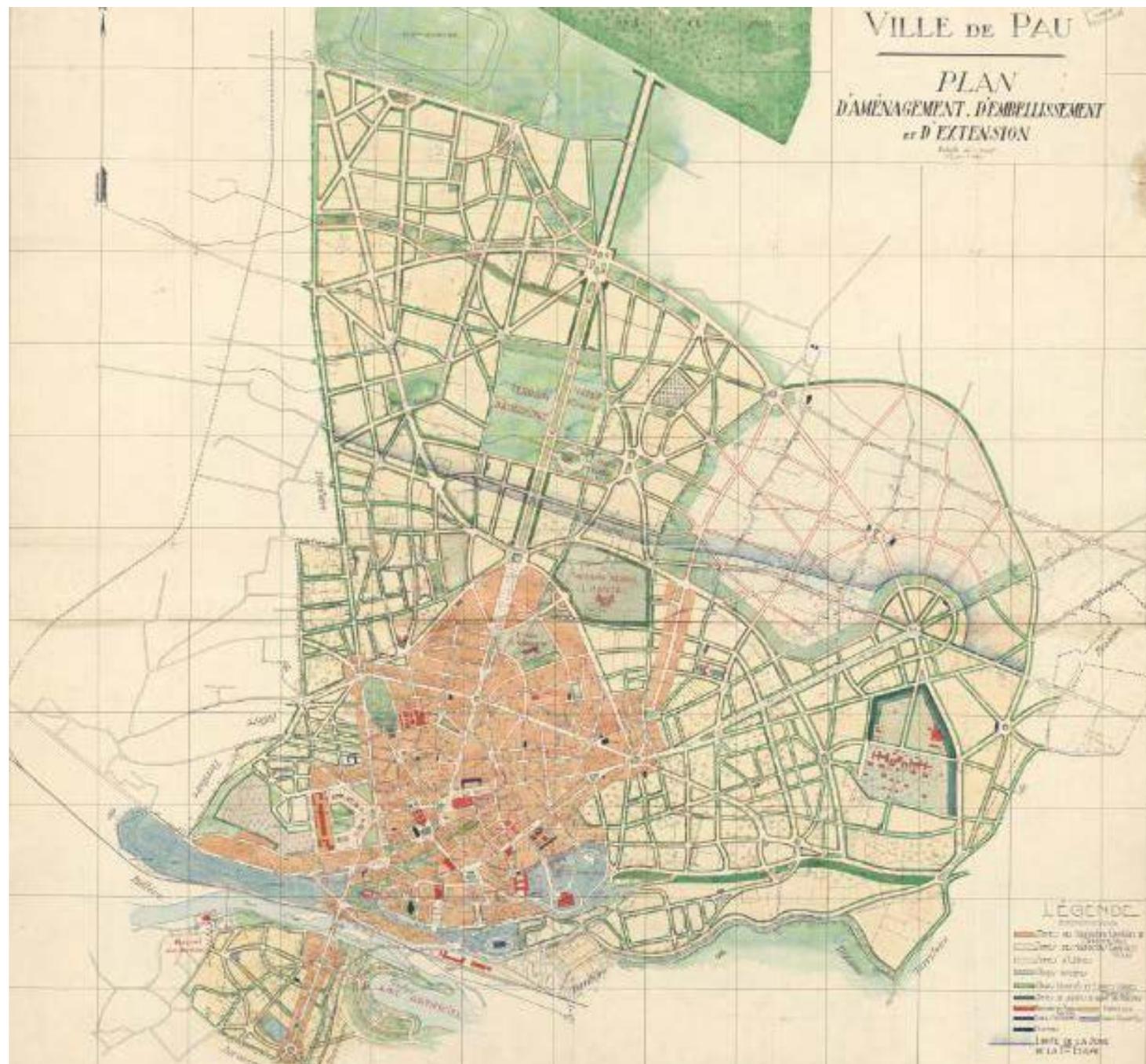


Fig. 206: Plano de ordenamento e extensão de Pau, Jaussely (fonte: citechaillot.fr).

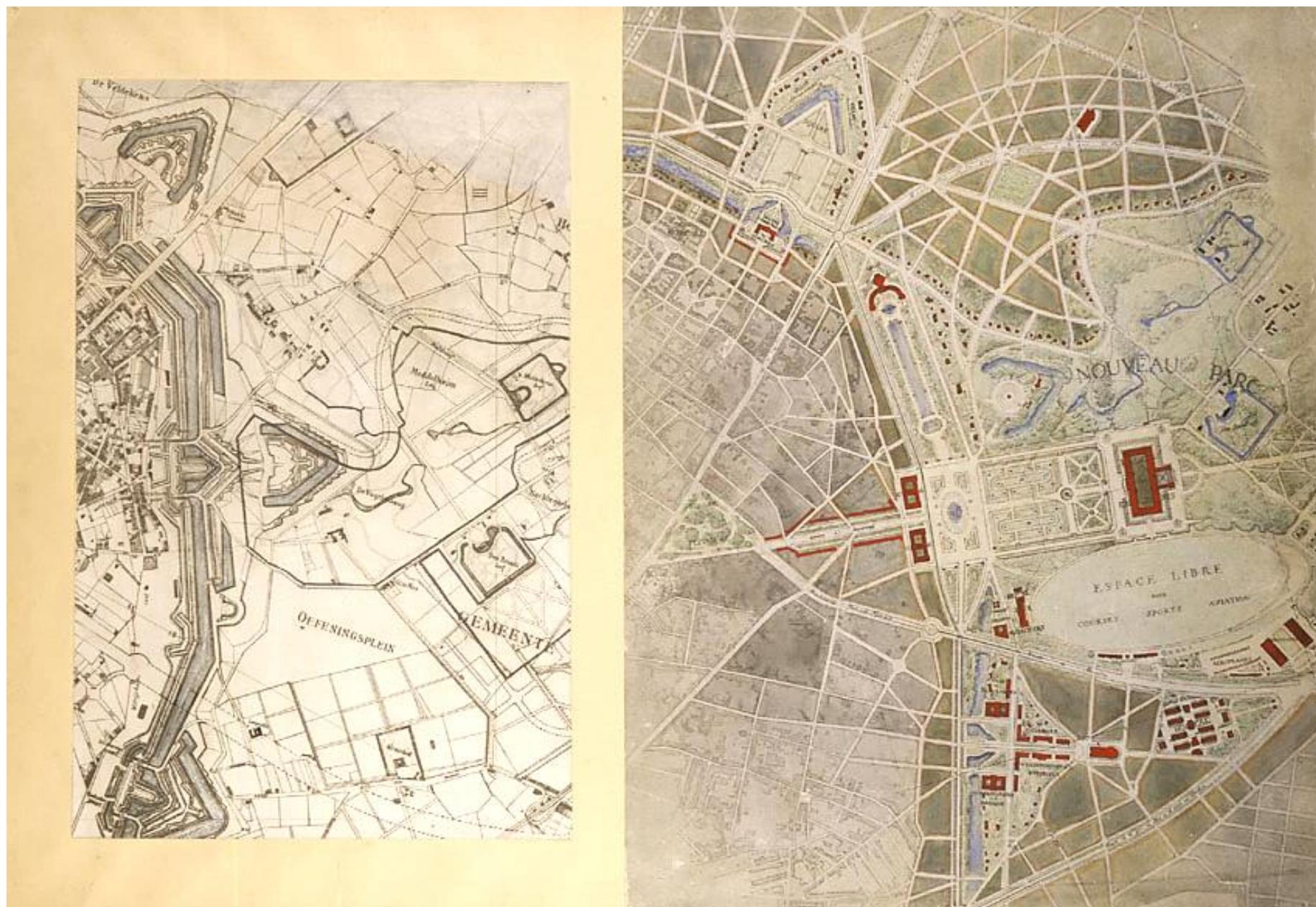


Fig. 207:
Plano de
ordenamento
e extensão de
Anvers, Prost
(fonte:
citechaillot.fr).

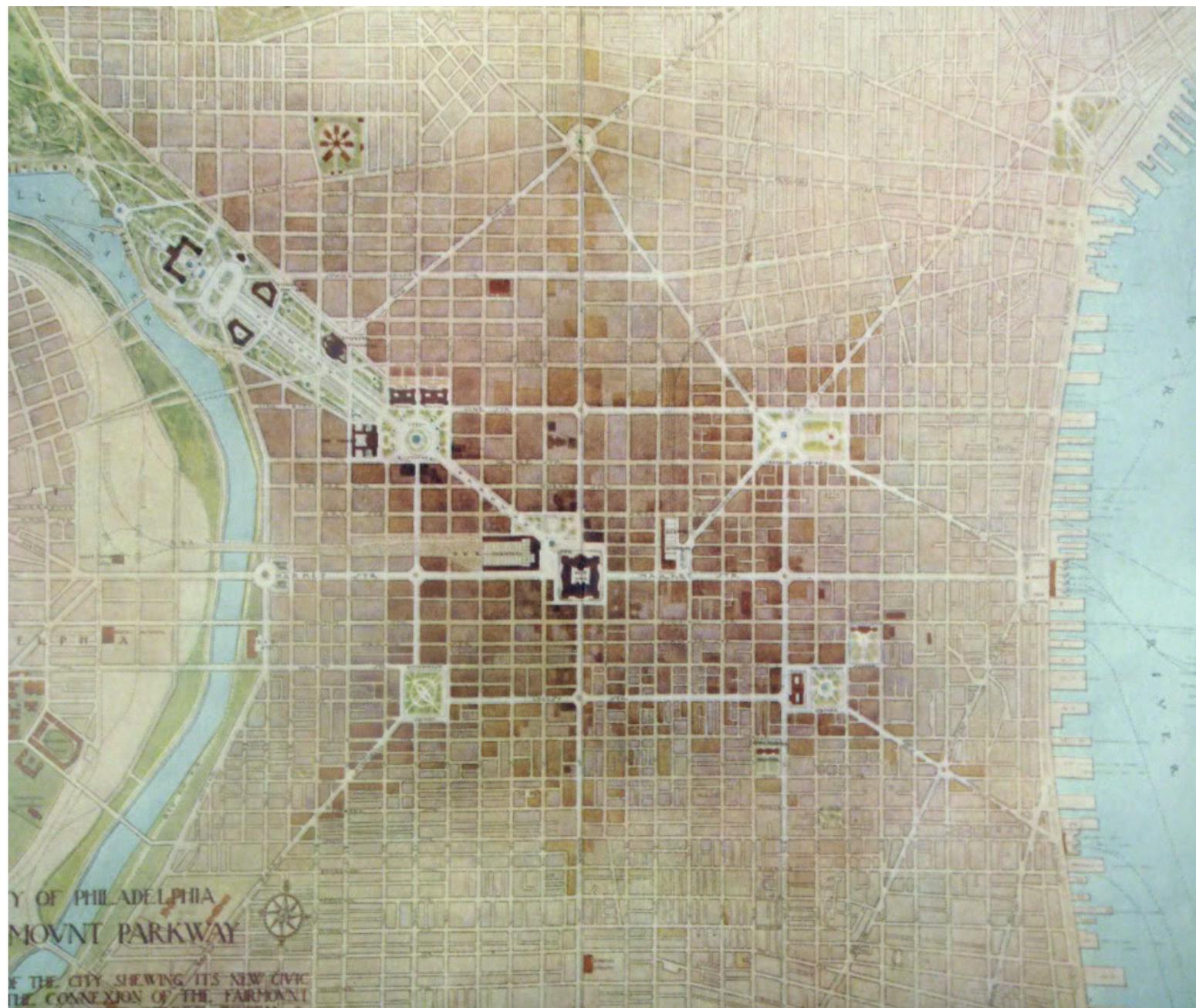


Fig. 209: Plano do Benjamin Franklin Parkway, Filadélfia, Gréber (fonte: <http://commons.wikimedia.org/>).



Fig. 210: Plano de ordenamento e extensão de Thessaloniki, Hébrard. (fonte: <http://commons.wikimedia.org/>).

Fig. 211: Plano do concurso para
 Camberra, Agache. (fonte:
<http://design29.naa.gov.au/>).



FICHAS DE LEITURA DOS CAPÍTULOS DOS MANUAIS DE ARTE URBANA

1. Comment reconstruire nos villes détruites
2. L'urbanisme em pratique
3. Où en est l'urbanisme
4. La Science des plans de villes
5. Cours d'urbanisme
6. Histoire de l'urbanisme vol.3

COMMENT RECONSTRUIRE NOS CITÉS DÉTRUITES, NOTIONS D'URBANISME S'APPLIQUANT AUX VILLES, BOURGES ET VILLAGES (1916)- AGACHE, AUBURTIN E REDONT



Este livro é considerado o primeiro verdadeiro manual de urbanismo da França. Fieis à divisa da SFU – **Circulação, Higiene e Estética** – Agache, Auburtin e Redont estruturam o capítulo II, sobre os métodos de trabalho do urbanista, em três partes: 1) distribuição e circulação; 2) higiene e salubridade; 3) Estética e “agradabilidade” (agrément). A ficha de leitura abaixo privilegiou os **princípios e diretrizes de projeto** dentro do texto, desconsiderando exemplos ou comentários desviantes sobre o tema. A parte de interesse da tese, versando sobre a estética (cap. 3), foi subdividida nos seguintes tópicos:

Cap. 3) Estética e “agradabilidade”

a) os edifícios antigos;

b) as construções privadas:

- as ordenações de fachadas;

- os conjuntos arquiteturais;
- as construções banais;
- o caráter local;
- o pitoresco.

c) a agradabilidade das vias;

d) os recursos naturais:

- o verde;
- as cidades-jardins;
- os efeitos da água.

e) os assessorios da via;

- os monumentos comemorativos.

f) as publicidades e cartazes;

g) os regulamentos edilícios (*o maior tópico).

