

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**MÁRCIO PINHEIRO**

**LEITURAS URBANAS: TORRE DE ANTENA DE RÁDIO E TELEVISÃO DA TV  
CULTURA E O BAIRRO DO SUMARÉ**

**São Paulo**  
**2008**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**MÁRCIO PINHEIRO**

**LEITURAS URBANAS: TORRE DE ANTENA DE RÁDIO E TELEVISÃO DA TV  
CULTURA E O BAIRRO DO SUMARÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, tendo como Orientador o Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

**São Paulo**  
**2008**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**MÁRCIO PINHEIRO**

**LEITURAS URBANAS: TORRE DE ANTENA DE RÁDIO E TELEVISÃO DA TV  
CULTURA E O BAIRRO DO SUMARÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, tendo como Orientador o Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento  
Orientador

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
**São Paulo**  
**2008**

## DEDICATÓRIA

À meu pai: Prof. Dr. Dácio Pinheiro, com muito carinho, “*in memoriam*”.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por tudo.

Ao meu Orientador Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento pela sabedoria.

À Ruth Cordeiro pelo apoio

À Biblioteca do MAM/SP pela atenção.

Ao centro de documentação da Fundação Padre Anchieta

À todos os funcionários do Instituto de Artes da UNESP/SP

Ao Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira e à Prof. Dr. Claudete Ribeiro pela valiosa participação na minha banca de qualificação.

Aos colegas do Condephaat, pela compreensão e troca de experiências.

À Tereza Cristina Epitácio Pereira e ao Carlos Camilo Mourão Júnior pelo suporte de informática.

À Priscila Miura pela força e pela colaboração na digitalização das imagens.

Ao tio Fábio e à tia Marlene pelos embalos culturais.

## SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO..... 01**

### **CAPÍTULO I**

**TRIÂNGULOS INSCRITOS E SEPARADOS.....07**

### **CAPÍTULO II**

**RAZÃO, EMOÇÃO E CONSCIÊNCIA.....43**

### **CAPÍTULO III**

**IMPOTÊNC-Y-A.....76**

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.....97**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....103**

### **ANEXOS**

## RESUMO

Trata-se da percepção urbana, arte e cultura, valores estéticos, da cidade de São Paulo, como espaço visual, tendo como objeto mais próximo, no ambiente urbano, a torre de antena da rádio e televisão Cultura e o bairro do Sumaré.

Fiz pesquisa bibliográfica, em livros, revistas especializadas, jornais, documentos de órgãos públicos e internet. Percorri a área a pé, com a imagem aérea e mapa, realizando levantamento fotográfico. Desenvolvi croquis com registros das visitas e elaborei mapas para o local.

O objetivo da pesquisa é a elaboração de leituras urbanas, interpretações dos dados visuais citadinos, inéditas e ou diferentes daquelas prescritas, indicadas ou sugeridas pelo sistema vigente.

A legibilidade não é a única característica de uma cidade bela, porém, ela adquire relevância quando se observam arredores na escala urbana de tamanho, tempo e complexidade.

Palavras-chave: torre de rádio e televisão da TV Cultura; ambiente; cidade de São Paulo; arte; cultura; legibilidade

## ABSTRACT

This work is related to urban perception, art and culture, of the São Paulo city as visual space. In the urban environment, the tower of TV Cultura and Sumaré's neighborhood are the nearest object.

I did a bibliographic research using books, specialized magazines, newspapers, official documents and internet. I walked by the local with view image and map, making photographs. I made sketches registering the visits and I also drew local maps

I intend to develop the capacity for making urban lectures, news or different interpretations of urban visual aspects, suggested by current system.

Legibility is not the unique characteristic of a city, but it has its relevance when it deals with areas in urban scale of size, time and complexity.

Keys words: Tower of TV Cultura; environment; city of São Paulo; art; culture; legibility

## **SIGLAS E ABREVIATURAS**

TARTVC: torre de antena da rádio e televisão Cultura.

## RELAÇÃO DE FIGURAS E FONTES

- Fig. 1. Loteamento do Sumaré e terreno triangular doado a ordem terceira. [s/d]
- Fig. 2. Edificações que surgiram no triângulo, igreja, torre da TV Cultura, etc. GEGRAN, 1972.
- Fig. 3. Perspectiva da Av. Dr. Arnaldo, altura Rua Cardoso de Almeida, sentido bairro. (RIBEIRO, 1999)
- Fig. 4. Vertente com vistas para o Pacaembu. Ao fundo caixa d' água. A ocupação na década de 1930. Como são belos teus vales e tuas colinas! (Idem, 1999)
- Fig. 5. Construção da Igreja Nossa Senhora de Fátima. (Idem, 1999)
- Fig.. 6. Rua Piracicaba, antigo local da cidade do Rádio. Autor da dissertação.
- Fig. 7. Edifício sede da antiga TV Tupi. Idem
- Fig. 8. Verticalização sentido bairro da Pompéia.
- Fig. 9. Conjunto de 5 blocos de edifícios na fronteira do Sumaré. Provável vértice do terreno triangular doado aos religiosos.
- Fig. 10. Lançamento da Pedra Fundamental da TARTVC. Fundação Padre Anchieta. CDOC.
- Fig. 11. A velha antena do Pico do Jaraguá. Mapa das Artes São Paulo. Maio/junho 2006, nº 25. Reprodução artística. Evandro Carlos Jardim.
- Fig. 12. Referências as outras antenas. Folha de São Paulo. 04/Nov/1991. Editoria de arte.
- Fig. 13. Localização da TARTVC. Folha de São Paulo. 04/Nov/1991. Luiz Carlos
- Fig. 14. Antena da TV Educativa Mato Grosso do Sul. Site da arcoweb.com.br
- Fig. 15. Croqui da TARTVC do autor do projeto. Vista do túnel da Rebouças, da Av. Dr. Arnaldo, da Av. Paulista e da Cidade Universitária. Revista Projeto, abril 1992. Ed. 151, pg. 59.
- Fig. 16 a 20.. Edificação da torre com colocação da antena. Fundação Padre Anchieta. CDOC.
- Fig. 21. A TARTVC e o metrô. O Estado de São Paulo. 07/abril/1992.
- Fig. 22. Iluminação da TARTVC. Fundação Padre Anchieta. CDOC.
- Fig. 23. Testes de rádio-transmissão na torre Eiffel, em 1898. (SAMPAIO, 1984)

Fig. 24. Torres em San Gimignano. (BENEVOLO, 1983)

Fig. 25. Planta de San Gimignano. (Idem)

Fig. 26. Indivíduo invertido tendo ao fundo a torre Eiffel. Folha de São Paulo. Cotidiano, C 10. 16/12/07. Eric Feferberg – 1 ago 2001/France presse

Fig 27. Integração das torres. Folha de São Paulo. Cotidiano C 32. 09/12/2007.

Figura 28. Antena de TV e domo da igreja, Alexanderplatz, Berlim. Folha de São Paulo. Caderno Turismo. 11/05/2006. Fabrizio Bensch – 2 mai 2006/REUTERS

Fig. 29. Vista da colina central com as torres. Mapa das Artes/Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, imagem da aquarela “Vista Geral da Cidade de São Paulo, 1827”, de Jean Baptiste Debret. Reprodução.

Fig.. 30. Rua Direita e Edifício Triângulo. Autor da dissertação.

Fig. 31. Vista da TARTVC, a partir do plano inclinado da Av. Heitor Penteado. Idem

Fig. 32. Um dos mapas compostos da forma visual de Los Angeles. Destacando os cinco elementos urbanos mais importantes. (DEL RIO, 1980)

Fig. 33. Esquemas representativos dos cinco elementos mais importantes na estruturação da imagem da cidade. (DEL RIO, 1980)

Fig. 34. Imagem aerofotogramétrica do local da pesquisa. Secretaria Municipal de Habitação de São Paulo.

Fig. 35. Mapa de ruas da área de interesse. [S/d]

Fig. 36. Croqui realizado em 19/09/06 referente à visita de 24/12/05. Fase inicial da pesquisa. Autor da dissertação.

Fig. 37. A originalidade da torre é arrancar do solo e não do topo de um edifício. Idem.

Fig. 38. A forma triangular de sua base é clara. Idem

Fig. 39. A torre em primeiro plano tendo o céu azul como fundo. Idem

Fig. 40. Vista da torre a partir da Av. Heitor Penteado. Idem

Fig. 41. Vista da torre a partir da Av. Dr. Arnaldo. Idem

Fig. 42. Vista da torre de um dos limites do bairro, Pompéia/Sumaré. Idem

Fig. 43. Vista da torre por cima do muro. Limites do bairro, sentido Perdizes/Sumaré. Idem.

Fig. 44. A igreja Nossa Senhora de Fátima e a Torre de antena da Rádio e Televisão Cultura. Idem

Fig. 45. Igreja Nossa Senhora de Fátima. Idem

Fig. 46. Edifício Vitor Civita. Forma clara e integração das artes. Idem

Fig. 47. Torre do SBT. Forma clara. Idem

Fig. 48. Torre da MTV, antiga Tupi e torre do SBT. Alta visibilidade. Idem

Fig. 49. Características do Sumaré: ruas sinuosas, áreas ajardinadas, gabarito de 9m para as casas, etc. Idem

Fig. 50. Largura e canteiro central da Av. Dr. Arnaldo. Facilitadores para identificação da via. Idem

Fig. 51 a 54.. A favorável situação visual a partir da Av. Dr. Arnaldo contribui para sua identificação. Idem

Fig. 55. Mudança na largura da Av. Dr. Arnaldo. Base da torre da Cultura. Idem

Fig. 56 a 59. Trecho da Dr. Arnaldo compreendido entre a torre da Cultura até o seu final, no reservatório do Araçá. Idem

Fig. 60. Junção das vias Dr. Arnaldo e Av. Heitor Penteado. Idem

Fig. 61. Mapa da forma visual da área de interesse apreendida pelo pesquisador. Identidade e estrutura. Idem.

Fig. 62. Representação da imagem urbana da cidade de São Paulo, do autor da dissertação. Fase inicial da pesquisa. Serra, rios, colina, espigão e represas.

Fig. 63. Espelho circular com imagem da TARTVC. Autor da dissertação.

Fig. 64. Casa dos triângulos. Idem

Fig. 65. Viela que sai da Av. Dr. Arnaldo. Idem

Fig. 66. Residência com número e nome da Rua Petrópolis. Idem

Fig. 67. Vista para Avenida e bairro do Sumaré, a partir do vazio do muro na Rua Mária Vidal. Idem

Fig. 68. Vista das torres a partir de viela que sai da Rua Petrópolis. Idem

Fig. 69. Torre de caixa d' água coberta pela vegetação no reservatório do Araçá, Av. Dr. Arnaldo esquina com Av. Alfonso Bovero. Idem

Fig. 70. Torre de telefonia celular, próxima da Av. Dr. Arnaldo. Idem

Fig. 71. Esqueleto da imagem da cidade. Av. Dr. Arnaldo, as radiais, o sistema Y, etc Idem..

Fig. 72. Esquema de Ulhôa Cintra para São Paulo. Esquemas de Henard para Moscou, Paris e Berlim. (TOLEDO, 1996)

Fig. 73. Mapa das idéias de Prestes Maia. Radiais, perímetro de irradiação, perimetrais e *Park Avenue*. (TOLEDO, 1996)

Fig. 74. Antenas na região da Av. Paulista. Folha de São Paulo

Fig. 75. Publicidade do programa infantil Rá-Tim-Bum instalada na TARTVC. Autor da dissertação

Fig. 76. Terreno vago na Av. Heitor Penteado. Possibilidade de especulação imobiliária. Ao fundo a TARTVC.

Fig. 77. Congestionamento na Av. Dr. Arnaldo próximo a Av. Alfonso Bovero.

Fig. 78. Vista das antenas do espigão da Av. Paulista a partir do centro de São Paulo. Topo do edifício Itália. Folha de São Paulo

## INTRODUÇÃO

A pesquisa teve como ganchos de problematização e contexto alguns dos seguintes tópicos: ambiente alienante e opressivo das grandes cidades; metropolização nas capitais dos países em desenvolvimento; urbanização do Brasil, progressivo número de cidades; crescimento intenso do meio ambiente citadino; demandas físico-sócio-urbanas; verticalização; especulação imobiliária; favelização do mundo; eficiência ou não-eficiência do planejamento urbano, zoneamento e planejamento urbano-territorial; sectarização, condomínios fechados, *shopping centers*, e conseqüente falta de fluidez e conectividade em São Paulo; relação entre público e privado; cultura e cidade.

Existem soluções que precisam ser encontradas, não só no urbanismo, mas, também, na arquitetura: necessitamos saber como contemplá-la, e esta falha é geral, inclui leigos, apreciadores da história ou das fachadas dos prédios e arquitetos, pois, muitas vezes, devido à força do mercado de trabalho, eles se preocupam, apenas, com outras questões arquitetônicas, por exemplo, o programa de um edifício.

Também, na arte pública ocorrem hesitações, faltam educação e definição de uma política. Monumentos são prejudicados pela ausência de manutenção, estão danificados e sofrem pichações. Eventos do tipo “arte e cidade” não ocorrem há quase uma década. Muitas esculturas públicas ficam errantes, pois, num momento situam-se numa praça, depois são retiradas e conduzidas para outra localidade. Diversas instalações de obras de arte pública acontecem em áreas inapropriadas, planejadas, independentemente do local e do entorno para onde foram previstas, gerando conflitos com comunidades, as quais possuem aspirações e necessidades que merecem atenção. Recentemente, outra questão emergiu. Arte e propaganda estão nas ruas e disputam espaço público. Esse embate é porque a publicidade adota estratégias de divulgação não-convencionais, com empréstimos de formas artísticas que deveriam servir à arte, somente. Para a apreciação estética de São Paulo, gostaria de saber se é possível, como seria, qual pode ser a relação entre o desenho da torre de antena da TV Cultura e a cidade ou outras construções da capital paulista. E qual é o papel de imagens mentais urbanas estruturadas, com identidade, fortes e vivificantes.

Os problemas do cotidiano devem ser solucionados. As teorias urbanísticas em sentido ecológico, em sentido estruturalista sobrepujaram o conceitual racionalista do urbanismo, isto é, subdivisão, distribuição, organização e construção do espaço, emergindo o conceito de ambiente que não admite definição racional ou geométrica e que se concretiza em um conjunto de relações e interações entre realidade psicológica e realidade física. Repressivo e opressivo, o ambiente urbano da sociedade de consumo está em nossa alienante experiência diária.

Esta pesquisa trata do estudo da percepção da arte na paisagem contemporânea da cidade de São Paulo, tendo como objeto mais próximo a torre de estrutura metálica de antena da TV Cultura e o bairro do Sumaré.

A importância desse conhecimento deve-se ao fato da utilização avultada do aço e de estruturas metálicas no espaço urbano paulistano, em diferentes e significativas situações: parabólicas; antenas de telefonia celular; edifícios públicos e privados de diversos usos como escolas, escritórios, etc; pontes; obras de arte pública; corredores de ônibus; terminais de transporte público e antenas de TV. Nesse conjunto, as ocorrências mais relevantes são os edifícios de rádio-transmissão e antenas de televisão, situadas ao longo do topo do espigão da Paulista porque é um local de grande visibilidade da cidade, um topos visto de longe, de perto, de diversas regiões, por milhões de pessoas. Porém, a maioria dessas edificações foi construída em cima de outros prédios, o que, se por um lado favorece a imagem à distância, prejudica a visão da parte inferior da antena para quem está próximo, isto é, tem-se um olhar e uma imagem parcial das antenas. Neste contexto, caso especial é o da torre de antena da TV Cultura, pois é erguida a partir do solo, permitindo ao observador a totalização da sua imagem.

Não conhecia nenhum trabalho que discorresse sobre o bairro do Sumaré. O conteúdo bibliográfico existente sobre estruturas metálicas é de viés mais técnico do que artístico.

Minha tarefa justifica-se pela relevância social, lembrando que a fruição da arquitetura é o meio mais indicado para atingir o grande público, sendo que a sociedade carece saber o valor do tempo nos vínculos estabelecidos com objetos arquitetônicos, com a cidade, que é oportuno parar um pouco, deter-se para ver, ouvir, pensar e sentir: de nada adianta insurgirmos contra a fealdade, o desagradável do meio urbano se podemos, e muito, admirar sua beleza. Corroboram, ainda, para o mérito desta obra inquiridora, desafios de interdisciplinaridade que abrangem meu

interesse pela história da arte, arquitetura, urbanismo, educação, psicologia, entre outras disciplinas.

A conexão, a passagem da concretização da dureza das coisas, para a mobilidade e mutabilidade das imagens, é essa transformação que a metrópole deve elaborar. Manter ou restituir ao habitante a usufruição, interpretação e utilização do ambiente urbano de maneira outra, diferente das prescrições pertinentes ao projeto de quem o determinou. Oferecer-lhe a oportunidade de não se assimilar, de reagir ativamente ao ambiente. A metrópole é feita de coisas, nós as vemos, que se disponibilizam como imagens à nossa percepção. Uma coisa é a experiência humana na fruição livre e mutável das imagens urbanas, outra é o viver na escala restrita, estreita, imutável, opressiva, cheia de arestas das coisas.

Meu objetivo é ter prazer estético na cidade, deparar-me com arte na urbe, além de museus, exposições artísticas, galerias, monumentos, esculturas públicas, obras de arte pública nas avenidas expressas, murais, empenas e painéis de edifícios, jardins de esculturas, praças, grafites, intervenções urbanas efêmeras e performances de rua. Para desvelar novas possibilidades tive que recorrer a uma arte diferente das outras, uma arte especial de *design* urbano que envolve a realidade da forma urbana e o observador, neste caso, eu mesmo.

A arte do *design* urbano suscita o desenvolvimento da educação visual que é tão útil quanto o modelar do que é visto. De fato, estes dois aspectos – educação visual e modelar – formam um processo circular em espiral: educação visual conduzindo este pesquisador a atuar sobre seu mundo visual e esta ação causando em mim a capacidade de ver de modo mais nítido. Uma arte do *design* urbano evoluída está ligada à criação de audiência crítica e atenta. Se arte e audiência crescerem juntas, nossas urbes serão fontes de contemplação.

Investiguei a construção de uma imagem urbana mental da TARTVC, torre de antena da rádio e televisão Cultura e do bairro do Sumaré, estruturada, identificável, legível, organizada, moldável, comunicável, densa, rica em pormenor, forte e viva que foi produzida por meio dos elementos que compõem as imagens públicas, isto é, vias de circulação, bairros, limites, elementos marcantes e cruzamentos, sendo que em cada um dos elementos observei características, qualidades formais e *design*. Por exemplo, notei singularidade e predominância espacial da TARTVC, o elemento marcante; continuidade, direção e aspectos sinestésicos da Av. Dr. Arnaldo, a via de circulação, etc. Por esta arte do design urbano pretendi tirar satisfação, fruição no espaço urbano, contemplação, gozo estético, prolongando a riqueza do mundo.