3) Estética e “agradabilidade”

- e**
- Deve-se proporcionar às cidades a beleza e o charme, sedutores à visão e agradáveis para habitar.
 - a cidade como um todo deve possuir tais caracteres.
 - o embelezamento da cidade não é construir belos monumentos.
 - a qualidade estética está na sua disposição, suas avenidas espaçosas, jardins bem projetados, a elegância de suas linhas arquiteturais, a grandeza das perspectivas...
 - cidades sem monumentos marcantes podem ser agradáveis por sua feliz disposição dentro da paisagem, seu aspecto pitoresco, seu caráter local.

	<ul style="list-style-type: none"> - existem formas muito diversas de uma cidade ser bela. - as melhores características de cada cidade são os elementos que o urbanista dispõe para fazer obra de artista. - ele deve tirar partido de tudo que existe: monumentos, arquitetura, natureza...
a) os edifícios antigos;	<ul style="list-style-type: none"> - a primeira preocupação é conservar os edifícios artísticos, que devem ser respeitados e colocados em evidência, assim como obras de arte pública e mobiliário urbano. - deve-se pensar no enquadramento, proporcional à escala do monumento. - limitar a altura das construções circunvizinhas, de modo que o monumento não seja “esmagado” por sua vizinhança. - deve-se prever o aspecto das construções, de modo a harmonizar, seja pelo estilo ou caráter, as construções futuras com a histórica. - não se deve considerar como relíquia tudo que é antigo. O fetichismo do antigo é um grave erro. O bom senso deve ditar o que deverá ser conservado. - as obras do passado são elementos interessantes de composição. - deve-se prever e determinar o lugar e enquadramento dos monumentos futuros, que também terão um papel marcante no aspecto da cidade. - quando o projeto do monumento será feito por terceiros, deve-se respeitar todas as diretrizes propostas no plano de urbanismo.
b) as construções	<ul style="list-style-type: none"> - a massa de construções ordinárias detém um papel muito grande para a estética da cidade.

privadas:	<ul style="list-style-type: none"> - geralmente, não há preocupação dos construtores quanto à harmonia geral. - urbanista deve assegurar que a concepção das construções respondam, em linhas gerais, à ideia diretora, por meio das regulamentações edilícias. - submeter os edifícios a regulamentos estéticos que coordenem, em um dado conjunto, as fachadas em suas linhas principais: altura, composição, detalhes. - em casos especiais, pode-se impor um tipo de arquitetura obrigatória. - o objetivo é obter conjuntos arquiteturais claramente definidos, ou agrupamentos mais ou menos regrados.
- os ordenamentos de fachadas;	<ul style="list-style-type: none"> - os conjuntos arquiteturais tiram seu efeito nobre e gracioso do caráter uniforme voluntariamente dado às construções que o compõe. Proporções que foram estudadas entre os edifícios e os espaços livres, praças ou avenidas que margeiam. - as ruas que dão para esses conjuntos também tem papel fundamental na harmonia geral, por sua largura e disposição. - atenção à má utilização do recurso, o efeito pode ser fastidioso. - porém, é raro hoje em dia que a ocasião de tratar de tais conjuntos se apresente: nosso estado social tem uma demasiada preocupação pela liberdade individual para impor ordenamentos tão absolutos. - condenamos o pastiche, mas não a reedificação de um conjunto nos seu estado anterior. Isso seria menos uma criação do que uma reconstituição destinada a perpetuar sua memória.

- os conjuntos arquiteturais;	<p>- não se obriga a impor composições simétricas e regulares. Pode-se haver unidade pelas linhas gerais e pelo caráter, sem se submeter ao princípio rigoroso da repetição.</p> <p>- deve-se buscar estratégias por meio dos regulamentos edilícios.</p> <p>- inspirar-se dos numerosos casos em que, sem formar ordenamentos estrito, as construções apresentam um caráter comum.</p> <p>- variedade no detalhe, unidade no conjunto.</p>
- as construções banais;	<p>- banalidade e mediocridade, feiura generalizada, geralmente causadas pela especulação e pela não contratação de profissionais qualificados.</p> <p>- também não há uma preocupação pela harmonia geral, muitos proprietários querem se destacar do contexto com estilos exóticos e pastiches.</p>
- o caráter local;	<p>- é preferível permanecer fiel às tradições locais, pois se assegura ao menos a harmonia e a simplicidade.</p> <p>- que o bom senso e a sinceridade sejam as regras gerais, que se valorize as tradições do lugar, tentando fazer melhor, e não diferente dos outros.</p> <p>- afirmação do caráter local, tão ricas e variadas que não há risco de monotonia.</p>
- o pitoresco.	<p>- pode-se tirar efeitos da variedade e de surpresa do imprevisto: silhuetas inesperadas, alinhamentos quebrados...</p> <p>- há uma variedade infinita no pitoresco, que não prejudica em nada a harmonia.</p>

c) a agradabilidade das vias;	<p>- todos os tipos de ruas são ocasiões de perspectivas ao longe ou silhuetas variadas.</p> <p>- o traçado das avenidas com arborização em alinhamento, como as cours, apresentam belo efeito decorativo, assim como os carrefours radiais em estrela.</p> <p>- relação entre a massa de edifícios e a dimensão dos espaços livres é condição primordial para o bom aspecto das vias.</p>
d) os recursos naturais;	<p>- o urbanista deve valer-se abundantemente dos recursos da natureza: movimentos de terra, cursos d'água, perspectivas e pontos de vista.</p> <p>- tirar partido das inclinações e cumes, caso existam.</p>
- o verde;	<p>- os recursos mais fecundos em efeitos nobres e de charme são fornecidos pela vegetação.</p> <p>- Na medida do possível, ela deve ser difundida por todos os lugares da cidade, em todas as suas formas.</p> <p>- atenção especial aos jardins públicos e parques.</p> <p>- <i>squares</i> em todos os bairros: lugares de repouso e sombra.</p> <p>- também as alées-promenades tem um aspecto muito decorativo, sobretudo quando elas se terminam por algum monumento importante.</p> <p>- os jardins privados também tem um papel importante: em cada lote, uma superfície não construída deve ser reservada a eles, em grande proporção.</p> <p>-preconizamos as fachadas não contíguas, ou seja, com interrupção por espaços livres, seguindo longitudes construída</p>

	<p>máxima e larguras de vazios mínima.</p> <p>- esses jardins frontais são preconizados onde não há comércio no térreo. Sua largura não será menor que 5 m, para as extensões.</p> <p>- utilizar massivos de arbustos e trepadeiras.</p>
- as cidades-jardins;	<p>- a preocupação com o verde deverá ser estendida aos bairros operários e à periferia.</p> <p>- recomenda-se a concepção de cidades-jardim nesses casos, de origem inglesa, assim como é louvável a preocupação com a natureza dos ingleses.</p> <p>- proceder, ao menos, com arborização em alinhamento nas vias principais.</p>
- os efeitos da água.	<p>- outro ponto a se tirar partido são as potencialidades dos diferentes tipos de cursos d'água.</p> <p>- São elementos de um real efeito decorativo, do qual não se utiliza suficientemente na França.</p> <p>- para além das necessidades higiênicas, pode-se canalizar água para fontes, cascatas, aleias para jardins, etc, seguindo o bom exemplo de Nîmes.</p>
e) os assessorios da via;	<p>- deve-se ter um cuidado especial com os quiosques, os pontos de ônibus, tanto do ponto de vista de sua conservação quanto de sua concepção estética.</p> <p>- os motivos devem ser estudados com cuidado, executados em material de boa aparência, tratados com elegância e simplicidade.</p> <p>- o mobiliário urbano deve ser estudado com o mesmo cuidado: deverão ser preservados de toda decoração pretenciosa e de toda</p>

	<p>pintura berrante.</p> <p>-atenção especial ao uso abusivo do ferro fundido: se o material é pratico, ao menos deve ser empregado com cuidado e com gosto.</p>
- os monumentos comemorativos	<p>- toda cidade possui um ou diversos monumentos. Eles podem tanto ser um aporte decorativo quanto um incômodo, se eles forem mal concebidos.</p> <p>-espera-se que as homenagens relativas a guerra não deem margem a profusão de monumentos excessivamente teatrais e inestéticos. Recomenda-se simplesmente uma inscrição, um baixo-relevo ou um emblema.</p> <p>-os monumentos puramente decorativos- estátuas, vasos, colunas, etc.- devem também ser escolhidos e distribuídos com tato.</p>
f) as publicidades e cartazes;	<p>- estas são verdadeiras pragas que se alastram na cidade.</p> <p>- deve-se impor uma regularização, por respeito aos monumentos antigos e à estética urbana.</p> <p>- se ele não pode ser suprimido, pode-se ao menos buscar-se adaptá-los às linhas arquiteturais as quais ele se superpõe.</p>
g) os regulamentos edilícios (*o maior tópico)	<p>- eles são o complemento necessário de todo estudo de ordenação urbana. Estabelecem os regulamentos aos quais as construções devem se submeter pelo bem geral. Enfim, eles tornam duráveis as medidas estabelecidas nos planos.</p> <p>- A necessidade de regulamentar a circulação e a higiene são reconhecidas há tempos, mas não é suficiente, principalmente nos casos de extensão.</p> <p>Toda medida em favor da higiene também favorece a estética.</p> <p>- é preciso abordar francamente a questão estética e submeter as</p>

<p>construções a um certo número de medidas restritivas.</p> <ul style="list-style-type: none">- o problema hoje é complexo, antigamente a unidade era conseguida pela tradição. Deve-se buscar conservar o aspecto estético que a evolução em direção ao utilitarismo vem fazendo perder.- reger os aspectos das construções, segundo suas zonas, na França, é questionado pela "afronta" à liberdade individual e à igualdade perante a lei.- porém, para obter conjuntos arquitetônicos com certa unidade, deve-se ser bastante estrito e explícito nas regulamentações.- isto é necessário, por razões diferentes, tanto nos bairros históricos quanto nas novas extensões.- é um direito, e mesmo um dever dos poderes públicos, que tem a responsabilidade da beleza de sua cidade, de tomar as medidas necessárias para protegê-la.- a arquitetura urbana é a única arte que se impõe forçosamente a todos, assim, de certo modo ela pertence à comunidade, uma vez que ninguém pode escapar à sua vista.- assim, ninguém é livre para tratar a construção à sua maneira, sem se preocupar com o papel dela no conjunto.- as medidas de restrição de escala e caráter nos bairros históricos não tem nada de utópico, e deixam toda liberdade para as pesquisas da arquitetura moderna nas novas cidades.- recomenda-se uma gradação sobre a largura das vias e altura das casas em relação à aeração, que deve ser cada vez maior à medida que nos aproximamos dos subúrbios.- nas zonas de extensão, o governo deve estabelecer regulamentos para assegurar as melhores condições de higiene e estética, antes
--

<p>que a especulação prejudique.</p> <ul style="list-style-type: none">- um detalhe a ser considerado no regulamento é sua concepção de modo a evitar as partes sobressalentes das paredes geminadas entre lotes, horríveis à visão.- outro aspecto é evitar a formação de corredores estreitos e escuros entre as edificações, ou seja, ou as construções são geminadas, ou devem obedecer a um afastamento lateral mínimo determinado.- nesse último caso, as laterais também serão tratadas como fachada.- a palavra estética, para nós, significa harmonia, linhas bem concebidas, agradabilidade da habitação.- deve-se temer que as regulamentações imponham um tipo de arte oficial? E que irá analisar e julgar os projetos? Todas essas objeções são injustificáveis diante do domínio do bom senso e da sinceridade.-é sempre possível, para os arquitetos de talento, de criar uma obra pessoal dentro de um contexto restritivo.- não se busca restringir a liberdade artística, apenas evitar os projetos absurdos, insensatos, contrários ao bom senso e à sinceridade.- para evitar a invasão da feiura, é necessário prever a cidade em seu traçado, sua organização, sua composição, em planta e em elevação: arquitetura, composição, cor.-espera-se que no futuro a especulação e a mercantilização sejam substituídas por uma generosa rivalidade artística, pelo desejo de criar obras belas e harmoniosas, por mais simples que sejam.
--

**L'URBANISME EN PRATIQUE, PRÉCIS DE L'URBANISME DANS
TOUTE SON EXTENSION, PRATIQUE COMPARÉE EN AMÉRIQUE
ET EN EUROPE. 1920, Geo B. Ford**



Geo Ford pode ser considerada a figura de ligação entre os urbanistas franceses e americanos (consultar verbete do autor no capítulo 5).

Prefácio

1. O que chamamos de urbanismo?
2. O acesso das cidades
3. Circulação urbana
4. Superfícies construídas
5. Arquitetura
6. Gênio civil e serviços públicos
7. Governo
8. Execução de um projeto de urbanismo
9. O progresso do urbanismo no momento da assinatura da paz.

De todos os capítulos, o que mais se debruça sobre a questão da estética urbana é o intitulado “arquitetura”, cap.5.

5. Arquitetura

- A arte da rua
- edifícios e monumentos públicos
- arquitetura paisagística.