Outra finalidade foi alcançar o significado da TARTVC, estando mais interessado na busca desse significado do que no significado pretendido pelos seus construtores. Fiquei, portanto, mais atento, privilegiei minhas aproximações com as teorias correlatas dessa procura. Uma dessas teorias refere-se ao valor estético da cidade, da cidade como espaço visual. Perspectiva oriunda das observações de Giulio Carlo Argan, que é importante referencial teórico dos meus estudos, além de Kevin Lynch, Lewis Mumford e Bruno Zevi.

Segundo Argan, valor histórico e valor estético não são valores distintos, eles são um só. Ele explica que o valor histórico de um monumento consiste no fato de que o monumento existe e nós o vemos, ou seja, se dá como forma sujeita à avaliação estética. Ele segue, dando exemplo do Coliseu que não é apenas um topos, talvez diferenciado por um marco comemorativo, mas uma grande forma característica, visível em um vasto raio urbano.

Argan colocou a questão do valor estético da cidade, da cidade como espaço visual. Preteriu a discussão sobre o que é arte e se uma cidade pode ser considerada uma obra de arte ou um conjunto de obras de arte. Sustentou que a cidade é feita de homens, não de pedras, e que são os homens que atribuem um valor às pedras. Neste contexto da atribuição de valor aos dados visuais da cidade, Argan considerou diversos aspectos. Isto é, a relação entre função do edifício e valor, a relação entre função e significado, a relação da cidade com o estudo feito por Gaston Bachelard sobre a casa e o sentimento da cidade captado por artistas como Pollock.

Começemos com a função e o valor. Tomemos o caso de uma estação ferroviária. Se eu estiver correndo em direção ao trem que parte, poderei apreciar a racionalidade do percurso que me leva ao trem. Mas, não terei tempo de avaliar a qualidade estética da arquitetura. Pode acontecer que eu pense nisso, na avaliação estética, em outro momento, no qual eu possa olhá-la e avaliá-la. Enfim, ou vivo a estação em seu dinamismo funcional ou a contemplo. A estação continua sendo o que é, minha atitude é que muda, e a atitude contemplativa faz parte da existência e é modo de experiência tanto quanto a atitude ativa. Isto explica por que arquitetura pode conservar o valor estético inclusive quando cessa sua funcionalidade objetiva. No caso da TARTVC, um edifício de rádio-transmissão, posso utilizá-lo, por exemplo, quando na minha residência ligo a TV e aprecio a qualidade do seu som e da sua imagem. Sou capaz, num outro momento, estando diante da torre de antena, de poder contemplá-la, sem nenhuma preocupação com a sua utilidade.

De acordo com Argan, é errado identificar função e significado de um edifício inserido no contexto urbano. A função não outorga o significado, mas simplesmente a razão de ser. Por exemplo, a estação ferroviária é funcional quando tomo o trem, ou seja, função locomoção. Porém, quando passo diante dela sem ter que pegar o trem, ela está lá, e não cesso de experimentá-la, assim quando me sirvo dela como ponto de referência, auxiliando-me na minha orientação, nos meus deslocamentos pela cidade. Seu significado, portanto, está relacionado ao espaço urbano, e é um ponto de referência que me permite estabelecer minha posição no contexto.

Em outro aspecto, Argan nos indica que seria interessante estender à cidade o estudo de Gaston Bachelard sobre a casa da infância, como modelo sobre o qual se constrói parte da psicologia individual, ao menos no que diz respeito às idéias, ou antes, às imagens profundas de espaço e de tempo. Argan, ainda sugere que emergiria infinita variedade dos valores simbólicos que os dados visuais do contexto urbano podem assumir em cada indivíduo.

Argan destacou o livro de Kevin Lynch, *A Imagem da Cidade*. Para o crítico italiano, tal obra se destinaria a mudar a metodologia dos estudos urbanísticos. Argan é, pois, o fio condutor que me levou aos trabalhos de Lynch. Ele entendeu a cidade como uma construção no espaço, como é uma obra arquitetônica, porém a cidade é uma obra em grande escala. Ela é perceptível no decurso de longos períodos de tempo.

A referida publicação fundamenta, contribui para esta empreitada com um conceito-chave, a legibilidade que é a facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente. O meio ambiente organizado, a imagem clara desempenha diversas funções. Ela atua no processo de orientação, deslocamento, para o desenvolvimento do indivíduo, como papel social, para a segurança prática e emocional, para intensificar a profundidade e a intensidade da experiência humana.

Estruturar e identificar o meio ambiente são uma atitude vital de todo animal móvel. Para a maior parte das pessoas da cidade moderna perder-se, totalmente, dentro dela é, talvez, uma experiência rara. Mas permitam que o dissabor da desorientação suceda uma vez e a conseqüente situação de ansiedade e até de terror que a acompanha revelam-nos como tudo isso está ligado ao nosso equilíbrio e bem-estar. No processo de orientação o elo estratégico é a imagem do meio ambiente, é a imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém. Esta imagem é o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada. Ela está

habituada a interpretar informações e a comandar ações. A necessidade de conhecer e estruturar o nosso meio é tão importante e tão enraizada no passado que esta imagem tem uma grande relevância prática e emocional no indivíduo. Sem dúvida a imagem clara permite ao indivíduo deslocar-se facilmente e depressa.

O meio ambiente organizado pode servir como estrutura envolvente de referência, um organizador de atividade, crença ou conhecimento. Segundo Lynch, baseando-nos no entendimento estrutural de Manhattan é possível ordenar uma quantidade substancial de fatos e fantasias acerca do mundo em que vivemos. Tal como qualquer bom trabalho de organização tal estrutura dá ao indivíduo uma possibilidade de escolha e um ponto de partida para a aquisição de informação posterior. Uma imagem clara do meio ambiente é uma base útil para o crescimento do indivíduo.

Uma estrutura física viva e integral, capaz de produzir uma imagem clara, desempenha também um papel social. Pode fornecer a matéria-prima para os símbolos e memórias coletivas da comunicação entre grupos. Uma paisagem impressionante foi a base sobre a qual muitas raças erigiram os seus mitos socialmente importantes. Lembranças comuns da cidade natal foram muitas vezes o primeiro e o mais fácil ponto de contato entre soldados solitários durante a guerra.

A imagem de um bom ambiente dá a quem a possui, um sentido importante de segurança emocional. Pode-se estabelecer uma relação harmoniosa com o mundo exterior. Isto é o inverso do medo que deriva da desorientação, significa que o doce sentido do lar é mais forte quando o lar é não só familiar, mas também distintivo.

Um meio ambiente característico e legível não oferece apenas segurança, mas também intensifica a profundidade e a intensidade da experiência humana. Embora a vida no caos exterior da cidade moderna esteja longe de ser impossível, a mesma ação diária poderia adquirir um novo significado quando levada a cabo numa estrutura mais viva. A cidade é potencialmente o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se for bem desenvolvida do ponto de vista ótico, ela pode ter um forte significado expressivo.

Cabe destacar que para a pesquisa são fundamentais os aspectos relacionados ao crescimento do indivíduo, com a organização do conhecimento, com os aumentos da profundidade e da intensidade da experiência humana. Eles podem ser colocados, de maneira provisória ou improvisados, no lugar do encontrar a arte na cidade.

Outros juízos arganianos foram aqui usados, ou seja, suas concepções sobre a torre Eiffel, da sua inserção no contexto urbano parisiense, da sua relação com as torres de igreja, com símbolos religiosos existentes na cidade francesa. Argan também observou os primórdios das estruturas metálicas. Ele informou que no plano estético tais estruturas valorizam o desenvolvimento dimensional, libertando do peso da massa a geometria dos volumes, conseguindo uma volumetria transparente, eliminando a distinção entre espaço interno e espaço externo e dando um grande predomínio ao vazio em relação ao cheio, aos delgados segmentos metálicos, como, também, obtém no interior uma luminosidade semelhante a do exterior.

Para esta dissertação executei uma pesquisa documental, bibliográfica e descritiva a partir de estudos descritivos. Na pesquisa documental trabalhei com mapas, leis, escrituras e outros dados primários, provenientes de arquivos de diversos órgãos públicos. Na pesquisa bibliográfica, procurei referenciais teóricos publicados em livros, revistas e jornais e me concentrei nos trabalhos de Argan e Lynch, visando refletir sobre o objeto examinado. Com relação à pesquisa descritiva/estudos descritivos elaborei a descrição do local perquirido, fiz a cobertura da área a pé tendo em mente o conceito de imaginabilidade. Desenhei mapas, anotei minhas impressões generalizadas causadas pelas formas reais, fiz uso da observação, do olhar atento, da perspectiva panorâmica que se tem da Av. Dr. Arnaldo esquina com a Rua Cardoso de Almeida, do caminhar e observar partindo deste mesmo local para o final da Av. Dr. Arnaldo, destacando a TARTVC, além da própria Av. Dr. Arnaldo, a igreja-paróquia Nossa Senhora de Fátima, o bairro do Sumaré, e as torres da MTV e do SBT. As imagens desenvolveram-se ao longo de linhas de movimento. Começando numa linha básica tal como a Av. Dr. Arnaldo, e depois para fora desta por meio dos ramos da Rua Petrópolis e da Rua Paulo Vidal. Realizei registros por meio de croquis, fotos e apontamentos com diversas visitas ao local. Classifiquei a torre da Cultura, visando sua interpretação-formal. Intencionei desvelar suas relações e conexões com as torres da igreja Nossa Senhora de Fátima, com o Edifício Vitor Civita, com a torre da MTV, com a torre do SBT, com o conjunto de antenas do espigão da Av. Paulista, com a torre Eiffel e com a imagem mental deste pesquisador da forma da cidade de São Paulo.

O primeiro capítulo é especialmente dedicado ao bairro do Sumaré e à torre de antena da TV Cultura, incluindo algumas questões históricas da cidade de São Paulo. O bairro do Sumaré é delineado a partir do loteamento que lhe deu origem. Na seqüência, o foco histórico é colocado

no surgimento da Igreja Nossa Senhora de Fátima, no edifício Vitor Civita e na antiga antena da TV Tupi, hoje MTV, na torre da TV Cultura e do SBT, ou seja, nos quatro elementos que marcam a paisagem do bairro do Sumaré. A TARTVC foi apresentada por meio de informações e características gerais, ressaltando-se as visões do autor do projeto da torre. A TARTVC foi relacionada com a torre Eiffel à luz do pensamento de Lewis Mumford e Giulio Carlo Argan. Procurei desenvolver a interpretação formalista da TARTVC, baseado nos conceitos de Bruno Zevi.

O segundo capítulo apresenta uma revisão bibliográfica de autores e temas de interesse para a pesquisa e o pesquisador. Discorro sobre Argan e Lynch, abarcando quais foram suas respectivas fontes inspiradoras, críticos, seguidores e pensamentos. Entendi que o pensamento arganiano sobre as questões estéticas da cidade é dividido nas indagações sobre função e valor, função e significado e valores simbólicos. A TARTVC foi vinculada com, e o estudo teve como fio condutor o pensamento arganiano sobre as questões estéticas da cidade. Sendo assim, respectivamente, analisei as indagações da TARTVC sobre função e valor, função e significado e sobre valores simbólicos. Concentrei-me, instigado por Argan, em função e significado, no âmbito da pesquisa lynchiniana, fazendo a aproximação da mesma com o objeto da pesquisa. Indiquei qual foi a contribuição que o trabalho de Lynch trouxe para o juízo arganiano das questões estéticas da cidade.

No terceiro capítulo, intencionei auscultar as possibilidades perceptivas partindo do objeto, indo da escala de bairro em direção à escala da cidade. Neste sentido, mostrei como os elementos marcantes locais e a estrutura viária emergiram como blocos construtores para a formação da imagem da cidade. Na etapa final do referido capítulo, busquei entender o centro metropolitano, a aglomeração humana e quais são as forças atuantes na metrópole, com suas relações e seus reflexos no objeto da pesquisa.

Nas considerações finais, apresentei uma perspectiva pessoal da TARTVC, apoiado no conceito de urbanidade de Bruno Zevi. Sugeri novas possibilidades de pesquisa e destaquei alguns aspectos deste trabalho.

## ***CAPÍTULO I -- TRIÂNGULOS INSCRITOS E SEPARADOS***

Este primeiro capítulo trata do bairro do Sumaré e da torre de antena da rádio e televisão Cultura, procurando abranger um período que vai de 1881 até os nossos dias. Na primeira parte busquei relatar algumas informações sobre a gênese, os primórdios e o desenvolvimento do bairro do Sumaré, isto é, o antigo proprietário das terras, o loteamento original, o surgimento da quadra onde viria se instalar a torre da TV Cultura, as primeiras ruas e residências, as intervenções urbanas. Procurei algumas informações sobre os elementos marcantes na paisagem do Sumaré, no respectivo período, a chaminé do forno do lixo, a torre de caixa d'água do reservatório Araçá, a igreja de Nossa Senhora de Fátima e seus antecessores o convento e a capela, e a torre da MTV, antiga TV tupi com seus progressos, o edifício Vitor Civita, a rádio Tupi, a primeira torre de transmissão do bairro, a rádio Difusora, a cidade do rádio.

Para a segunda parte dediquei meus esforços para desvelar vários assuntos relativos à torre de antena da rádio e televisão Cultura, a instituição da Mantenedora, a Fundação Padre Anchieta, a necessidade de uma nova torre, objetivo, localização, referência a outras antenas, características, dados técnicos, projeto e edificação. Abordei, alguns aspectos do período compreendido entre sua inauguração, em 1992, até os dias de hoje, interferências de ondas, poluição invisível, congestionamento de ondas, iluminação, obstáculo ao tráfego aéreo e TV digital. Da análise do texto, permito-me destacar aquela parte referente à visão do autor do projeto da torre. Entre outros contributos, a partir dele, atingi um dos meus objetivos de pesquisa, citado na introdução. Ou seja, desvelou-se um significado para a torre da TV Cultura.

Outrossim, tentei colocar a torre da Cultura à luz dos conceitos de Lewis Mumford e Giulio Carlo Argan. Ambos, além do próprio autor do projeto da torre de antena da rádio e TV Cultura (TARTVC), arquiteto Jorge Caron, permitiram vincular a torre da TV Cultura com a torre Eiffel. Argan colaborou, de maneira abrangente e decisiva, para a inserção da TARTVC nas questões estéticas da cidade, ajudando a entender melhor meu tema principal de pesquisa, a percepção da arte e a cidade, e possibilitou relacionar a TARTVC com outras edificações, particularmente, a igreja Nossa Senhora de Fátima. Para o término do capítulo, intencionei realizar a interpretação formalista da TARTVC à luz do pensamento de Bruno Zevi.

Em relação ao bairro do Sumaré, o reservatório de água do Araçá, localizado na Avenida Dr. Arnaldo esquina com Alfonso Bovero, é um marco na ocupação da região, pois quando de sua implantação, em 1908, a área era despovoada e a urbanização foi feita nas imediações do mesmo. Anteriormente e relativamente próximo ao reservatório do Araçá, na mesma via, a atual Av. Dr. Arnaldo, havia o Cemitério do Araçá, o hospital de Isolamento, instituições e equipamentos que deveriam estar afastados do centro urbano, por serem considerados nocivos à saúde pública.

Pois bem, entendo que entre o reservatório e as referidas instituições existiam as terras de Joaquim Floriano Wanderley. Elas se espalhavam desde o Cemitério do Araçá até o Pacaembu e partes de Higienópolis. Em 10 de dezembro de 1881, Joaquim Floriano Wanderley manifestou à representante do cartório do 3º Ofício da Família e Sucessões, as disposições de seu testamento. Como não tinha filhos, deixava parte de sua fortuna aos sobrinhos e agregados e destinava sua fazenda paulistana a duas instituições de caridade, exigindo que o apurado com seus bens fosse aplicado em obras de assistência social.

Com a sua morte, em consequência de febre tifóide, ocorrida quatro meses após a lavratura do testamento, seus familiares herdaram 20.000\$000 (vinte mil contos de réis). O Asylo das Meninas Orphans Desamparadas Nossa Senhora Auxiliadora do Ypiranga e o Colégio São Miguel de Jacareí foram contemplados com terras do sítio Wanderley. Em 1914, os padres de Jacareí venderam a gleba que lhes coube, o Pacaembu de Baixo, para a Companhia City. O Pacaembu de Cima, hoje bairro do Sumaré, ficou com o Asylo das Meninas Orphans, dirigido pelo Conde José Vicente de Azevedo. O conde, talvez com mais visão de negócios, aguardou a valorização dos terrenos da Capital, conseguindo com isso, ao vender, em 1924, 700.000 m<sup>2</sup> aos sócios da recém-criada Sociedade Paulista de Terrenos e Construções Sumaré Ltda, um ganho dez vezes superior ao legado inicial. (Cf. RIBEIRO, 1999, pg. 16)

Antes dessa venda, o conde José Vicente separou um terreno triangular, onde entendo que viria a se instalar, em 1992, a torre da TV Cultura. Tal terreno dava frente para a Avenida Municipal, mais tarde Dr. Arnaldo, e para a estrada que ia para o Alto da Lapa, hoje Av. Heitor Penteado, terreno esse doado à Ordem Terceira Regular de São Francisco para a construção de uma igreja dedicada a Nossa Senhora do Rosário, em reparação pela destruição da igreja do Largo do Rosário, hoje Praça Antonio Prado.



Figura 1. Loteamento do Sumaré e terreno triangular doado à ordem terceira

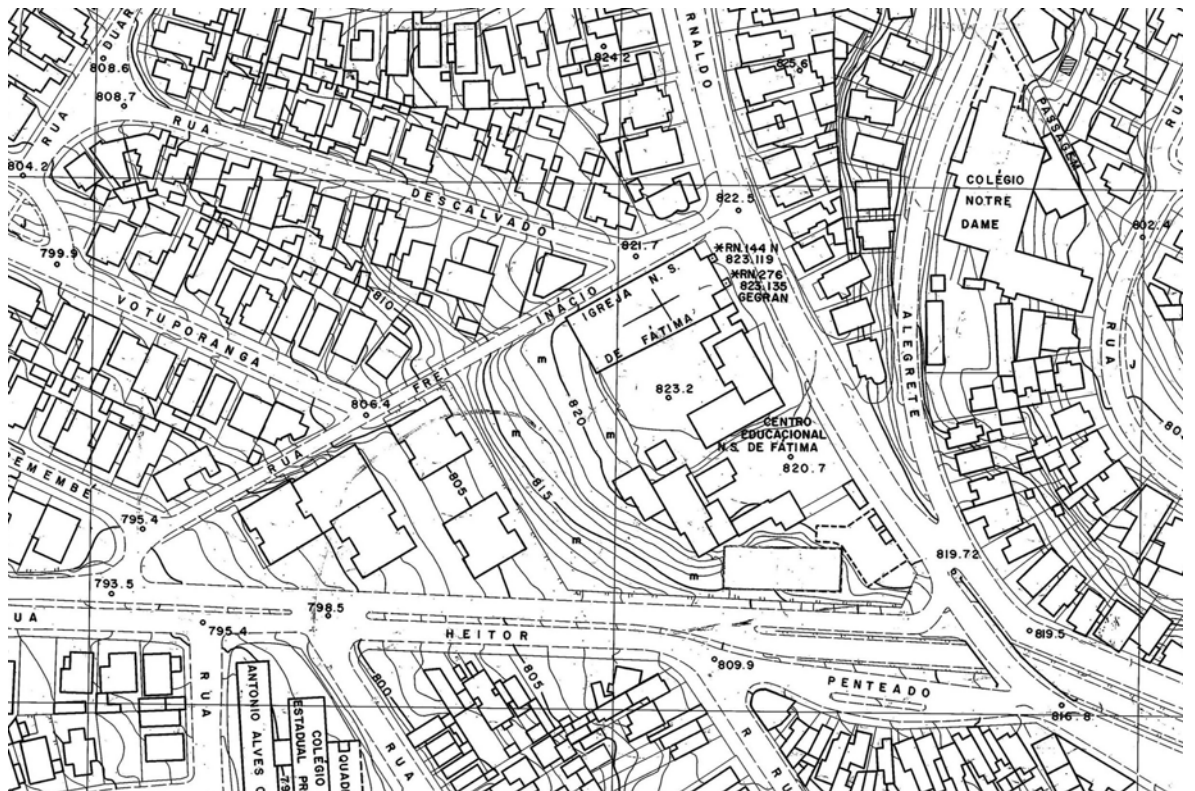


Figura 2. Edificações que surgiram no triângulo, igreja, torre da TV Cultura, etc.