- A arte da rua

- é a primeira impressão que importa quando se adentra em uma nova cidade.
- se as ruas são atrativas, os edifícios tem uma bela silhueta, se tudo é limpo e ordenado, gosta-se da cidade instintivamente.
- é fácil edificar uma cidade, ao mesmo tempo em que segura e cômoda, com um belo aspecto.
- Basta ter gosto e senso de harmonia para compreender a diferença entre uma cidade sem um caráter especial e outra na qual o charme fixa a lembrança.
- A arte da rua é o elemento que mais contribui para tornar uma cidade atrativa. Se as ruas são apenas vias de circulação eficazes, elas perderão metade de seu charme.
- elementos de constituição de uma rua: recuo dos edifícios, altura, caráter e silhueta; as calçadas, a arborização, o mobiliário urbano.
- as cidades americanas, em sua ânsia construtiva, empregaram os materiais mais baratos e cômodos; isso terminou por dar à rua um aspecto miserável.
- é possível associar a agradabilidade à utilidade de todas as coisas.
- deve-se estudar a silhueta das edificações para torna-la interessante e

	<p>variada, mas conservando a harmonia geral da perspectiva da rua.</p> <ul style="list-style-type: none"> - questão do alinhamento ou recuo dos edifícios. - sugere-se em alguns lugares o uso de ruas com arcadas, por seu ganho de espaço e do charme de seu jogo de luz e sombra. - o ideal é ter um elemento de interesse coroando a perspectiva da rua, tal como em Paris. Ou ainda em curva, como a Regent Street. É desejável essas estratégias aqui e ali para afastar a tediosa monotonia. - detalhes como a pavimentação e as calçadas, bem traçados, limpos e cuidados. - as faixas de gramado não devem ser muito estreitas, no mínimo 1m. as árvores devem ser pequenas e regulares, ou grandes e pitorescas. As pequenas devem distar de 7,5 m, e as grandes 10m a 12m. - a não ser nas vias muito largas, a arborização no meio da calçada esconde a perspectiva. - ao contrário de Paris, os homens de negócios americanos consideram árvores como uma praga, como na 5ª. Avenida em Nova York. - prefere-se, como nas grandes cidades europeias, que toda fiação seja enterrada. - os postes europeus são geralmente em ferro fundido, com belos desenhos, e nos EUA adotou-se o concreto. - exemplo dos quiosques de jornais e os de publicidade em Paris, desconhecidos nos EUA. - arquitetura das entradas de metrô e placas com nome das ruas. - o exagero de placas de publicidade e outdoors é uma das características mais desagradáveis das cidades americanas. Exemplos de leis de restrição à propaganda e luminosos.
	<ul style="list-style-type: none"> - a arte da rua pode ter sua personalidade, diferenciar-se de uma rua a outra, de uma cidade a outra, inspirando-se do caráter local original. - De uma maneira geral a arte da rua consiste simplesmente em aplicar o bom gosto no traçado da perspectiva de uma rua do mesmo modo que no traçado dos edifícios. Toda cidade deve ter isto em conta.
<p>- edifícios e monumentos públicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Nos Estados Unidos, como na maior parte dos países, o interesse geral pelo urbanismo adveio do interesse geral pela arte cívica. - Muita gente, ainda hoje, tanto nos EUA, quanto na Europa, veem no urbanismo apenas a boa aparência e o enquadramento dos edifícios e monumentos públicos. - Essa opinião foi determinada pela exposição universal de Chicago em 1903, cujas construções monumentais produziram uma enorme impressão. - Como consequência, o plano de Washington foi retomado e muitas outras cidades estabeleceram também seus planos. - As cidades europeias caracterizam suas construções públicas tanto por seu valor individual quanto por sua situação, a exemplo de Paris. - Os dois grandes problemas de arte pública residem na arquitetura dos edifícios e no seu entorno. - As construções públicas e monumentos comemorativos devem ter um caráter de dignidade e um estilo arquitetural tal que os habitantes possam observá-los com orgulho, representando a honra da cidade. - Comparação entre os edifícios da prefeitura europeus e americanos. Na França, a maior parte das prefeituras dá para uma praça pública no centro da cidade. - Exemplos de conjuntos notáveis são a Ringstrasse de Viena, a Trafalgar Square em Londres, a praça do capitólio em Washington, cada

	<p>um desses grupos tem uma aproximação imponente.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Portas de acesso das cidades e portas monumentais: mais comuns na Europa advindas das antigas fortificações. - As verdadeiras portas das cidades nos Estados Unidos são as estações de trem. Muitas delas receberam um caráter nobre para fazê-las entradas de cidades de um certo valor. Também existem as entradas a partir da água como as de Chicago e de NY. - A maior parte dos monumentos comemorativos são mal concebidos nos EUA, sobretudo o que se fez após a guerra da Secessão. - Mais recentemente, no entanto, alguns monumentos se aproximam melhor dos monumentos comemorativos e arcos de Paris, tais como o Lincoln memorial em Washington. - O estilo de arquitetura empregado na arte monumental é inteiramente uma questão de gosto, que ele seja clássico, gótico, renascença ou moderno, desde que ele transmita a calma, dignidade e impressão de repouso e que seu conjunto seja harmonioso. - Deverá se ter um maior cuidado na escolha do sítio e na disposição do entorno em cada caso - comentários sobre os tipos de cemitérios com exemplos comparativos entre Europa e EUA. - As igrejas e as catedrais: na França, nas regiões devastadas, os arquitetos compreenderam que elas não deveriam ser separadas das edificações circundantes. - A cidade no seu conjunto tem o seu caráter arquitetural próprio. Também possui certa silhueta (<i>skyline</i>). É preciso planejar com grande cuidado essa silhueta, sobretudo a partir dos edifícios públicos.
--	---

	<ul style="list-style-type: none"> - Em resumo, todas as edificações públicas devem ser dignas da cidade, harmonizando-se entre eles e cultivando o caráter regional.
<p>- arquitetura paisagística.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A arquitetura paisagística consiste em todos os projetos interessando a questão dos jardins, das arborizações, e também todos os elementos acessórios de arquitetura, como as estátuas, fontes, balaustradas, etc. - Até 1850 a maior parte dos trabalhos de arquitetura paisagística focava na questão de estilo, como, por exemplo, o clássico francês. - Um dos primeiros parques pitorescos, nos quais as árvores são dispostas de maneira a formar quadros livres, foi o Central Park, criado por Olmsted em torno dos anos 1850. Em Paris, o parque Luxemburgo é um exemplo do estilo regular e o parque Monceau do estilo pitoresco. - O Champs Elysées e a Common Health, em Boston são bons exemplos de passeios públicos clássicos, enquanto que o Riverside drive em NY é um tipo interessante de gênero pitoresco. - Os tipos de árvores e de plantações a adotar, a maneira de dispor, as distâncias etc. variam pelo clima, as condições locais e os hábitos. - Em resumo, a arquitetura paisagística é uma arte altamente técnica em si, faz-se aqui apenas menção para mostrar as relações com as outras características do projeto de estabelecimento das cidades. - Deve-se ter o paisagismo em alta conta porque um mau paisagismo ou mesmo a ausência dele põem anular os bons resultados adquiridos em outros setores.

OÙ EN EST L'URBANISME EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER 1923- texto
LA PART DE L'URBANISME DANS L'ESTHÉTIQUE DES GRANDES VILLES
J.M. AUBURTIN, PRESIDENTE DA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES URBANISTES

- primeiramente deve-se definir, tanto quanto possível, o sentido preciso da expressão "estética urbana", consagrada mais pela extensão de seu sentido de que por sua exatidão. por ela, não entendemos apenas a beleza monumental de uma cidade e seu interesse artístico e histórico.

- se um urbanista deve valorizar um monumento, por perspectivar bem organizadas e um entorno harmonioso, a obra em si escapa da sua concepção.

- os monumentos são poderosos elementos de beleza dos quais o urbanista deve se servir, mas não são os elementos da estética urbana. são as cidades que amáramos viver, pelo charme e agradabilidade da vida exterior, que se aplicam a essa expressão.

- o senso estético varia com as épocas, e o que buscamos hoje é diferente do que se compreendia antigamente.

- às vias banhadas em luz, à vegetação abundante, às praças ordenadas, às perspectivas monumentais, nós juntaríamos hoje, para torna-la viva, o pitoresco, o imprevisto, a variedade, o que antes era considerado como desordem.

- qual é a parte do urbanista nessa ordem de coisas? a concepção do urbanista é ideal, ele constrói em pensamento.

- mas, em realidade, ele fornece apenas indicações gerais que, mal compreendidas ou aplicadas, podem destruir a obra que ele concebeu. Em que medida ele pode defender suas intenções?

- uma regulamentação concernente às construções pode ao menos limitar os horrores e os abusos que destruiriam o sentido do conjunto.

- os monumentos antigos devem ser preservados, mas os monumentos futuros estão excluídos da regulamentação geral. Eles terão um papel importante no aspecto da cidade, a partir das indicações do plano urbanístico.

- trata-se aqui das composições de planos cujo efeito é assegurado de antemão, mesmo se a arquitetura do monumento mudar.

- mas é ao caso das múltiplas construções gerais que a legislação deve se dirigir, para evitar os erros de proporção e o mau gosto.

- para dissimular o efeito disparate de tais construções, Paris se vale dos alinhamentos de árvores, que, por seus jogos de sombra e luz e sua massa verde, disfarçam a atenção à certas fachadas sem caráter, estilo, pretensiosas ou banais. Mas essa solução não pode ser generalizada, porque dependem de vias muito largas, e também podem privar os edifícios de ar e de luz.

- quanto à regulamentação construtiva, ela pode ser mais ou menos estrita: ordenamento absoluto, obrigando à perfeita regularidade das fachadas; ordenamento de caráter, permitindo uma interpretação livre, e as vezes insolente, de uma estética imposta.

-esses tipos podem criar, em alguns lugares precisos no plano, centros de interesse arquitetural.

- mas a maior parte das edificações escapa forçosamente a toda servidão de arquitetura, seja nas linhas, no caráter ou no estilo. É a elas principalmente que se deve aplicar uma regulamentação visando à harmonia na variedade.

- a regulamentação estética deve frear a desordem e esforçar-se por solucionar os permanentes conflitos entre o interesse geral e a liberdade privada. o aspecto dos edifícios, de certa forma, pertence a todos, já que ele se impõe à vista de todos. Uma fachada é tanto da casa quanto da cidade, e a regulamentação deve defender o conjunto que constitui o domínio público estético.

- as dificuldades que o urbanista encontra com o estudo da regulamentação não param por aí. Ela é, em grande parte, feita em função da higiene.

-Mas se, quase sempre, as exigências da salubridade podem se juntar às da estética, existem muitos casos em que elas se encontram em oposição e devem ser conciliadas.

- observa-se que as mesmas necessidades e aspirações suscitam, em cidades de nacionalidades diferentes, regulamentações diametralmente opostas. Esse é o caso da

questão complexa e sutil da regulamentação da altura das construções.

- em Paris, a ideia dominante foi a preocupação estética de não ultrapassar o nível de altura da cidade, e o regulamento atualmente aplicado interdita a qualquer construção uma altura superior a 20m, qualquer que seja a largura do prospecto de que goza a construção. além do mais, defronte a parques a legislação é mais restrita, na intenção de ampliar a zona de aproveitamento da vista e do ar.

- Tal espírito regeu a construção, por exemplo, da vizinhança do champs des mars, mas nos EUA, país novo de idéias mais livres de toda a tradição, esses problemas urbanos receberam uma solução completamente diferente.

- Em NY, a legislação autoriza mais altura nos imóveis com vista direta sobre um vasto espaço livre, assim, das mesmas intenções tiraram uma solução oposta. Qual é a melhor? A solução americana é mais provável de atingir seu objetivo, pois a adotada para o champs de mars, só permite a vista do parque para os andares superiores da segunda linha e ainda assim, com o inconveniente das chaminés do prédio da frente. Assim, há vantagem estética?

- No que concerne às vias, todos os regulamentos proporcionam, em princípio, a altura das edificações à largura da rua sobre a qual ela se alinha. Em Paris, qualquer que seja a largura da via a altura máxima do edifício não pode passar de 20 metros. Uma das consequências disso é que os construtores se limitam à largura de vias de 12 metros, que permite mais vantagem fundiária, mas que sabemos que é insuficiente em termos de circulação e iluminação.

- Poderia se dizer que esse limite de altura resulta das necessidades de higiene? Mas este não é o caso, pois a iluminação do edifício é condicionado à largura da rua, ou seja, teoricamente os edifícios em vias mais largas que 20 metros poderiam ter maior altura sem prejuízo de insolação.

- O recente regulamento de NY admite maior altura sobre as avenidas, 12 andares em média, e em certos casos ainda uma altura suplementar sobre uma parte determinada do lote. O resultado é que os arquitetos procuraram eliminar o pátio fechado, ou usá-lo apenas para a iluminação de serviços secundários.

- Neste regulamento não é a via de 12 metros a mais favorecida, mas a avenida de 25 ou 30 metros. Entre esses dois princípios, o de Paris ou o de NY estão com a verdade? A questão não é de higiene, pois ela é igualmente adequada em ambos os casos.

- Do ponto de vista do aspecto das vias, sabe-se do resultado do regulamento parisiense: silhueta mais ou menos uniforme onde a linha horizontal domina. Variedade pouco aparente das fachadas que faz com que nenhuma edificação se isole das suas vizinhas e que se assemelham.

- Esse regulamento, trouxe mais uma desordem do que variedade, devido à ânsia de utilizar e aumentar ao máximo o volume edificado permitido pelo terreno, o que aportou frequentemente um excesso de motivos decorativos que estragam a simplicidade e a estética.

- A similitude das massas edificadas, a uniformidade e altura dos coroamentos não deixam realmente aparecer diferenças entre os partidos arquitetônicos.

- A aplicação do regulamento muito menos complexo de NY resultou em soluções simples, legíveis e algumas vezes brutais, mas que deixam as fachadas das avenidas muito mais elegantes e resultaram em um partido específico de aspecto monumental e apreciável pelo emprego de belos materiais.

- O aspecto de uma avenida em NY é bastante variado. Primeiro porque nem todos os terrenos comportam os 12 andares autorizados, mas também porque o jogo das fachadas que se isolam obrigatoriamente dos limites do terreno (não geminadas) permite bastante variedade. Aliás, indispensáveis, visto que as avenidas retilíneas podem chegar de 20 a 25 quilômetros de comprimento. Comparando com a regularidade das fachadas da rue de rivoli, que com somente 2 quilômetros de extensão já aportam uma monotonia.