Também, em 1924, além da referida venda, começou a funcionar um alto-forno, que logo chamava à atenção, à esquerda, quando se passava a Rua Cardoso de Almeida em direção ao Sumaré. Talvez, um dos primeiros elementos marcantes da paisagem em estudo. Ele lançava fumaça negra para o céu, diferentemente da torre da TV Cultura que propaga ondas invisíveis. Era o chamado forno do lixo, incinerador onde se queimava o lixo da cidade. Parou de funcionar por volta de 1946 ou 1948. Equipado com uma turbina para gerar eletricidade com a queima do lixo, esta só funcionou no dia da inauguração. A turbina, bem como o restante do maquinário eram importados, e a eletricidade produzida não podia ser aproveitada pelo sistema elétrico local. Ao lado do forno havia uma grande área onde eram guardadas as carroças que recolhiam os detritos da capital, e os burros que puxavam os veículos. O forno do lixo apitava às sete da manhã e às seis da tarde, servindo o apito de relógio para o pessoal do bairro. (Cf. RIBEIRO, 1999, pg. 55)

O nome do bairro foi escolhido pelo Sr. José Rebello da Cunha, um dos sócios da Companhia Sumaré, que numa visita ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro se encantara com uma orquídea que levava esse nome, Sumaré, nome popular do *Cyrtopodium punctatum*, planta da família *Orchidaceae*. Seu habitat é nas matas de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Goiás e Amapá, sendo também encontrada em Costa Rica, na América Central. Foi, em épocas remotas, muito comuus nas matas de formação vulcânica. Os outros sócios da Companhia eram Paulo Rodrigues Alves, Joaquim Macedo Galvão e Zenóbia Alvarenga Monteiro Soares. (Cf. RIBEIRO, 1999, passim)

O bairro do Sumaré situa-se num dos lugares mais altos de São Paulo, exatamente sobre o espigão divisor de águas dos rios Tietê – Pinheiros, indo desde o Cemitério do Araçá até a Vila Pompéia, tendo por eixo as atuais avenidas seqüenciais Dr. Arnaldo e Professor Alfonso Bovero. Espraia-se por ambas as encostas, ocupando seus vales secundários.

Interessante notar que enquanto o Pacaembu, a outra parte do sítio Wanderley, fica no fundo do vale e tem como principal artéria a avenida do mesmo nome assentada no fundo desse vale, o Sumaré tem sua principal artéria na Av. Dr. Arnaldo. Esta percorre a crista do espigão que vem desde a Av. Paulista, chegando a aproximar-se de 830 metros de altitude, a maior da cidade de São Paulo, oferecendo um vasto e lindo panorama.

Enquanto as construções do Pacaembu sobem do vale pelas vertentes, as do Sumaré descem pelas encostas. (RIBEIRO, 1999, PG. 19)

Mas em ambos, Sumaré e Pacaembu, encontra-se o mesmo plano inorgânico, que faz com que as ruas como que se enrosquem nas encostas, numa tentativa de adaptar-se o mais possível à acidentada geografia, segundo observou Aroldo de Azevedo. (Apud, RIBEIRO, 1999, pg. 19)

Por causa do terreno acidentado, o Sumaré exigiu trabalho de terraplenagem e cuidadoso arruamento, tarefa executada pelo engenheiro Álvaro Neves da Rocha, com empregados da Companhia, trabalhando com carroças e maquinários simples. A supervisão das obras ficava por conta do Sr. Paulo Alves Corrêa de Toledo, responsável também pela arborização do bairro. (Cf. RIBEIRO, 1999, pg.19)

A Companhia City, loteadora e urbanizadora do Jardim América em 1916, do Alto da Lapa em 1921 e do Pacaembu ao findar-se a década de 20, serviu de modelo para a Construtora Sumaré. O traçado das ruas, a densa arborização e sua baixa densidade populacional, consequência de lotes grandes e da baixa taxa de ocupação, são características de todos os loteamentos padrão *City*, relacionados, creio eu, aos subúrbios-jardins ingleses. A Construtora Sumaré estabeleceu lotes estritamente residenciais de grandes proporções, com um mínimo de 12 metros de frente por 50 de fundo, com algumas exceções provocadas pela topografia, e ruas arborizadas. O loteamento Sumaré possuía cerca de 30 ruas, 44 quadras, 03 vielas e 08 áreas ajardinadas, tendo como limites a Av. Dr. Arnaldo, a estrada para o alto da Lapa, a Vila Pompéia, o alto das Perdizes e o Pacaembu. Ele teve inscrição nº 28 no registro de imóveis da 5ª circunscrição da capital, decreto lei nº 58 de 10/12/1937. Outros bairros se relacionam com o Sumaré:

É indubitável que o tombamento do Jardim América, preserva historicamente uma solução urbanística, patrocinada pela Cia. City, baseada nos ideais das cidades jardins inglesas e projetadas e implantadas aqui pelos mesmos arquitetos, alterando profundamente o velho sistema ortogonal de ruas, trazido às Américas pelos colonizadores Ibéricos, não resta dúvidas que um acontecimento tão marcante merece seu registro no livro do tomo, poderíamos até concordar com o tombamento do bairro do Sumaré, pela sua localização topográfica em área acidentada oposta ao plano dos Jardins totalmente implantado em terreno absolutamente plano. É indiscutível, que o modelo *City*, devido ao seu justo sucesso comercial, e a qualidade ambiental resultante tenha servido de modelo a inúmeros loteamentos similares, Jardim Europa, Sumaré, Alto da Lapa, Alto de Pinheiros, City Butantã, Morumbi, Jardim Guedala, etc. Isto é tão patente que tanto a antiga lei de zoneamento, quanto a nova lei do plano diretor, preservam essas áreas que representam mancha significativa na mapa do município, e seu uso especificado como uso estritamente residencial (MAITREJEAN, SÃO PAULO, 2002).

E o que pode significar o padrão *City*? Acredito que deva haver alguma relação entre os ideais, os conceitos das cidades-jardins, subúrbios-jardins ingleses com o jardim à inglesa, mencionado por Argan.

É claro que a natureza passa a ser considerada à imagem e semelhança da sociedade, em que cada qual só pode realizar-se, só pode realizar seu próprio tipo, na medida em que isso não se oponha ao igual direito dos outros. O verdadeiro tipo da faia ou do choupo não se encontra na

natureza livre, mas no jardim e, para ser preciso, no jardim à inglesa, cujo caráter de alegoria social é bem claro- a jardinagem, enfim, nada mais é do que a arte de colocar cada planta em condições de realizar seu próprio tipo ou arquétipo. (ARGAN, 1993, passim)

Fica, portanto, implícito um significado, basta substituir a natureza, inscrita na primeira linha da citação, por loteamento. Para além do modelo *City*, existe um efeito cênico, uma paisagem cultural representada pelo bairro do Sumaré.

Trataria-se de questionar a existência de uma paisagem cultural representada pelo bairro do Sumaré que contenha os requisitos para inscrição no livro de tombo de âmbito estadual. O efeito cênico paisagístico resultante da topografia aliada à vegetação, tanto dos lotes como das áreas públicas e a altura das construções existentes reitera uma forma peculiar de ocupação de espaços físicos, topografias acidentadas, imprimindo um caráter na paisagem de São Paulo formando um mosaico de bairros verdes no setor sudoeste que contém elementos significativos, dignos de preservação (MARCONDES, SÃO PAULO, 2002).

No âmbito das características do Sumaré, anteriormente mencionadas, surgiram as primeiras casas na vertente com vista para o Pacaembu e foram financiadas pelos próprios loteadores. Já no final da década de 1920 e nos inícios dos anos 1930, o bairro estava arruado, embora suas casas fossem em número reduzido. Nesse período, em dezembro de 1928, tiveram início as obras da torre da caixa d'água do reservatório do Araçá. Elas foram finalizadas um ano depois, sendo inauguradas em 1930, tornando-se outro elemento marcante na paisagem.

O comércio ficou restrito a alguns pontos da Av. Dr. Arnaldo, nas proximidades da Rua Oscar Freire e Av. Professor Alfonso Bovero, ponto final dos ônibus. Açougues, empórios, farmácias, quitandas, etc, mantinham comércio de âmbito apenas local. (Cf. RIBEIRO, pg.20)

Lucia Oliveira Ribeiro de Queiroz, em artigo no Fátima Paulista, nos fala que quando a família Oliveira Ribeiro chegou ao Sumaré, em 1931, havia casas simples que subiam pelas encostas nas proximidades da Av. Sumaré. Eram habitadas por famílias de posseiros que haviam se fixado nessas terras muitos anos antes. Embora já tivessem adquirido direitos sobre essas terras, era preciso legalizá-las. As causas foram defendidas e ganhas pelo advogado Pedro de Oliveira Ribeiro Sobrinho. O primeiro terreno adquirido junto à Companhia Sumaré foi o do Sr. Aldo Caravita, que lá construiu sua pequena casa. As primeiras residências foram projetadas por Neves da Rocha e pelo engenheiro austríaco J. Winckler, nas ruas Petrópolis, Pombal, Poconé e Ilhéus. Entre as primeiras residências construídas no bairro pelo engenheiro Álvaro Neves estava justamente a da família Oliveira Ribeiro, número 45 da rua Petrópolis.