- A impressão de um conjunto como o da park avenue de 40 metros de largura, com edificações de 12 andares, não é de forma alguma a de estare sendo esmagado ou sufocado por uma massa de edificações colossais, pois a escala das construções corresponde bem à proporção da largura da rua e a impressão de espaço e de ar é maior do que nas ruas parisienses de 15 a 18 metro, com edifícios de 20 metros.

- Quanto às ruas de NY, as casas são geralmente baixas e quase sempre insignificantes,

mas no centro da cidade, já existem arranha-céus em vias estreitas e vizinhos de construções baixas. E esses casos não contam nesse exemplo estético que damos, pois em NY todo o interesse se concentra nas avenidas.

- Teríamos alguma vantagem em nos inspirar das tendências mais liberais do urbanismo americano? Ou deveríamos permanecer com o regulamento de Paris?

- Reitera-se que a proposta não é de liberar arranha-céus em Paris, pois o edifício de 12 andares não é uma torre de 150 metros de altura, com 40 ou 50 andares, que aliás, permanecem exceções mesmo em NY e em Chicago, e que de resto, do ponto de vista estético, aportam um elemento de pitoresco, monumental inegável.

- Uma outra objeção que se faz é de ordem econômica por causa do aumento do valor dos terrenos, o que poderia gerar especulação imobiliária. Mas a especulação não deve ser temida quando ela serve para o desenvolvimento e não para paralisar. Pois em matéria imobiliária, a especulação é criadora.

- Tal questão demandaria um longo estudo para pesar suas vantagens e inconvenientes. Do ponto de vista do partido arquitetural, e provável que um problema novo vá criar um novo estudo. A tendência atual já é a simplicidade do partido, a não ornamentação dos andares intermediários para evidenciar o coroamento. Confiamos que nossos arquitetos poderiam desenvolver uma adaptação arquitetural no mínimo tão bem sucedida quanto a solução americana, do ponto de vista da estática arquitetural.

- Do ponto de vista urbano, a consequência evidente seria incitar a criação de vias largas, pois haveria vantagem do ponto de vista do aumento de valores imobiliários.

- A solução, em nossa opinião, tem em conta a demanda higienista da redução de altura das construções sobre vias médias e a necessidade de desenvolver vias largas e arborizadas, praças e parques urbanos. Isso consistiria na pesquisa de um gabarito simplificado e regularmente proporcional ao prospecto real tendo por base o princípio da progressão do gabarito do regulamento parisiense, geralmente associando a largura da rua à altura do edifício, ou seja, um gabarito contendo uma linha traçada em 45° à partir do alinhamento oposto da via.

- É verdade que o regulamento deve prever um limite máximo de altura. Mas porque mantê-lo a 20 metros se nós teríamos vantagem em desenvolver vias mais largas, permitindo um aproveitamento maior do ar e da luz.

- Assim, nós propomos que os gabaritos sejam estendidos proporcionalmente até 40 metros de altura diante dos espaços livres mais largos.

- O regulamento de Paris sob esse ponto de vista é de certa forma ilógico no seu tratamento dos recuos. O gabarito único deveria ser correspondente à largura da via dentro do limite da altura máxima construída. Para a estética urbana, esse novo regulamento encontraria elementos de variedade, tanto no plano quanto em elevação cujos efeitos seriam muito interessantes.

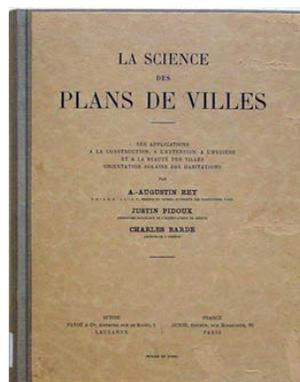
O regulamento atual é tolerante demais com os pátios fechados, fazendo com que esses sejam poços onde o ar e a luz são insuficientes.

- O estudo de um regulamento urbano que aborda tantos problemas complexos e opostos é algo muito delicado, mas as necessidades mudam, a cidade evolui e as leis que a regem, devem se adaptar às novas necessidades de uma população cada vez mais numerosa. É verdade que existem diversas soluções para esses problemas, como por exemplo, a extensão e criação de novos bairros, nos quais se poderia estudar um regulamento urbano mais liberal.

- Do ponto de vista estético, é inegável que a reforma proposta trará uma mudança no aspecto da cidade e alguns temem que ela perca o caráter horizontal formado nos últimos séculos. É evidente que abaixando algumas edificações e elevando outras se criará entre as ruas e avenidas uma variedade de aspecto ao qual não estamos habituados e que a horizontalidade tradicional será talvez rompida.

- Mas o caráter de uma cidade, corresponde ao caráter de uma época. Ele não é imutável e nossa época é suficientemente fecunda de transformações de toda natureza, seja pelo progresso ou evolução para que não nos surpreendamos que a cidade, emanação direta da civilização, seja fatalmente levada nesse movimento de mudança.

**LA SCIENCE DES PLANS DE VILLES : SES APPLICATIONS À LA
CONSTRUCTION, À L'EXTENSION, À L'HYGIÈNE ET À LA BEAUTÉ DES VILLES,
ORIENTATION SOLAIRE DES HABITATIONS (1928) - A. Rey, J. Pidoux, C. Barde**



Este livro se destaca por seu trabalho voltado para as questões de insolação dos edifícios, estudando sua orientação solar a partir da determinação de um eixo heliotérmico. Le Corbusier tinha conhecimento dessa teoria e aplicou efetivamente seus diagramas no seu projeto da Cidade Radiosa. A preocupação em estabelecer o estudo como uma ciência aparece logo no título, e, de fato, grande parte do volume é formado por diagramas, cálculos e considerações que devem à astronomia e à futura disciplina conforto ambiental urbano. Apesar de não ser tão explícita como o livro de Agache, a tríade da SFU (circulação, higiene, estética) está presente. Nesse livro, porém o maior aporte é dado à questão da higiene e da salubridade. O livro (segunda parte, direcionada especificamente à prática do urbanismo, ou arte urbana) divide-se em 10 capítulos, sendo o nono dedicado à beleza das cidades. A ele são dedicadas 54 páginas ricamente ilustradas, do total de 354 p. do manual. Os capítulos são os seguintes:

- 1- As vias públicas e sua orientação (solar);
- 2- As praças públicas;
- 3- As plantações (o verde na cidade);
- 4- Os edifícios e sua orientação;
- 5- A altura dos edifícios;
- 6- O terreno e os loteamentos;
- 7- A circulação e os transportes;
- 8- A cidade subterrânea. As canalizações;
- 9- A beleza das cidades;
- 10- A disposição dos bairros.

O capítulo beleza das cidades apresenta a seguinte estrutura:

- Introdução;

- As belezas naturais:

1. A água;
2. As plantas;
3. Os sítios;

- As belezas organizadas pelo homem:

4. Traçado racional do plano;
5. A arquitetura (os diversos gêneros de edifícios);
6. A arquitetura combinada com as belezas naturais (os cais, os portos, as pontes);
7. Os aspectos arquiteturais e os panoramas;
8. O antiestético;
9. A beleza das cidades e as leis;
10. Os regulamentos;

<p>11. Os abusos e suas causas;</p> <p>12. A altura das edificações;</p> <p>13. Arquiteturas obrigatórias e sua importância na ciência dos planos de cidades;</p> <p>14. As servidões de aspecto- as servidões de arquitetura;</p> <p>15. Da natureza das autoridades de vigilância;</p> <p>16. Resposta às objeções;</p> <p>17. A conservação dos monumentos históricos;</p> <p>18. A proteção dos sítios e monumentos naturais;</p> <p>19. Aspectos secundários da rua (mobiliário e publicidade);</p> <p>- Conclusão.</p>	
<p>- Introdução;</p>	<p>- uma cidade com todas as condições de higiene e perfeita circulação não seria um modelo, se as partes que a compõe não se ordenarem de forma a lhe assegurar um distintivo de beleza e se seus elementos naturais não forem salvaguardados.</p> <p>- a arte e a beleza da cidade exerce uma influência incontestável sobre a moral dos habitantes, muito superior a da visita a museus.</p> <p>- os elementos que contribuem para a beleza das cidades são numerosos e não podem ser precisados de uma maneira absoluta, como dados puramente técnicos.</p> <p>- a arte, a geometria, a natureza, devem se combinar para produzir um conjunto harmonioso, tendo em conta o caráter particular de cada cidade.</p>
<p>- As belezas naturais;</p>	<p>- A primeira preocupação do urbanista será valer-se, na mais ampla medida, das belezas naturais, e evitar o máximo possível tudo que possa prejudica-las.</p>

<p>1. A água;</p>	<p>- a presença desse elemento contribui em larga medida para a agradabilidade da cidade.</p> <p>- surpreende que tal aspecto não tenha jamais sido tratado nas obras dos antigos.</p> <p>- suprimiu-se frequentemente, a vista e o acesso aos cursos d'água, por motivos puramente mercantis, perdendo-se belos pontos de vista que teria sido fácil conservar.</p>
<p>2. As plantas;</p>	<p>- nunca é demais insistir sobre a importância primordial da vegetação, como fonte de beleza, como reguladora e estabilizadora da atmosfera.</p> <p>- a vegetação age diretamente sobre a temperatura, os ventos, o solo, o clima.</p> <p>- não se ignora os desastres provocados pelos desmatamentos em muitos lugares.</p> <p>- o verde aporta à aglomeração, ao mesmo tempo, higiene e beleza, que poderão assegurar aos seus habitantes a saúde, a prosperidade moral e material.</p> <p>- a vida da natureza não deve estar fora da cidade, mas deve infiltrar-se na massa de edifícios, dando assim a ilusão de campo.</p> <p>- assim, é necessário evitar, nas extensões, os desmatamentos, sob o pretexto de valorizar economicamente os terrenos.</p>
<p>3. Os sítios;</p>	<p>- o que mais contribui, entre os elementos naturais, para embelezar o cenário de uma cidade, é a beleza das vistas e horizontes, os panoramas, os pontos de vista, os sítios, as colinas e os movimentos de terra.</p> <p>- devido a muitos belos sítios "estragados", muitos governos promulgaram leis para preservar os sítios, panoramas naturais e perspectivas.</p>

<p>- As belezas organizadas pelo homem:</p> <p>4. Traçado racional do plano;</p>	<p>- um plano bem estudado, com boa disposição e distribuição lógica, também contribuirá para a estética da cidade.</p> <p>- os principais elementos do traçado são:</p> <p>a) as grandes vias monumentais, que constitui um atrativo todo especial, e muitas têm uma reputação merecida. Cita-se particularmente, a Ave. des Champs-Élysées.</p> <p>b) As vias de grande e média circulação, que não tem o mesmo efeito decorativo da precedente, mas que o traçado judicioso contribuirá para a agradabilidade. Deve-se combinar linhas visuais e linhas de circulação. Apenas um edifício importante deve ocupar o ponto terminal de uma longa linha visual, ou, somente em casos muito especiais, o centro de uma praça.</p> <p>c) as vias secundárias dos bairros residenciais tem um papel mais modesto, mas importante. Situadas fora da grande circulação, elas encontrarão seu charme nos elementos de largura, orientação e vegetação.</p> <p>- as plantações artificiais: os alinhamentos, os jardins públicos e privados, os parksystems... deve ser distribuídos nos diferentes bairros.</p> <p>-há casos especiais de restrições à vegetação em alinhamento, como nas perspectivas que se terminam por um monumento muito importante (aleias centrais ou laterais quando vias estreitas) ex. Ave. de L'Ópera. Recomenda-se, aliás, o ordenamento arquitetônico obrigatório nesses casos. Champs-Élysées e Bois de Boulogne são exceções, pelas dimensões muito vastas.</p> <p>d) as praças públicas.</p>
<p>5. A arquitetura (os diversos gêneros de</p>	<p>- a arquitetura dos edifícios e monumentos tem um papel considerável na questão estética. Na maior parte das cidades antigas, ela é o fator</p>