Fazia parte de um grupo de quatro casas, três na Rua Petrópolis, uma delas fazendo esquina com a Rua Poconé, onde havia outra casa, habitada pelo Dr. Luis e D. Cordélia, conhecida pelo nome de Delica. As outras duas casas pertenciam ao Sr. Péricles de Oliveira Ribeiro e ao casal Carlos e Leonor. (Cf. RIBEIRO, pg. 23)

A rua Petrópolis começava na Av. Dr. Arnaldo e vinha serpenteando até certo ponto onde se bifurcava, deixando no centro um espaço gramado chamado de campinho. A rua era toda arborizada com jacarandá mimoso e suas flores arroxeadas; podia-se ouvir o som do apito dos trens manobrando na Água Branca. Da janela da casa de Sylvia Ribeiro, à noite, avistava-se uma luz que piscava, era o holofote do prédio da Light que girava. Embora não tivesse calçamento, a rua Petrópolis era a única com luz elétrica. Apesar da luz e do telefone, a rua Petrópolis, como outras ruas do bairro, era passagem de rebanhos de cabras que tilintavam seus sinos, tangidas pelo pastor e acompanhadas por um cão. Vacas também passavam muitas vezes pelas ruas, assim era o Sumaré na década de 30. (Cf. RIBEIRO, 1999, passim)

Para poder extasiar-se, usufruir as belezas do bairro do Sumaré, tem-se de passar pela contemplação da morte, a visão do isolamento, as dificuldades da doença, da exclusão e até do lixo. Pois para podermos exclamar maravilhados, Sumaré, como são belos os teus vales e colinas, a tua Igreja, as tuas árvores e pássaros, passamos por três cemitérios, o hospital Emílio Ribas, as Faculdades de Medicina e de Saúde Pública, o prédio da outrora Profilaxia da Lepra e, antigamente, pelo Forno do lixo, com sua boca fumegante e seus depósitos de carroças e cocheiras de burros (RIBEIRO, 1999, pg. 15).



**Figura 3.** Perspectiva da Av. Dr. Arnaldo, altura da Rua Cardoso de Almeida, sentido bairro.



**Figura 4. Vertente com vistas para o Pacaembu. Ao fundo caixa d' água. A ocupação na década de 1930. Como são belos teus vales e tuas colinas!**

O sertão do bairro, entendido como a outra vertente, da atual Av. Dr. Arnaldo em direção à Av. Heitor Penteado, somente foi ocupado durante a década de 40.

A igreja Nossa Senhora de Fátima, centro de convivência e sociabilidade dos moradores do Sumaré, começou a ser construída em 1935. Ela é um marco na paisagem e tem sua origem relacionada com o encontro do Conde José Vicente de Azevedo com o frei João Luiz Bordeaux.

Em 1930, quando a Missão franciscana comemorava seus 25 anos, veio especialmente da França para participar das festividades o Superior Geral da Ordem, frei João Luiz Bordeaux. Viajando do Rio de Janeiro para São Paulo no trem noturno da antiga Central do Brasil, frei Bordeaux conheceu o conde José Vicente de Azevedo. Frei João Luiz projetava uma casa de formação em São Paulo, onde os jovens que estudavam no Brasil, no Mato Grosso, na cidade de Poconé, preparando-se para a vida religiosa, encontrassem melhores possibilidades de continuar seus estudos. A casa serviria também de lugar de repouso e possível tratamento para os missionários doentes ou cansados. Por outro lado, o conde José Vicente, que pertencia à Irmandade do Rosário, tinha feito um voto de construir na cidade de São Paulo um santuário em honra a Nossa Senhora do Rosário, que substituisse a igreja do mesmo nome localizada na Praça Antonio Prado, e que fora demolida por motivo de urbanização. Os frades franciscanos, ao virem para o Sumaré, tinham aceitado o compromisso de construir, ao lado do convento, a igreja em honra a Nossa Senhora do Rosário. A capela

provisória já estava ficando pequena, e em 13 de outubro de 1935 foi lançada a pedra fundamental pelo bispo auxiliar de São Paulo, D. José Gaspar de Affonseca e Silva. Os alicerces começaram a ser cavados para a igreja nova, de grandes dimensões. (Cf. RIBEIRO, 1999, pg. 89)

Ao doar o terreno, o conde José Vicente de Azevedo tinha imposto algumas condições. A Igreja, em estilo barroco colonial, teria uma nave central de 640m<sup>2</sup> de superfície, 15 capelas dos mistérios do rosário e mais duas dedicadas ao Coração de Jesus e à Sagrada Família. Assim, o estilo arquitetônico e as dimensões foram impostos inicialmente ao arquiteto que delineou a planta do Santuário, o engenheiro alemão Kurt Quade, diplomado pela Escola de Arquitetura de Munique. Seu sócio, o construtor Cristoph Berhorn, assumiu a responsabilidade da construção. (Cf. RIBEIRO, 1999, pg. 94)

Logo ao se entrar nos chama à atenção a capela-mor com a imagem de Nossa Senhora de Fátima. É a mulher do apocalipse, revestida de sol, descalça e coroada de estrelas, a Mãe de Deus e dos homens, ali esculpida pelo artista Artur Pederzoli.

Emoldurando a imagem, pinturas do italiano Giacomino Gasparro e madeira entalhada.

Embaixo da imagem o altar-mor é uma mesa, bloco maciço de mármore com 4 metros de comprimento e 80 cm de largura que, no entanto, não é utilizado desde que, a partir do Concílio Vaticano II se decidiu celebrar mais próximo do povo e voltado para ele.

O sacrário, encimado por cúpula de bronze, lembra nas suas linhas o domo da Basílica de São Pedro, em Roma.

Indicando a presença do Santíssimo, brilha uma lâmpada de cristal vermelho em uma magnífica peça de prata.

A mesa da comunhão, também em desuso, é de mármore e tem duas portas de bronze trabalhadas, fundidas no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

Na igreja há 14 altares laterais de madeira entalhada e mármore, executados pelo Sr. Artur Pederzoli, oferecendo à meditação dos fiéis os mistérios do Rosário. Os altares dedicados ao Coração de Jesus e à Sagrada Família são de grande beleza.

Contrastando com a simplicidade colonial da igreja, mas de poderosa força evocativa, o alto-relevo do púlpito, idealizado pelo escultor alemão Bernard Heinze, representa o Sermão da Montanha. Jesus, sentado, prega, enquanto a humanidade parece se movimentar como uma onda em direção ao mestre, em busca de cura, salvação e amparo. Peças de entalhe, veneráveis por pertencerem ao altar do Santíssimo da antiga Sé de São Paulo, oferecem uma moldura digna.

Destacam-se ainda duas estátuas monumentais medindo, com o pedestal, 3,50 metros de altura, talhadas num só bloco de cedro, ambas obras do escultor austríaco Sr. Till. Elas representam São Paulo, de quem a cidade leva o nome, e São Francisco de Assis, o santo Fundador da Ordem Franciscana.

A Via Sacra, pintura do artista Salomon Flexor, por ser moderna, é criticada por alguns como destoando do estilo da igreja. (RIBEIRO, 1999, pg. 101 e 102)

A primeira torre foi abençoada a 13 de maio de 1943 pelo Arcebispo D. José Gaspar que, subindo até o alto abençoou de lá, a 33 metros do solo, a cidade de São Paulo.

Nós gostávamos de subir as escadarias que pareciam não ter fim até chegarmos ao topo. Por entre os balaústres que seguravam o parapeito em volta do campanário podíamos contemplar a

cidade. E como nos sentíamos pequeninos e frágeis com aquela ventania a nos fustigar, quase arrancando nossos cabelos e roupas! (RIBEIRO, 1999, pg. 98)

Um dia passamos um grande susto: **olhando de casa para as torres** (grifo meu), papai viu um menino andando em cima do parapeito que rodeava a torre. O coração de papai balançou, ainda mais quando reconheceu meu irmão Paulo, que feliz da vida continuava seu arriscado passeio. Como o bairro era descampado, os gritos de papai ordenando ao Paulo que descesse foram ouvidos por ele, que imediatamente obedeceu. (RIBEIRO, 1999, pg. 98)

Segundo Ribeiro, as torres da igreja continuam as mesmas da sua infância, ou seja, duas velas sempre acesas para o céu. (Cf. RIBEIRO, 1999, pg. 87)



**Figura 5. Construção da Igreja Nossa Senhora de Fátima.**

Em 1934, um ano antes do início da construção da igreja, foi inaugurado um imóvel, na Rua Piracicaba, próximo à caixa d'água. Ele foi destinado para a Rádio Difusora de São Paulo. Abrigava os estúdios e demais dependências da rádio, sendo que a altitude do bairro favorecia a instalação da antena transmissora que seria mais um elemento marcante na paisagem.



**Fig. 6. Rua Piracicaba, antigo local da cidade do Rádio.**

Em frente à caixa d'água, na Av. Professor Alfonso Bovero, havia muitas amoras silvestres,(...) e lá iniciou-se a (...) construção do estúdio da Rádio Difusora de prefixo PRF#, cujo diretor era o Sr. Décio Pacheco da Silveira. Ergueram a torre de transmissão e fizeram um belo jardim em volta. Uma das paredes do estúdio era de vidro grosso e convexo. Por ele, podia-se assistir aos programas dos artistas que cantavam ao microfone.(...)