<p>edifícios);</p>	<p>determinante.</p> <p>- antigamente, uma espécie de acordo tácito promovia uma unidade estética coletiva. Hoje, o individualismo dificulta a compreensão de um conjunto arquitetural conveniente. Mas reconhecemos que a situação hoje é bem diferente (circulação, comércio, indústria...).</p> <p>- A arquitetura local deve ser respeitada (cap.4). Entretanto, certa arquitetura internacionalizada tende a se estabelecer um pouco em todos os lugares.</p> <p>- o emprego de novos materiais, notadamente o concreto armado, frequentemente seu abuso, as construções em série, introduzem no modo de construir princípios que demandam serem cuidadosamente examinados caso a caso.</p> <p>- é interessante estudar o que se faz no estrangeiro; podem-se achar ideias úteis. Porém, às vezes se termina por fazer cópias malfeitas.</p> <p>- os grandes edifícios institucionais sejam os do Estado ou os dedicados aos altos estudos, museus, espetáculos, etc. esse tipo de edifício é muito importante do ponto de vista arquitetural e deve ser tratado com senso artístico.</p> <p>- Os mais simples, como escolas, etc., devem ser concebidos cuidadosamente, mas com linhas bem mais simples.</p> <p>- ver, sobre os edifícios, tudo o que foi explanado no capítulo 4.</p>
<p>6. A arquitetura combinada com as belezas naturais (os cais, os portos, as pontes);</p>	<p>- consideram-se aqui os aspectos formados pela combinação dos sítios, da água, da arquitetura e da arte do engenheiro.</p> <p>- os cais e pontes podem incrementar o efeito produzido pela água.</p> <p>- há hoje a preocupação de dar às pontes, para além da solidez e circulação, um caráter arquitetural. A colaboração de arquitetos e engenheiros nesse quesito tornou-se frequente.</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - também os grandes viadutos, antes partindo de considerações puramente técnicas, contribuíram nesse quesito. - cidades como Paris e Londres têm suas margens costuradas por uma série de pontes. - remarca-se o caso da questão da altura para passagem dos barcos, que às vezes impõe dificuldades ao caráter estético.
7. Os aspectos arquiteturais e os panoramas;	<ul style="list-style-type: none"> - imagens de vários exemplos de “panoramas”, em Paris Londres, Veneza, etc.
8. O antiestético;	<ul style="list-style-type: none"> - aqui se protesta contra a fantasia que se permite diversos construtores de estragar uma paisagem com ou edifício feio ou desproporcional. - exemplos de situações onde se considera que houve mau aproveitamento da paisagem, ou edificações e desorganizações que desfiguram o entorno. - questão dos muros cegos geminados aparentes; das grandes diferenças de alturas e caráter das edificações, promovendo um aspecto caótico. - seria fácil citar uma quantidade de defeitos análogos, ou mesmo piores. - existem bairros inteiros que desafiam, ao mesmo tempo o bom gosto e a higiene mais elementar. - por isso compreende-se que alguns governos reagiram opondo-se a tudo que possa comprometer a beleza dos territórios confiados à sua responsabilidade.
9. A beleza das cidades e as leis;	<ul style="list-style-type: none"> - examina-se como o princípio da legislação em estética pode se justificar, e em que medida. - Admite-se já que as autoridades devem ter o direito e o dever de tomar medidas para a manutenção da higiene e da salubridade. É o mesmo

	<p>caso para a estética.</p> <ul style="list-style-type: none"> - “a estética é para um povo não um luxo, mas uma necessidade e um direito” L. Bonnier. - arriscam-se grandes dificuldades de apreciação, quando se aborda o lado puramente estético. - diversas citações da obra “la beauté de Paris et la loi”, do jurista Ch. Lortsch: <p>“O direito de construir sempre sofreu limitações pelo interesse público. Estima-se que a estética importa menos que a higiene? Nós estimamos que os interesses morais, as garantias de ordem estética mereceriam proteção igual ou superior aos interesses materiais. Já se protege a audição, cheiro, por que não a vista?”</p> <ul style="list-style-type: none"> - todo construtor deve se submeter às regras de alturas máximas e alinhamentos, mas dentro desse perfil ele guarda sua liberdade. Nenhuma legislação poderia forçar a fazer uma obra de arte. - caso das arquiteturas obrigatórias ou ordenamentos arquitetônicos de um conjunto, onde se impõe um modo de construção, um estilo idêntico. Servidões de aspecto.
10. Os regulamentos;	<ul style="list-style-type: none"> - devem ser estudados com cuidado. - Às vezes o resultado não corresponde ao objetivo determinado, porque não se previu os abusos, ou, ao contrário, foi restrito demais. - os elementos constitutivos do aspecto são: a altura das fachadas e cumeeiras, as saliências e a decoração das fachadas. - críticas ao decreto de 1902, para regular as construções em Paris, não foi suficientemente para evitar os abusos. - existem níveis de ordenamento: absoluto (ex. Place Vendôme), ou de caráter, que permite uma interpretação livre (ex. Grande Place de

	<p>Bruxelas).</p> <ul style="list-style-type: none"> - a massa mais importante de construções escapa a toda servidão de arquitetura. É a elas principalmente que se deve aplicar uma regulamentação visando à harmonia na variedade. Auburtin - a regulamentação estética deve frear a desordem e esforçar-se por solucionar os permanentes conflitos entre o interesse geral e a liberdade privada. Auburtin - o aspecto dos edifícios, de certa forma, pertence a todos, já que ele se impõe à vista de todos. Uma fachada é tanto da casa quanto da cidade, e a regulamentação deve defender o conjunto que constitui o domínio público estético. Auburtin
11. Os abusos e suas causas;	<ul style="list-style-type: none"> - a primeira causa é a especulação não controlada, com o preço elevado dos terrenos. - os apartamentos de aluguel, construídos geralmente por especuladores, sem outra preocupação que os rendimentos.
12. A altura das edificações;	<ul style="list-style-type: none"> - relação entre a largura das ruas e edifícios para se obter uma insolação conveniente e outras considerações (caps. 1 e 5). - Comentários e opiniões sobre as regulamentações da altura dos edifícios em Paris, limitando geralmente a 20 m. - Cit de Hénard, e sobretudo de Auburtin, transcreve parte do texto desse autor no “où en est l’urbanisme...”. indagando-se sobre altura dos edifícios a partir do caso de Nova York, e sua proposta de limitar em 40m, nas vias mais largas. - tal proposta aportaria, do ponto de vista estético, uma mudança do aspecto a que estamos habituados. Mas o caráter de uma cidade corresponde ao caráter de uma época. - comentário sobre a proposta de Le Corbusier para o centro de Paris

	<p>(Plan Voisin).</p> <ul style="list-style-type: none"> - do ponto de vista da beleza, deixando de lado a questão demográfica, para muitos seria um choque ver em cidades clássicas como Roma, Atenas, Paris, colossais arranha-céus como os de Manhattan.
13. Arquiteturas obrigatórias e sua importância na ciência dos planos de cidades;	<ul style="list-style-type: none"> - em todas as grandes civilizações na história antes da era cristã, encontra-se essa preocupação de arquiteturas impostas, formando agrupamentos de arquiteturas extraordinárias, como a sublime arte grega. - breve citação dos principais períodos e estilos artísticos da história. - a conclusão desse panorama é que a arquitetura monumental bem empregada dominou as épocas das maiores civilizações. - hoje há apenas alguns vislumbres desse pensamento de arquiteturas obrigatórias. - o individualismo terminou muitas vezes por arruinar os mais belos aspectos de conjunto. - diversas cidade, todavia, ainda apresentam casos de ordenamentos, de servidões ditas “de aspecto”.
14. As servidões de aspecto- as servidões de arquitetura;	<ul style="list-style-type: none"> - citações de C. Lortsch, com exemplos de determinações precisas a seguir para a concessão da permissão para construção (permis de construire). Ex. Hanover, Roma, Paris. - em Paris, certas servidões que regulam o ordenamento arquitetônico e a altura dos edifícios remontam a Henri IV. - esses conjuntos arquiteturais ordenados davam à capital, em certas partes, uma regularidade de linhas, uma unidade de estilo, uma justeza de proporções, aos quais ela deve a sua beleza clássica própria. - lista dos ordenamentos arquitetônicos de Paris, com data de criação (30 ao todo), ex. Place des Voges, des Victoires, Vendôme, de la Concorde,

	<p>de l'Étoile, etc.</p> <ul style="list-style-type: none"> - outros conjuntos arquiteturais foram edificados no segundo império e início da 3ª República, conformando alinhamentos rigorosos. - defesa das servidões nas expropriações de terrenos, as quais Paris deve seus mais belos aspectos. C. Lortsch
15. Da natureza das autoridades de vigilância;	<ul style="list-style-type: none"> - justificamos a intervenção das autoridades no domínio da estética, e mostramos como elas podem agir em certos casos de servidões de aspecto das nobres arquiteturas obrigatórias. - mas, nos casos das construções em geral, não se pode permitir uma liberdade ilimitada aos construtores. - longa citação de Lortsch preconizando os procedimentos e comissões especiais que deveriam ser adotados nos casos de servidões de aspecto. - Caso de Paris: falta de coordenação entre os órgãos responsáveis; possibilidade de colocar tal domínio sob a coordenação do préfet de la Seine.
16. Resposta às objeções;	<ul style="list-style-type: none"> - discussão dos tipos de objeção geralmente feitas acerca da intervenção das autoridades no domínio da estética. - altura ligada ao valor do terreno e sua taxa de aproveitamento. - pode-se "decretar" tipos de beleza arquitetural, canalizar a imaginação dos arquitetos, ao nome de qual dogma? A questão do gosto particular. - "ou bem se controla com riscos, ou bem se prega a anarquia". Pela experiência, optamos pelo controle. - trata-se mais de impedir os horrores, o desrespeito à ambiência do entorno. - se a fórmula da beleza nos escapa, ao menos busquemos o bom senso

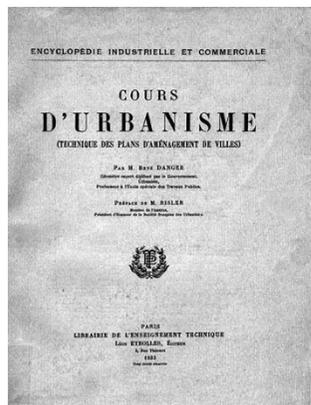
	<p>e sua intuição, em uma certa consciência estética.</p> <ul style="list-style-type: none"> - como disse Ch. Blanc, o belo não poderia ser concebido fora de certas leis de ordem, proporção e harmonia". A beleza existe por ela mesma, pressentida pelos artistas, realizada nas obras-primas. - admite-se que a questão do gosto é delicada, por isso deve-se proceder com tato, medida, circunspeção. Em certos casos, deve-se conceder o benefício da dúvida. - sugestão de estabelecimento de num conselho consultivo ligado à Beaux-arts. - a educação artística do público é importante para o desenvolvimento moral. - cit. de E. Magne: " a arquitetura está no primeiro plano da aquisição de uma noção de beleza pelo povo. Todos os esforços devem se voltar para a estética urbana" - constata-se os abusos permitidos pela lei de 1902 e os protestos por suas consequências, que, apesar de algumas modificações, ainda permanece em suas grandes linhas.
17. A conservação dos monumentos históricos;	<ul style="list-style-type: none"> - guardemos nossas velhas pedras. - No séc. XVIII, o vandalismo parecia lícito e natural. No séc. XIX as ideias mudaram. Agora é consenso geral que as obras de arte, mesmo que não correspondam mais aos nossos gostos, devem ser respeitadas como a um ser vivo. Dever histórico e estético. - na época moderna, muitas vezes as demolições não seguem o interesse geral, mas particular. - as classificações (tombamentos) de interesse nacional. - comissões: dos monumentos históricos, e da velha Paris, ambas sob a

	<p>tutela do ministério de Beaux-arts.</p> <p>- no que concerne a restauração de edifícios antigos, precauções devem ser tomadas: algumas alteram completamente o aspecto dos monumentos.</p>
18. A proteção dos sítios e monumentos naturais;	<p>- a palavra "sítio" designa apenas as paisagens.</p> <p>- por longo tempo não se protegeram as paisagens naturais.</p> <p>- existe agora uma lei francesa de proteção dos sítios e monumentos naturais, porém tão pouco restrita quanto a dos monumentos históricos.</p> <p>- em certos casos pode-se proceder a expropriação.</p> <p>- exemplo do quartier des Eaux Vives, em Genebra.</p>
19. Aspectos secundários da rua (mobiliário e publicidade);	<p>- eles podem contribuir para a beleza, ou ao contrário, enfeiar.</p> <p>- são decorativas, mas não se deve abusar: colunas, candelabros (postes), fontes, jatos d'água, etc.</p> <p>- as estátuas, segundo le Corbeiller, devem atentar a 3 aspectos: caráter artístico, celebridade do personagem, posicionamento adequado, especialmente em parques.</p> <p>-ex. negativo do V. Hugo de Rodin.</p> <p>-deve-se, antes da implantação, fazer uma maquete em tamanho natural para exame no lugar, e também submeter as plantas e croquis à comissão de beaux-arts para aprovação.</p> <p>- evita-se a invasão de parques e jardins por uma infinidade de mármore e bronzes pouco qualificados.</p> <p>- a publicidade na rua: em Paris, há casos de desafio ao gosto, e mesmo à decência. Propaganda até mesmo sobre os monumentos mais respeitáveis.</p>

	<p>-a invasão dessa publicidade (cartazes, luminosos, etc.) constitui um inegável perigo para a beleza das cidades. Introduzem a feiura e o mau gosto.</p> <p>- os cartazes, no entanto, são um meio artístico, poderia ser a união fecunda entre a arte e o útil e comercial.</p> <p>- tem-se o direito de interditar a propaganda, mesmo em eleições, sobre os edifícios e monumentos de caráter artístico.</p> <p>- deve-se atentar também para que as concessões sobre as vias públicas (quiosques, etc.) não constituam um entrave à circulação, além de tomarem-se medidas para obrigar sua manutenção física e limpeza.</p>
- Conclusão	<p>- buscou-se mostrar a importância primordial da beleza para uma cidade, e os meios de assegurá-la pela colaboração entre autoridades e particulares.</p> <p>- os agentes da ordem estética devem fazer prova de conhecimentos especiais nesse domínio, mas também de muito tato.</p> <p>- só depende dos poderes públicos o reforço aos meios de ação dos regulamentos. Que saibam assumir seu papel tutelar.</p>

COURS D'URBANISME, THECHNIQUE DES PLANS D'AMÉNAGEMENT DE VILLES - 1933. RENÉ DANGER, PREFÁCIO DE GEORGES RISLER.

Este livro se destaca por ter sido elaborado por um geômetra de formação, porém associado à SFU e com intensa produção em urbanismo, tendo sido o autor de diversos planos de cidades. O livro é rico em citações e referências a urbanistas célebres, e também a estudos desenvolvidos em outros países, mostrando que o autor encontrava-se perfeitamente inserido no discurso urbanístico da época.



A parte cinco desse manual é dedicada à estética urbana, e é assim intitulada. Ela está subdividida em cinco pequenos capítulos, conforme quadro adiante:

Parte V- Estética urbana	
1-	Influência sobre o traçado;
2-	Fisionomia urbana:
a)	O que é uma bela cidade?
b)	Os estilos urbanos?
c)	As escolas?
d)	Fisionomia local.
3-	As bases da estética urbana:

<ul style="list-style-type: none"> a) O plano; b) As perspectivas. <p>4- Elementos de arte urbana:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Generalidades; b) A água; c) A vegetação; d) A arquitetura. <p>5- Proteção da arte urbana:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Os monumentos históricos; b) Os sítios classificados. 	
<p>Influência sobre o traçado;</p>	<ul style="list-style-type: none"> - O sítio, a circulação, a higiene são o suporte, a ossatura da cidade. Mas no momento da composição, de torna-la agradável e acolhedora, o urbanista deve apelar à estética, esta ciência do belo, e tentar discernir os princípios da arte urbana. - Ela deve ter, como todas as artes, uma técnica, ou seja, um certo número de regras precisas para guiar a composição do plano. - A beleza de uma cidade é feita de elementos que se modificam, segundo as épocas, as estações, etc. - O urbanista deve buscar fazer uma obra de arte, esperar de suas concepções o nascimento de uma beleza. - Célebres que escreveram sobre estética urbana vêm confirmar sua necessidade, mesmos que existam sensíveis diferenças sobre o modo de realiza-las: urbanistas- Sitte, Stubben, Unwin, Abercrombie, Auburtin, Gréber, Le Corbusier. Críticos: De Souza, Léandre-Vaillat.
<p>Fisionomia urbana: O que é uma bela cidade?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A beleza de uma cidade é feita da ligação atrativa de sua arquitetura com seu sítio. Nesse sentido o plano tem um papel secundário, visto que se modifica no tempo.

	<ul style="list-style-type: none"> - O principal elemento de beleza de uma cidade é o seu sítio. - dois tipos de beleza: a que provém do sítio natural, e a criada pelo urbanismo inteligente e pelo espírito artístico de um povo (belo x artístico). A beleza é uma questão de gosto, que evolui no tempo, por isso não se deve copiar obras e estilos do passado, por mais belas e artísticas.
Os estilos urbanos?	<ul style="list-style-type: none"> - o traçado determina menos a o estilo do que a arquitetura urbana. - existe uma penetração de todas as épocas e estilos. Nenhuma obra de arte urbana se realiza de uma só vez, ela é produto do tempo.
As escolas?	<ul style="list-style-type: none"> - a cidade é um conjunto em perpétua evolução. - existem formas de proceder, escolas de urbanismo, adaptando-se aos sítios, clima e temperamento de diferentes nações. - destacam-se as escolas inglesa, alemã, americana e francesa. - inglesa: cidade-jardim. Constitui-se a paisagem, o sítio, para a cidade. -ressalvamos que ela pode tomar um caráter artificial quando de sua extensão sistemática. -A monotonia pode nascer tanto de desenhos voluntariamente contornados quanto da linha reta. - Escola alemã: iniciada por Subben e Sitte. - cit. De Sitte: não recomendamos a imitação estéril das belezas pitorescas, e as necessidades modernas devem ser atendidas. - essa escola, porém, apegou-se demais ao medievalismo e ao pitoresco.

	<ul style="list-style-type: none"> - o interesse de Sitte está nas suas observações sobre perspectiva urbana. -escola americana: deixaram-se dominar pelo dogmatismo e a standardização das ideias, construindo cidades em série como colônias romanas quadriculadas, salvando-se algumas raras diagonais. Zoneamento abusivo. - salva-se pelo <i>park system</i>. - escola francesa: preferem ordenamentos simétricos, regulares e monumentais. - destaques: Prost, Auburtin, Jaussely, Gréber, Agache. Seus trabalhos no Marrocos, Reims, Barcelona, Filadélfia e Rio de Janeiro possuem um enorme mérito. - eles não se prenderam a uma imitação da técnica de Lenôtre, têm uma personalidade bem característica. - talvez representem o equilíbrio das tendências citadas.
Fisionomia local.	<ul style="list-style-type: none"> - é preciso estudar cada cidade para descobrir os traços do passado, nos traçados e na arquitetura. - urbanismo não é só uma obra individual, deve-se inspirar do local, impregnar-se da ambiência, esforçar-se para que convenha aos habitantes. - porém, deve-se ser moderno: necessidades de higiene, preocupar-se em expressar uma arquitetura nova, em razão dos novos procedimentos e materiais de construção. - buscar a razão do sítio é ter em conta o espírito do lugar.
As bases da estética urbana:	<ul style="list-style-type: none"> - a arte urbana é função do plano, das perspectivas, dos ordenamentos arquiteturais e dos jardins.

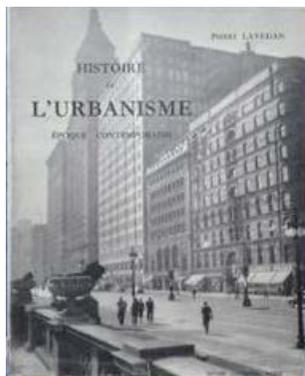
<p>O plano;</p>	<ul style="list-style-type: none"> - o plano tem evidentemente uma grande influência. Mas é preciso ao menos convir que estaríamos errados em atribuir-lhe um papel primordial. Para quem circula na cidade, o plano aparece pouco, a menos que se brutalize o sítio. - a agradabilidade pode advir da simetria ou da assimetria. - mas a impressão de monotonia advém, certamente, da repetição frequente demais de um dispositivo ou de um desenho mesmo agradável. - o plano deve ser condicionado pelas necessidades de solução dos problemas urbanos. - Deve-se adaptar as vias à topografia do solo. - Lavedan: “Se a beleza é a exata adaptação a um fim, o plano deve ser adaptado ao papel da cidade, às suas funções e sua perspectiva de futuro”.
<p>As perspectivas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - não se deve imitar a natureza, mas sim coloca-la em evidência, dirigir a ela perspectivas, religa-la com as composições arquiteturais. - elemento principal da decoração urbana: a vegetação. - não é o volume do conjunto que produz a mais forte impressão, mas a boa proporção entre os volumes e as linhas parciais do conjunto. - de longe, somente as linhas gerais do desenho subsistem para o observador. - por outro lado, a decoração urbana torna-se o principal objeto da arte urbana quando se trata de proporcionar caráter a um lugar.

<p>Elementos de arte urbana:</p> <p>Generalidades;</p>	<ul style="list-style-type: none"> - dentro de uma ideia de fornecer uma ajuda documental, intenta-se aqui passar em revista os principais elementos da arte urbana. - é o cenário da vida, segundo Léandre-Vaillat.
<p>A água;</p>	<ul style="list-style-type: none"> - por sua capacidade de refletir a superfície, a água permite dobrar os efeitos da linha arquitetural. - todos os tipos de água, lagos, mar, rios, canais, são possíveis de se tirar grande partido, com efeitos muito diferentes.
<p>A vegetação;</p>	<ul style="list-style-type: none"> - possui um papel primordial na arte urbana. - o verde anima as pedras, dá cor, efeitos de luz e sombra infinitamente variados. - acrescenta o imprevisto à monotonia dos alinhamentos e à rigidez das linhas arquiteturais e mascaram as “feiras” da cidade. - deve-se plantar alinhamentos, mas as árvores não devem mascarar as fachadas de caráter estético.
<p>A arquitetura</p>	<ul style="list-style-type: none"> - quanto à rua, linhas retas longas demais são prejudiciais ao aspecto da via. - nas vias curvas, o alinhamento curvilíneo deve ter um raio muito grande para não comportar inconvenientes. - Nas curvas, o alinhamento côncavo é agradável, e o convexo incômodo à vista. - Para Sitte, a rua ideal forma um recinto fechado. A circulação atual, entretanto, não permite isso sobretudo as principais. - no entanto, pode-se admitir a teoria de Sitte para as ruas secundárias, destinadas ao acesso das habitações. - também se pode conseguir o efeito de fechamento com cortinas de

	<p>árvores.</p> <p>- a linha ondulada é mais pitoresca, a linha reta mais monumental. Deseja-se que não se abuse mais de uma que da outra.</p> <p>- a linha ondulada apresenta mais dificuldades de adaptação para a arquitetura.</p> <p>- Assim, é melhor reservar a curva para os casos onde a topografia impõe, ou nos bairros residenciais onde se constrói afastado do alinhamento das vias.</p> <p>- a ideia de Hénard, de ruas “à redans”, pode proporcionar vistas interessantes e variar o aspecto da rua, como se encontra também no Oriente.</p> <p>- pode-se, enfim, variar o aspecto das ruas com arcadas e volutas.</p> <p>- o caráter de uma praça depende de sua destinação.</p> <p>- por exemplo, praças de mercado de beneficiam de arcadas, praças de ajuntamento devem conter fachadas de monumentos públicos.</p> <p>- regras de Sitte: a dimensão das praças dependem da importância do edifício principal as domina. Dimensão mínima igual à altura do monumento principal, e máxima o dobro da altura. A forma quadrada não tem boa aparência.</p> <p>- reforça-se a importância das perspectivas arquiteturais para o aspecto da cidade. Deve-se coloca-las em evidência.</p>
<p>Proteção da arte urbana:</p> <p>Os monumentos históricos;</p>	<p>- a arte urbana comporta igualmente a conservação dos souvenirs do passado, de onde se pode tirar preciosas lições de estética.</p> <p>- apesar da dificuldade de estabelecer a harmonia na justaposição de estilos, e dos erros célebres de reconstituição, devemos ser respeitosos com os monumentos do passado.</p>

	<p>- atenta-se para a existência dos órgãos públicos de conservação que visam impedir os danos à harmonia das arquiteturas tombadas, que revelam o caráter ateniense da administração francesa.</p> <p>- lei de 31/12/1913. Existem duas categorias: os monumentos tombados e os inscritos em um inventário especial.</p> <p>- para defender suas concepções, o urbanista deve provar que ele teve atenção a esses monumentos.</p>
<p>Os sítios classificados (tombados)</p>	<p>- lei de 2/05/1931, pode obrigar o proprietário a se submeter ao tombamento.</p> <p>- isso impede o proprietário de modificar o aspecto do lugar sem a prévia autorização da administração protetora.</p> <p>- pode-se também valer-se dessa lei para manter reservas de vegetação e de espaços livres, com áreas <i>non aedificandi</i>.</p>
<p>* Servidões de estética: parte seguinte, sobre legislação, mas interessando diretamente o tema.</p>	<p>- Servidões de vistas: necessárias para a proteção das vistas, sobre um mirante ou belvedere. <i>Non altius tollendi</i>.</p> <p>- Servidões do pitoresco local: conservação, em suas formas em planta e elevação, e as vezes em materiais e cores, das construções nas quais o pitoresco e a beleza valem ser conservados.</p> <p>- a dificuldade está em conciliar o interesse superior da estética com as necessidades da vida cotidiana dos habitantes.</p> <p>- pode-se declarar como sítio tombado: uma rua, um grupo de casas, um bairro.</p>

**HISTOIRE DE L'URBANISME VOL.3, ÉPOQUE CONTEMPORAINE,
PIERRE LAVEDAN, 1952.**



Apesar de Lavedan ser um historiador, e desse volume compor uma trilogia de história do urbanismo, o autor dedica um capítulo inteiro sobre a arte urbana. Sua abordagem não é histórica, mas metodológica; ele busca desvendar os elementos e procedimentos que constitui seus princípios de ação. Nesse sentido, seu conteúdo está dentro do escopo da pesquisa e vem corroborar, com interessantes precisões, para algumas conclusões gerais extraídas da análise comparativa dos capítulos de arte urbana e/ou estética urbana dos manuais estudados.

Capítulo 7- A arte urbana	
<ul style="list-style-type: none"> 1- A natureza 2- A arte 3- A legislação 	
A arte urbana	<ul style="list-style-type: none"> - a era industrial foi geralmente pouco favorável à arte urbana, dado o materialismo reinante. porém, tomou-se consciência de que a estética era tão necessária aos homens quanto a higiene. - a beleza de uma cidade, no sentido pleno do termo, é a satisfação que se

	<p>experimenta de nela viver; ela não se contenta apenas de alguns golpes de vista.</p>
1-A natureza	<ul style="list-style-type: none"> - os primeiros elementos de beleza de uma cidade lhe são fornecidos pela natureza: a água, a montanha, a vegetação... Pertence à arte, quer dizer ao homem, de lhes valorizar, ou ao menos salvaguarda-los. - uma superfície d'água é quase indispensável para a sua beleza. Felizes as cidades que possuem rios ou lagos, para não falar do mar. muitas vezes se oculta as margens das águas. No entanto, quando existentes, essas vistas são uma das grandes atrações dessas cidades. - Lista negra de cidades que ocultam suas margens com construções, sobretudo nos EUA. exemplo de recuperação das margens para criação de espaços públicos, como em Chicago e Nova York. - colocar as margens em evidência significa salvaguardá-las e torna-las acessíveis. Leis de zoneamento poderiam incumbir-se de tal. O ideal seria a criação de parques. - organização das margens marítimas: portos, praias, os "front de mer" com passeios públicos, como a célebre "promenade des anglais", em Nice. - caso das montanhas ou colinas: compreende-se que um solo movimentado demais convêm mal a uma grande cidade, se ele torna a circulação impossível. Já as pequenas tendem a acomodar-se. - ex. de nivelamentos em Paris e no Rio de Janeiro (obs. O autor exemplifica com o Pão de Açúcar, porém foram os morros do Castelo e Santo Antônio que foram desmontados). A colina de L'étoile, que não foi suprimida, mas "organizada", mostra que pode-se conseguir preciosos efeitos de beleza desses elementos naturais. - a montanha pode ser perspectiva ou belvedere, às vezes os dois. Mas o cume deve ter uma acentuação arquitetural por um monumento ou permanecer nu? O primeiro exemplo é certamente o mais numeroso na