Um dia caiu uma tempestade, ventos, raios, trovões, chuva e a torre da difusora quebrou-se e tombou. Levantaram outra mais sólida e mais alta em 1937. (RIBEIRO, 1999, Pg. 62)

Penso que a referida antena, anteriormente mencionada, foi a primeira entre todas aquelas que viriam a se instalar no espigão da Paulista. Sendo a mais recente a antena digital da TV Globo, aproximadamente, 70 anos entre ambas.

É interessante notar de que maneira, tanto a igreja quanto a rádio Difusora faziam parte da vida dos moradores do Sumaré.

Havia na Rádio Difusora um programa chamado 'Papai Noel', dirigido por Homero Silva e Ribeiro Filho, programa muito apreciado pela meninada, que sabia de cor a música de Francisco Alves, 'Papai Noel'. Vários cantores alegravam o programa, entre eles, Wilma Bentivegna. Marina Gandra, moradora antiga do Sumaré, conta como depois de assistirem à missa das nove horas na Capela de Nossa Senhora. de Fátima, iam para o auditório da Rádio ouvir o programa. (RIBEIRO, 1999, pg. 63)

Os diários Associados compraram a Rádio Difusora e iniciaram mais uma, a Rádio Tupi, de prefixo Prg-2. Em 1937, ela foi inaugurada pelo Sr. Assis Chateaubriand, juntamente com um auditório recém-construído. As paredes do recinto eram enfeitadas com quadros do pintor Cândido Portinari, depois encaminhados para museus. A Rádio Difusora foi anexada à cadeia de empresas de comunicação de Assis Chateaubriand. A aquisição da Difusora por Assis Chateaubriand reforça a presença das Associadas em São Paulo e estabelece um novo

conceito administrativo no ramo. Como as duas emissoras ficavam no mesmo prédio, a equipe técnica, o elenco artístico e o corpo de produtores atendiam igualmente às programações da Difusora e da Tupi.

O local ficou conhecido como a Cidade do Rádio. Era um conjunto de edificações localizado no bairro do Sumaré, onde se encontrava a sede das rádios Difusora e Tupi. Este mesmo terreno comportava numerosos estúdios, anexo 1, amplo espaço para as instalações técnicas e serviços de apoio, além de auditório, requisito considerado indispensável pelas estações de rádio daquele tempo. Quando as instalações da Cidade do Rádio tornaram-se pequenas para abrigar os estúdios das duas rádios e os da TV Tupi, inaugurada em setembro de 1950, foi construído o segundo imóvel, localizado ao lado do primeiro. É um edifício de 12 andares, construído, aproximadamente, no final da década de 1950 e início da década de 60. Por sobre a edificação foi instalada uma antena. (Cf. DEL NEGRO *et al*, São Paulo, 2006, *passim*) Este conjunto, de edifício mais antena, passou a ser mais um elemento marcante na paisagem.

O Edifício sede da TV Tupi, edifício Vitor Civita, foi construído com projeto do arquiteto Gregório Zolko e dos engenheiros civis Dorvalino Mainieri e Mário Ferronato. Hoje em dia, mantém as características arquitetônicas originais apenas exteriormente.



**Figura 7. Edifício sede da antiga TV Tupi**

Conserva solução do *brise-soleil*, que dá a leitura para o exterior dos andares ocupados por escritórios, em oposição à parede cega revestida com pastilhas brancas que contém belo mural de Gershos Knispel executado em fulget, elementos sobrepostos que dando a leitura

para o exterior, do estúdio principal em pé direito duplo. A solução do *brise-soleil* remete claramente àquela anteriormente adotada por David Libeskind no embasamento do edifício do Conjunto Nacional, na Av. Paulista em 1955. No coroamento do edifício, destaca-se o significativo recurso que marca terraço-belvedere, com uma abertura emoldurada por paredes revestidas com a mesma pastilha branca usada em torno do mural, que rompe a aresta do volume cúbico, mantendo, entretanto, os seus limites, por meio de duas vigas em balanço repetindo a leitura do mural agora vazado. Esse tratamento parece indicar a direção de fruição da paisagem que se vista: o bairro do Sumaré até os flancos do Rio Tietê e o Pico do Jaraguá. As duas construções, os dois imóveis, encontram-se conservados e reutilizados, cumprindo suas funções originais, pois servem de estúdio e sede administrativa para duas emissoras de televisão, ESPN e MTV Brasil. (Cf. DEL NEGRO, São Paulo, 2006, *passim*)

Inimá Simões suscitou que a importância histórica da TV Tupi não reside apenas no fato de ela ter sido a primeira emissora de TV no país, mas, sobretudo, porque nela começaram a ser criados e desenvolvidos, para o bem e para o mal, alguns dos formatos de televisão que até hoje são consumidos. Penetra-se no mais importante fenômeno de massas que a sociedade brasileira vem produzindo nos últimos 50 anos. Trata-se do lócus onde se celebra e se recorda o início organizado e racionalizado de um processo de ordenamento de consumo de bens materiais e simbólicos, a partir da informação/desinformação e formatação do imaginário que a televisão produz, e suas profundas repercussões na sociedade até hoje. Em vista disso pode-se até questionar se é cabível celebrar esse processo. (Apud, DEL NEGRO, São Paulo, 2006, *passim*)

Depois do exposto, deve-se considerar que necessidades de fluxo viário se depararam com ruas estreitas. Elas não mais comportavam frota de ônibus e de veículos cada vez maior. Sendo assim, foram realizadas obras viárias de vulto que interferiram na região, tornando o Sumaré um importante eixo de tráfego da cidade. (Cf. NASCIMENTO, 1999, *passim*)

A avenida Sumaré, que dividiu o bairro, foi inaugurada em primeiro de abril de 1969 pelo então prefeito Faria Lima. O primeiro trecho entregue foi o que ligava a Praça Marrey Júnior, junto à Sociedade Esportiva Palmeiras, até pouco depois da rua Varginha. A ligação com a avenida Brasil, através da Av. Henrique Schauman, foi concluída em março de 1979. Esta obra teve que vencer a topografia do bairro, que era um dos empecilhos para a sua realização, implicando grande trabalho de terraplanagem. Neste trecho foram executados dois dos viadutos mais altos da cidade, tendo um deles 24 metros de altura. Esta avenida possui uma extensão de 1700 metros, duas pistas com 14 metros de largura, quatro faixas de tráfego

projetadas para suportar 8 mil veículos por hora. Nela foram plantadas 1500 árvores e ajardinados 40 mil metros de canteiros. (Cf. NASCIMENTO, 1999, passim)

Essas mudanças refletiram-se nos usos de determinadas regiões do bairro, especialmente na avenida Dr. Arnaldo no trecho que vai da rua Cardoso de Almeida até a rua Alfonso Bovero, que, quando da implantação da lei de zoneamento em 1972, era Z-1, ou seja, estritamente residencial. A partir de dezembro de 1981, por meio de uma decisão da Câmara Municipal, foi alterada a classificação para Z-8-CR-1, que significa um corredor de serviços, ou seja, é permitido no local a instalação de escritórios e consultórios, mas continua proibida a construção de mais do que dois pavimentos. Sendo assim, o que existe hoje nessa área é a adaptação de residências, transformadas em bancos, escritórios, etc. (Idem, 1999, passim)

Outra grande intervenção urbana ocorreria no bairro do Sumaré. Ela está inserida na linha verde do Metrô, que liga os bairros de Vila Madalena à Vila Mariana. A estação Sumaré está localizada sob o viaduto Dr. Arnaldo e sobre a avenida Paulo VI. Possui capacidade para atender até 20 mil passageiros por hora, em área construída de 5 mil metros quadrados, na qual há duas plataformas laterais e dois acessos, sendo um pela rua Petrópolis e outro pela rua Oscar Freire. A proteção de vidro laminado da plataforma é uma obra de arte de autoria do artista plástico Alex Flemming, composta por uma instalação fotográfica de homens e mulheres de diferentes raças, e trechos de poemas. Ela pode ser vista tanto pelos usuários, quanto por quem passa de carro pela avenida Paulo VI.

O trecho Sumaré – Vila Madalena está em operação desde 28/11/1998, e a estação Sumaré, ao contrário de outras estações, não causou grande impacto em seu entorno, não possuindo terminal de ônibus nem comércio ambulante, sendo que a função residencial ainda permanece de forma dominante. Desta forma, as grandes intervenções urbanas executadas nesta região não a descaracterizaram, permanecendo intactas as principais características da época de sua implantação, contudo, vem sendo ameaçada pela especulação imobiliária que vai paulatinamente estendendo os seus tentáculos e provocando grandes transformações tanto no uso quanto nas funções originais. (NASCIMENTO, 1999, passim)

Concordo com a autora acima, no que diz respeito à força da especulação imobiliária. Tal agente traduz-se, por exemplo, pela verticalização do bairro da Pompéia,



**Fig. 8. Verticalização sentido bairro da Pompéia.**

que pode ser vista a partir do Sumaré, e pela construção e projeto de edifícios de apartamentos nas margens, nos limites, nas fronteiras do bairro do Sumaré.



**Fig. 9 Conjunto de 5 blocos de edifícios na fronteira do Sumaré. Provável vértice do terreno triangular doado aos religiosos.**

É simplesmente pura pressão do mercado imobiliário sobre o bairro, que possui em seus lotes residências unifamiliares e não plurifamiliares.

No final da década de 80, outra ameaça pairou sobre a área. Era um projeto de expansão do reservatório do Araçá, cuja execução colocaria em risco a praça existente no local, usada como lazer pelos moradores do bairro e região, e a respectiva fauna e flora.