	<p>história.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Um pedestal natural pode sublimar um monumento, desde que suas perspectivas sejam visíveis e valorizadas. as desigualdades do solo também oferecem aos arquitetos a oportunidade de um dos mais belos motivos da arte urbana: as escadarias. Mas a época moderna não produziu nada de comparável à Trinité des Monts (Roma). - deve-se atentar à inclinação e a composição do contexto para valorizar o monumento, não escondê-lo. Bom exemplo. Sacré-coeur, Paris. - as vegetação também deve ser difundida em todos os lugares, na forma de jardins ou de aleias plantadas nos boulevares. - Nesse aspecto, Haussmann continuou Louis XIV. Nas suas memórias, ele conta com orgulho que as árvores em alinhamento, em Paris, passaram de 50466 para 95577. - Mas Sitte estimava que as árvores desse modo seriam mal utilizadas, porque mergulhadas na poeira e no barulho. -mas se as avenidas forem suficientemente largas, elas manterão seu caráter de passeio público e as árvores seu valor estético. - também se pode valer-se dos gramados, canteiros floridos, e mesmo de fachadas floridas, pouco habituais na França, mas que dão tanto charme às ruas da Alemanha, Suíça, Holanda. 		<p>estética urbana permaneceram as mesmas que as da idade clássica: perspectivas, ordenamentos arquitetônicos, decoração com estátuas, fontes, obeliscos, colunas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - no entanto, as realizações foram geralmente de uma qualidade muito menor. <p>1- perspectivas: exemplos de Fontana, Gabriel, Soufflot, Napoleão I. Haussman também quis assegurar, para as suas “percées”, uma perspectiva monumental. Nas províncias, ex. Rua Jeanne D’arc, Orléans, e diversos no exterior.</p> <ul style="list-style-type: none"> - quase todos os carrefours circulares foram dotados de um monumento central, que dirige o olhar de todas as avenidas que nele terminam. Exemplo de Washington, perspectivas com monumentos terminais nos dois sentidos das vias. - se os procedimentos continuaram os mesmos, as condições da perspectiva e ângulo de visão foram apreciados diferentemente: admite-se a visão de muito mais longe, com o a diminuição progressiva da massa monumental pelo alongamento da via para a qual serve de perspectiva. -ex. Alberti: relação praça-monumento, profundidade fixada em 3 a 6 vezes a altura do monumento. Relação média 1:3, 1:4. -ex. Arco do triunfo: altura 50m, via 1900m (Champs-Élysées), ou seja, relação 1:38! <p>2- ordenamentos: a disciplina e a ordem são também preciosos elementos da beleza. Elas podem afirmar-se na arquitetura urbana de diversas maneiras. A mais simples é a obrigação de uma certa altura, e, em seguida, de um certo volume.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paris tira da aplicação dessa regra uma relativa harmonia. Nova York, ao contrário, em cada passo se veem irregularidades de altura e justaposições chocantes.
<p>1-A arte</p>	<ul style="list-style-type: none"> - o homem pode tirar de seus próprios meios grandes elementos de beleza. A arquitetura possui um papel capital no cenário urbano. - já falamos sobre o legado do passado, do interesse em preservar suas lembranças, das exigências do monumento histórico, que são mais ou menos as mesmas da natureza: não ser destruído, mascarado, sujado ou mal circundado. - todas as épocas têm o direito e o dever de criar beleza. As regras da 		

- pode-se ir bem mais além nesse ordenamento, impondo-se a todos os edifícios de uma rua ou praça a identidade rigorosa das fachadas. Essa ideia remonta à renascença italiana. A praça de Vigevano parece ter sido a primeira aplicação.

- o ordenamento arquitetural é a base das praças reais francesas dos séculos XVII e XVIII. Sua fortuna persistiu no séc. XIX, e mesmo além. Essa tradição clássica conheceu muitas críticas, mas hoje em dia ninguém mais contesta seu valor.

- exemplos na França e em outros países de ordenamentos em praças do séc. XIX, notadamente na Espanha. Geralmente retangulares, raramente circulares.

- a disciplina arquitetural, obscurecida tanto pelo romantismo quanto pelo capitalismo industrial, conhece hoje um renascimento, mas com formas diferentes, modernas.

- os detalhes dos programas podem mudar com as épocas, serem tradicionais ou revolucionários, mas a regra de ouro da ordem vale eternamente.

3- arquitetura menor: se a qualidade diminuiu, buscou-se substituí-la pela quantidade.

- do mobiliário urbano, os pequenos monumentos, estátuas, fontes, obeliscos, colunas, são tomados da tradição. A novidade é que há muito mais do que antigamente, de qualidade muito menor e que mesmo as boas coisas são mal situadas. Essas observações aplicam-se sobretudo às estátuas, que proliferaram e se tornaram a grande fonte de decoração urbana. Uma "estatuomania".

- ex. no fim do segundo império, Paris possuía uma dezena de estátuas de personalidades. A 3ª. República subiu essa cifra para 175, sempre em progressão geométrica em cada década. A distribuição entre os bairros é completamente desigual (61 no 6º, 23 no 5º, 21 no 8º, uma em cada um dos outros bairros e nenhuma no 20º).

- as grandes fontes tornaram-se mais raras a partir da água encanada, pois deixaram de ser essenciais da vida urbana e tornaram-se apenas decoração.

- ex. fontes de Haussman. Para perspectiva: Saint Michel. Para decoração de jardim: observatoire. Para beber: as 50 fontes wallace.

- os obeliscos e colunas também aumentaram sensivelmente, e até relógios públicos.

- crítica dirigida à qualidade dessas obras. Mesmo as dos grandes gênios, deve-se compreender que nem todos tem o espírito monumental (Rude e Bourdelle sim, Rodin não).

- a decadência da escultura urbana foi evidenciada pelos monumentos inspirados pelas duas guerras mundiais. As estelas são a opção mais sóbria.

- fontes da segunda metade do sec. XIX são ecléticas, inspiradas demais em estilos do passado. A do Observatório é a mais bela. No séc. XX, tentou-se partidos muito diversos, ex. Trocadéro e Porte de Saint Cloud.

- a decoração das pontes teve um papel importante na estética urbana barroca. Mesmo que as próprias linhas arquiteturais das pontes sejam belas, com os recursos permitidos pelo concreto armado, é interessante acrescentar motivos esculturais. Exs.

- o verdadeiro problema da arte urbana é determinar o lugar do monumento, seja em relação às vias públicas, seja em relação ao entorno.

- quanto às estátuas, nota-se que elas foram instaladas nos jardins (em Paris, 85 de 175). O verde oferece geralmente um enquadramento conveniente. Nas instaladas nas ruas, porém, a maior parte foi feita sem nenhuma precaução ou consideração de vizinhança e mesmo inacessíveis.

- o problema não é fácil de resolver. Escolhemos geralmente os carrefours, ruins pelo entrave à circulação e pelo barulho. A melhor opção são os pontos mortos de circulação, os refúgios e os canteiros centrais.

- questão importante: o fundo sobre o qual aparecerá a estátua. Se for um

	<p>grande edifício, tem-se a tentação de posiciona-la no eixo, mas arrisca-se a obstruir a vista do edifício.</p> <ul style="list-style-type: none"> - os jardins são os enquadramentos preferidos, ou mesmo praças fechadas como as reais. Mas em muitos casos melhor seria estátua nenhuma. - quanto às fontes, a solução de situa-las em carrefours circulares giratórios arrisca de torna-la inacessível aos pedestres, em especial às crianças. - estudo de caso: a Place de la Concorde, Paris. Discussão sobre as hesitações para sua concepção, em que, após meio século, chegou-se a uma solução satisfatória. 		<p>admite que um sítio urbano possa ser considerado e protegido como um sítio natural. Exemplos em Paris.</p> <p>3- a primeira condição para garantir para uma cidade certa qualidade arquitetural seria fiscalizar a construção, de modo a evitar não somente os horrores, mas também as excentricidades.</p> <ul style="list-style-type: none"> - a arquitetura urbana digna deste nome supõe certo conformismo, ou ao menos certa disciplina. As leis de 1945 e 1946 restringiram as condições de concessão da permissão para construção. - o ponto delicado é o que se deve entender por conveniência em matéria estética. A harmonia e concordância com o entorno é uma noção simples, que permitiu estabelecer muitas servidões. Parece-nos imprudente ir além, nem impor a novos bairros, sob um pretexto artístico, um regionalismo que seria, além de tudo, artificial. - esse capítulo buscou mostrar a delicadeza e a importância desses problemas de arte urbana, nos quais a solução exige, e verdade, mais de espírito de <i>finesse</i> que de geometria. - Guadet, que, aliás, não emprega a palavra urbanismo, chamou atenção para a arte das vias públicas: "existe uma arte das vias públicas, e quem diz arte diz artistas. Tempo demais, desde um século, considerou-se a via pública como coisa de pura utilidade, onde a beleza é negligenciável; não nos parece um domínio qualquer; ou bem, após ter feito um conjunto sem ideia, sem composição, acreditava-se estar fazendo uma obra estética por se aplicou algumas decorações parasitas. Nós não somos ornamentistas, nós somos compositores". - o velho mestre tinha meia razão: seria reduzir singularmente o urbanismo, esvazia-lo de seu conteúdo, reduzi-lo à arte das vias públicas, aos ordenamentos urbanos e mesmo à composição. Mas seria também mutila-lo gravemente excluir dele toda preocupação de beleza.
<p>3-A legislação</p>	<ul style="list-style-type: none"> - o desejo de conservar nas cidades um certo caráter de beleza inspirou, nos últimos tempos, diversas medidas legislativas. Na França, à parte o caso dos monumentos históricos, conta-se a legislação sobre a publicidade, a de proteção dos sítios e a lei da permissão para construir. - A dificuldade é que essas leis devem constituir derrogações às leis de liberdade individual. Se ninguém contesta que essa liberdade deve ser limitada pelo interesse geral, fácil a definir em se tratando de higiene, é bem mais difícil de definir em quando o que está em causa é a noção subjetiva de beleza. 1- apesar de a publicidade existir desde a idade antiga, de às vezes tornar-se uma arte, deve-se ter controle legislativo para evitar seu abuso. lei de 1910 protege os monumentos históricos dos cartazes colados, e depois várias leis foram ainda mais longe, interditando a publicidade em certos contextos artísticos e naturais. 2- a legislação sobre os sítios foi o corolário e o prolongamento da dos monumentos históricos. Foi criada, em cada departamento francês, uma "comissão dos sítios, perspectivas e paisagens", que classifica os setores apresentando um interesse histórico, científico, legendário ou pitoresco. - tal medida interessa diretamente o urbanismo, a partir do momento que se 		

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGACHE, A. REDONT, E., AUBURTIN, M. *Comment reconstruire nos cités détruites*, notions d'urbanisme s'appliquant aux villes, bourgs et villages. Paris: 1916.

ALBERTI, L. B. *Da arte de construir*, tratado de arquitetura e urbanismo. Org. e Trad. ROMANELLI, S. São Paulo: Hedra, 2012.

ALEXANDER, C. Uma cidade não é uma árvore- trad.portuguesa acessada em <https://arquiteturadaliberdade.wordpress.com>. Architectural Forum, Vol 122, No 1, 1965.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

BARDET, Gaston. *L'Urbanisme*. Paris: PUF, 1945.

BASTOS, F. *Panorama das ideias estéticas no Ocidente*. Brasília: Ed. Da UNB, 1987.

BAUDOUI, R. Les acquis de l'expérience coloniale au Maroc, 1912-1925. In: BERDOULAY, V.; CLAVAL, P. *Aux debuts de l'urbanisme français*. Regards croisés de scientifiques et de professionnels. Paris: L'Harmattan, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture*. Paris, Archibooks, 2006.

BERDOULAY, V.; CLAVAL, P. *Aux debuts de l'urbanisme français*. Regards croisés de scientifiques et de professionnels. Paris: L'Harmattan, 2001.

BENEVOLO, L. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BENEVOLO, L. *A cidade e o arquiteto*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BULS, Charles. *Esthétique des villes*, 1894.

BRUANT, C. Donat Alfred Agache (1875-1959). L'urbanisme, une sociologie appliquée. In: BERDOULAY, V.; CLAVAL, P. *Aux debuts de l'urbanisme français*. Regards croisés de scientifiques et de professionnels. Paris: L'Harmattan, 2001.

BRUANT, C. Donat Alfred Agache: urbanismo, uma sociologia aplicada. In: RIBEIRO, L.; PECHMAN, R. *Cidade, Povo e Nação*. Gênese do urbanismo moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CALABI, Donatella. *História do urbanismo europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALABI, Donatella. *Marcel Poète et le Paris des années vinght*. aux origines des "histoires des villes". Paris: L'Harmattan, 1997.

CAHIERS DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE, LES. *De l'art urbain à l'urbanisme*. Les batisseurs de la cité moderne. Paris: n°8, Abril de. 1981.

CAUQUELIN A., *A cidade e a arte contemporânea*. In: Arte&Ensaio, ano 3, n° 3, 1996.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*, uma introdução. São Paulo, Martins Fontes, 2005A.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2005B.

CASTEX, Jean. *Chicago 1910-1930*. le chantier de la ville moderne. Paris: éditions de la Villette, 2010.

- CERDA, I. *Teoría general de la urbanización*. Madrid: Imprenta española, 1867.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: forense universitária, 1999.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. *Du Vrai, du Beau, du Bien*, une nouvelle approche neuronale. Paris: Odile Jacob, 2008.
- CHARRE A. *Art et Urbanisme*. Paris: PUF, 1983 (coll. Que sais-je?)
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010A.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2010B.
- CHOAY, Françoise. *L'histoire et la méthode en urbanisme*. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 25e année, N. 4, 1970. pp. 1143-1154.
- CHOAY, Françoise. *Pour une nouvelle lecture de Camillo Sitte*. In: Communications, 27, 1977. pp. 112-121.
- CHOAY, Françoise. *Espacements*, l'évolution de l'espace urbain en France. Paris: Skira, 2011.
- CHOAY, Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris: Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2006.
- CHOAY, Françoise. *Urbanisme-théorie et réalisations*. in: Encyclopédie Universalis, vol. 16, pp. 492-499.
- CHOAY, Françoise; MERLIN, Pierre (orgs.). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris: PUF, 1996.
- CLAVAL, P. *Ennobler et Embellir*, de l'architecture à l'urbanisme. Paris: Les Carnets de l'info, 2011.
- CLAUDE, Viviane. *Les Projets d'aménagement, d'extension e d'embellissement des villes (1919-1940)*. Paris: MELTM, 1990.
- COHEN, J-L. *O futuro da arquitetura desde 1889*. Uma história mundial. Trad. D.M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2013A.
- COHEN, J-L. A emergência do urbanismo, uma questão transatlântica. In: MACHADO, D; PEREIRA, M.; SILVA, R. (orgs.) *Urbanismo em questão*. Rio de Janeiro: PROURB, 2003.
- COHEN, J-L. *Eugène Hénard, études sur l'architecture et les transformations de Paris*. Paris: Éd. De La Villette, 2013B.
- COHEN, J-L. ; LORTIE, A. *Des fortifs au périif*, Paris, les seuils de la ville. Paris: Picard, 1991.
- COLLINS, George; COLLINS, Christiane. *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*: With a translation of the 1889 Austrian edition of his City Planning According to Artistic Principles. Dover Books, 2006.
- CULLEN G. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- DANGER, René. *Cours d'urbanisme*, thechnique des plans d'aménagement de villes. Prefácio de Georges Risler. Paris: Eyrolles, 1933.
- DANTO, A. *The Abuse of Beauty*. Aesthetics and the Concept of Art. Paul Carus Lectures Series 21, 2003
- DE SOUZA *Nice capitale d'hiver*, Paris:1913.
- DELEUZE. G., GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.

- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DIDEROT, D. *L'Encyclopédie* (re édition) artigo BEAU (Tome 2, pp. 169-181), 1751.
- ECU, Umberto (org). *História da beleza*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*, The invention of taste in the democratic age. Chicago: Chicago press, 1993.
- FORD, G. B. *L'urbanisme en pratique*, précis de l'urbanisme dans toute son extension, pratique comparée em Amérique et en Europe 1920.
- FORESTIER, J.C.N. *Grandes Villes et systèmes de parcs*. Paris: Norma, 1997.
- FREY, J.P. L'invention du manuel d'urbanisme. In: UNWIN, Raymond (prefácio Jean-Pierre Frey). *Étude pratique des plans de villes*. Introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension. Marseille: Parenthèses, 2012.
- FREY, J.P. Campo, contra-campo, extra-campo: fundamentos, desafios e conflitos sobre o lugar da arquitetura no campo urbano. In: RIBEIRO, L.; PECHMAN, R. *Cidade, Povo e Nação*. Gênese do urbanismo moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- GAUDIN, J. P. *Desseins de Villes*, Art urbain et urbanisme. Paris: L'Harmattan, 1991.
- GAUDIN, J. P. *Desenho e futuro das cidades*. Uma antologia. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.
- GAUDIN (Jean-Pierre, ORG.), *Les Premiers urbanistes français et l'art urbain*, 1900-1930, coll. In extenso n° II, Paris, Ecole d'Architecture Paris-Villemin Ed., 1987.
- GUADET, J. *Éléments et théorie de l'architecture*, cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts. Vol.4. Paris:1910.
- GRÉBER, J. *L'architecture aux États-Unis*. Paris: Payot, 1920.
- GUITARD, E.H. *Précis d'esthétique urbaine*.1947.
- GREGOTTI, Vítório. *Território da arquitetura*. Trad. Berta Waldman e Joan Villa. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GROPIUS, W. *Bauhaus: Nova arquitetura*.São Paulo: Perspectiva,1977.
- HAROUEL, J.L. *História do urbanismo*. Campinas: Papirus, 2004.
- HAROUEL, J.L. *L'embellissement des villes*, l'urbanisme français au XVIIIe siècle, Paris: Picard,1993.
- HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. Trad. Adail U. Sobral e M. Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HEGEMANN, W.; PEETS, E. *American Vitruvius: an architects's handbook of civic art*, 1922.
- JACQUES, Paola B. *Espetacularização urbana contemporânea*. In: JACQUES, Paola B., FERNANDES, Ana (Orgs.). Territórios Urbanos e Políticas Culturais. Cadernos PPG-AU/ FAUFBA, número especial, Salvador: Ed. da UFBA, 2004, pp.23-29.
- JANNIÈRE, Hélène. *De l'art urbain à l'environnement* : le paysage urbain dans les écrits d'urbanisme en France, 1911-1980. Strates [En ligne], novembro 2008. URL: <http://strates.revues.org/5223>
- JANSON, *História geral da arte*. 3 vol.São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KAHN, G. *L'esthétique de la rue*. Introdução de Thierry Paquot. Paris: Infolio, 2008.
- KOSTOF, Spiro. *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*, New York: Thames & Hudson, 2012.
- KOSTOF, Spiro. *The City Assembled: Elements of Urban Form through History*, New York: Thames & Hudson, 2005.

- KOHLSDORF, Maria Elaine. *A presença de Camillo Sitte*. Anais do XI ENA ANPUR, Salvador, 2005.
- LACOSTE, J. *A filosofia da Arte*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LAMAS, J.M. *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- LASSANCE, G. Ensino e teoria da arquitetura na França do século XIX: o debate sobre a legitimidade das referências. In: LASSANCE, G.; BROINSTEIN, L. ROCHA-PEIXOTO, G.; OLIVEIRA, B (Orgs.). *Leituras em Teoria da Arquitetura – 1*. Conceitos - Col. Proarq. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
- LAUGIER, M. A. *Essai sur l'architecture*. Paris: Duchesne, 1753.
- LAVEDAN, Pierre. *Histoire de l'urbanisme*, Tome 3, époque contemporaine. Paris: 1952.
- LE CORBUSIER. *Canteiro de síntese das artes maiores*. In: SANTOS, Cecília et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Projeto, 1987.
- LE CORBUSIER. *Precisões*. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- LEFEBVRE, H.. *O Direito À Cidade*. SÃO PAULO: ED. MORAES, 1991.
- LUCAN, J. *Composition, non-composition*. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- LYNCH, K. *A boa forma da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- MAGNE, E. *L'esthétique des villes*. Introdução de Thierry Paquot. Paris: Infolio, 2012.
- MERLIN, P. (Org.). *Morphologie urbaine et parcellaire*. Saint Dennis: PUV, 1988.
- MILES M., *Art, space and the city*, public art and urban futures, London: Routledge, 1997.
- MITCHELL W.J.T. (org.), *Art and public sphere*, Chicago: Chicago press, 1992
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- MONTANER, Josep Maria. *Formas do século XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- MOREIRA, F.D. *Alfred Agache, um arquiteto Beaux-arts na metrópole moderna*. Belém: Anais do XII ENANPUR, 2007A.
- MOREIRA, F.D. *Urbanismo e modernidade: reflexões em torno do Plano Agache para o Rio de Janeiro*. In: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR) v. 9, n. 2, 2007B.
- MUMFORD, L. *A cidade na história*. – suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NARJOUX, F. *Monuments élevés par la ville, 1850-1880* Paris:V.A. Morel, 1883.
- NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo, CosacNaify, 2006.
- NOVARINA, Gilles. *Ville diffuse et système du vert* / Edge cities and green spaces. In: Revue de géographie alpine. 2003, Tome 91 N°4. pp. 9-17. PAQUOT, T. (org) *Les faiseurs de villes, 1850-1950*. Paris: Infolio, 2010.
- PANNERAI, P.; CASTEX, J.; DEPAULE, J. *Formas urbanas: a dissolução da quadra*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- PANNERAI, P. *Análise urbana*. Tra. F.Leitão. Brasília: Ed.UNB, 2014.
- PANOFISKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- PAQUOT, T. (org.) *Les faiseurs de villes. 1850-1950*. Paris: Infolio, 2010.
- PATTE, P. *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV - précédé d'un tableau du progrès des arts et des sciences sous ce règne*. Paris: Desaint; Saillant, 1767.
- PATTE, P. *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*. Paris: Rozet, 1769.
- PAUPILLAULT, R. L'urbanisme comme science ou le dernier rêve de Léon Jaussely. In: *Toulouse, 1920-1940 La ville et ses architectes*, CAUE, École d'Architecture de Toulouse: Ed. Ombres Blanches, 264p.
- PEREIRA, M.S. Pensando a metrópole moderna: os planos de Agache e de Le Corbusier para o Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, L.; PECHMAN, R. *Cidade, Povo e Nação: Gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- PEREIRA, S.G. O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX. In: LASSANCE, G.; BROINSTEIN, L. ROCHA-PEIXOTO, G.; OLIVEIRA, B (Orgs.). *Leituras em Teoria da Arquitetura – 1. Conceitos - Col. Proarq*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
- PINON, P. *Composition urbaine*. I- Repères. Paris: Les éditions du STU, 1992.
- POÈTE, M. *Introduction à l'urbanisme*. Paris: Anthropos, 1967.
- POPPER, Frank. Art, anti-art, ville. In: CAUQUELIN, Anne, ZÉRAFFA, Michel (Orgs.). *La ville n'est pas un lieu*. Paris: Union Générale des Éditions, 1977, pp.215-244.
- PROULX, Denis. Les ingrédients de l'art urbain pour améliorer la ville. URL: http://www.forumurba2015.com/2_conferences/2.1_liste_conferences/2008-02-C3%A9diants%20de%20l'art%20urbain%20pour%20am%C3%A9liorer%20la%20ville.
- PUYO, J.Y. L'urbanisme selon Léon Jaussely. In: BERDOULAY, V.; CLAVAL, P. *Aux debuts de l'urbanisme français*. Regards croisés de scientifiques et de professionnels. Paris: L'Harmattan, 2001.
- QUINTELLA, I. *No olho da rua: arte urbana em Maceió*, Maceió: EDUFAL, 2014.
- RABINOW, P. *French Modern, Norms and Forms of the Social Environment*. Chicago: Chicago Press, 1995.
- RAGON, M. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes (3 tomes) (T1 : Idéologies et pionniers, 1800-1910 ; T2 : Naissance de la cité moderne, 1900-1940 ; T3 : De Brasília au post-modernisme, 1940-1991)*, coll. Point Essais, Seuil, 1986.
- REY, A.; PIDOUX, J.; BARDE, C. *La science des plans de villes: ses applications à la construction, à l'extension, à l'hygiène et à la beauté des villes, orientation salaire des habitations*. Paris: 1928.
- RYKWERT, J. *A sedução do lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIEGL A., *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1986
- ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANSOT P., *La poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1996.
- SCRUTON, R. *Estética da Arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- SECCHI, B. *Primeira lição de urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SÉMINAIRE ROBERT AUZELLE. Vocabulaire français de l'art urbain. URL: <http://www.arturbain.fr/arturbain/vocabulaire/pdf/vfau.html>
- SHULZ-DORNBURG, Júlia. *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- SHULZ, Sonia H. *Estéticas urbanas: da polis grega à metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992.

SITTE, Camillo. *L'art de bâtir les villes*. Notes et réflexions d'un architecte traduites et complétées par Camille Martin. Paris: Librairie Renouard, H. Laurenséditeur, 1902 ; deuxième édition, 1918.

SMETS, Marcel. *Charles Buls*, Les principes de l'art urbain. Bruxelles: Mardaga, 1995.

SOCARD, Tony. *La Beauté des Villes*. Paris: Tese de doutorado, Institut d'urbanisme de Paris IUUP, orientador Marcel Poète, 1936, Documento original não publicado.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES URBANISTES (SFU). *Où en est l'urbanisme en France et à l'étranger*. Anais do congresso internacional de urbanismo. Strasbourg:1923.

SPREIREGEN, P. *Compêndio de arquitectura urbana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

STRÖM M., L'art public, intégration des arts plastiques à l'espace public. Paris: Dunod, 1980.

SUMERSON, J. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TORTOSA, Guy. Jardins Ready-made et jardins minimaux. In: MOSSER, Monique; NYS, Philippe (Orgs.) *Le Jardin: art et lieu de mémoire*. Besançon: Les Éditions de l'imprimeur, 1995, pp. 460-484.

UNWIN, R. *L'Étude pratique des plans de villes. Introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension*. Pref. de L.Jaussely. Paris: Librairie Centrale des Beaux- arts, 1922.

VAN DER SWAELMEN, Louis. *Préliminaires d'art civique*: mis en relation avec le "Cas clinique" de la Belgique. Bruxelles: Leyde, 1916.

WOLF, P. *Eugène Hénard and the beginning of urbanism in Paris, 1900-1914*. International Federation for Housing and Planning, 1968.

WRIGHT G. *Politics of Design in French Colonial Urbanism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1991.

Websites e arquivos digitais

<https://archive.org/index.php>

<http://www.arturbain.fr/arturbain/vocabulaire/pdf/vfau.html>

<http://archivue.pagesperso-orange.fr/>

<http://babel.hathitrust.org>

<http://gallica.bnf.fr>

<http://www.persee.fr/>

<http://www.urbanistes.com/>

www.citechailot.fr

<http://urbanisme.u-pec.fr/documentation/paroles/entretien-avec-francoise-choay-505550.kjsp>.