Numa tentativa de preservar o espaço ameaçado por este projeto de expansão, os moradores da área em torno deste reservatório organizaram a Comissão Pró-Defesa do Parque do Araçá. A Curadoria de Proteção ao Meio Ambiente do Ministério Público do Estado de São Paulo abriu o processo nº 11.991/91, referente ao caso. Em dezembro de 1996, o processo foi arquivado pelo Ministério Público, ficando a questão em suspenso até o final do referido plano de expansão. (Cf. NASCIMENTO, 1992, PASSIM)

No sentido de mobilização da sociedade civil como resposta às tensões metropolitanas, estão inseridos os pedidos de tombamento do bairro do Sumaré. Eles tiveram à frente a SOMASU, Sociedade dos Moradores Amigos do Sumaré, e foram encaminhados para os órgãos de preservação municipal e estadual. Atualmente, o bairro do Sumaré é tombado pelo CONPRESM, órgão de preservação municipal.

Pois bem, no cenário anteriormente delineado, ainda surgiriam significativos elementos marcantes. Entre eles, a torre cilíndrica de concreto da antena do SBT, situada ao lado do edifício Vitor Civita, na avenida Alfonso Bovero; uma antena de estrutura metálica da Rede TV, localizada sentido Pompéia, nas imediações do reservatório Araçá; o Centro de Estudos Judaicos, parte da paisagem, embora externo aos limites do Sumaré, implantado além da avenida Heitor Penteado sentido Pinheiros e a torre de antena da Rádio e Televisão Cultura localizada na avenida Dr. Arnaldo esquina com a avenida Heitor Penteado que surgiu para superar tecnicamente a antiga antena da TV Cultura, que ficava no Pico do Jaraguá. Como veremos, nasceu com a intenção de ser bela, e de ser um monumento.

Em relação à TARTVC e seu contexto de origem, no ano de 1963, foi criado em São Paulo o SERTE, Serviço de Educação e Formação pelo Rádio e Televisão, que resultou de um convênio entre o governo paulista e a TV Cultura, ao tempo, uma das Associadas. Em 1967, o governador Abreu Sodré instituiu a Fundação Padre Anchieta, Centro Paulista de Rádio e TV Educativa. Na data de 16 de junho de 1969 a TV 2 e a rádio Cultura de São Paulo, então já pertencentes à Fundação, iniciaram suas transmissões regulares, tendo à frente José Bonifácio Coutinho Nogueira. (Cf. SAMPAIO, 1984, passim)

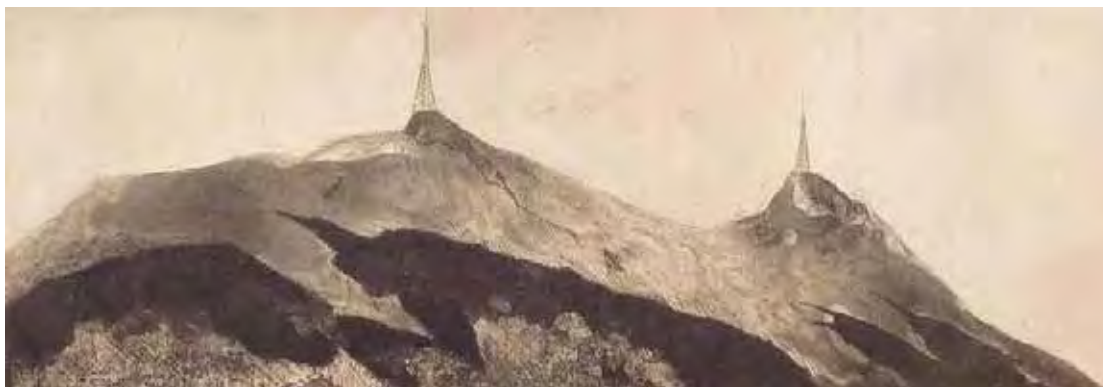
Na semana de 25 de agosto de 1990, a TV Cultura lançou a pedra fundamental daquela que passaria a ser sua nova torre transmissora, com possibilidades de alcance local, estadual, e nacional.



**Figura 10. Lançamento da Pedra Fundamental da TARTVC**

Com a nova antena, a Cultura poderia ser captada com qualidade em toda a grande São Paulo, mas os planos da Cultura iam além do estado. A emissora estava objetivando assinar contrato com a Embratel, visando alugar o último canal, então disponível, no satélite Brasilsat II, através do qual ela poderia ser captada e retransmitida por qualquer emissora do país. Entendia-se que, no cenário nacional, o foco da TV Cultura eram as TVs educativas, as quais retransmitiam parte da programação da TVE do Rio de Janeiro. Mas a Cultura dava outra explicação. Ela pretendia “suprir necessidade técnica para fazer melhor cobertura no interior do estado” de São Paulo, disse o então diretor técnico José Munhoz (Apud, NONATO, 1990). Com o satélite, o sinal da Cultura chegaria a qualquer antena parabólica do país. Naquela época, a emissora tinha programas retransmitidos no Rio Grande do Sul e Bahia. O então diretor de programação da Cultura, Walter Silveira, comentou que “a prioridade era São Paulo, uma televisão local, que ainda não havia necessidade nacional”. (Apud, NONATO, 1990)

Desta forma, com o novo sistema a Cultura pretendia alcançar regiões da capital com dificuldades de recepção. Os bairros visados pelo projeto eram Jardins, Paraíso, Pinheiros, Santana e Glicério. No início dos anos 90, se metade da população da grande São Paulo, cerca de 7 milhões de pessoas, tentasse captar as imagens da TV Cultura não conseguiria. Segundo o diretor-presidente da emissora, à época, Roberto Muylaert, “as limitações técnicas da velha antena instalada no pico do Jaraguá impediam que 50% da região metropolitana sintonizassem a Cultura”. (Apud, ALONSO, 1992)

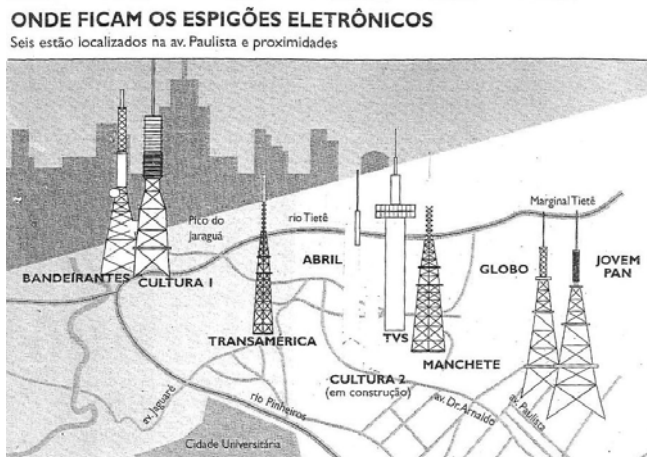


**Figura 11. A velha antena do Pico do Jaraguá**

Com a nova antena, este quadro mudaria. Quem não sintonizava a emissora poderia fazê-lo e quem já recebia os sinais passaria a ter imagens mais nítidas. Como a audiência da Cultura girava em torno de 4%, Muylaert calculou que pelo menos 500 mil telespectadores cativos seriam beneficiados. Os novos equipamentos permitiriam que na periferia da grande São Paulo, onde as pessoas em geral não tinham antenas externas, as imagens fossem captadas só com as antenas dos televisores.

A rádio e TV Cultura recebeu cerca de CR\$ 3 milhões ( três milhões de cruzeiros) do governo do estado para construir a torre que abrigaria sua nova antena e os seus novos transmissores. Segundo José Munhoz, então diretor técnico da Cultura, pesquisas indicavam que 55% à 60% dos aparelhos de televisão da capital paulista possuíam antenas internas. O sistema, instalado no pico do Jaraguá, emitia sinais com polarização horizontal, dificultando a recepção por parte dos proprietários destes aparelhos. A antena do Sumaré, que passaria a transmitir com polarização circular, permitiria que as imagens atingissem este público.

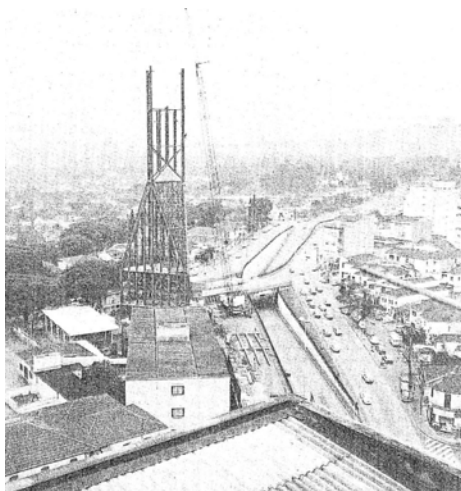
A transferência dos transmissores da emissora do pico do Jaraguá, zona norte, para a zona oeste marca a identidade do eixo Sumaré-Avenida Paulista como a área das torres de São Paulo. A da Cultura foi a sexta grande torre de rádio e televisão na região. Com a mudança da Cultura, apenas a antena da TV Bandeirantes continuou no pico do Jaraguá. As grandes torres concentradas em uma mesma região ganham lugar de destaque. Como as outras torres, a da Cultura será fortemente iluminada com luzes brancas e amarelas. A torre da Jovem Pan, na Av. Paulista, muda de cor à noite de acordo com as condições do tempo.



**Figura 12. Referências as outras antenas**

Para o arquiteto Ives de Freitas, então diretor do CONTRU, departamento de controle e uso de imóveis, “o ideal seria unificar todas as torres em uma só” (Apud, LEITE, 1991), sendo que “a concorrência entre as emissoras impede que isso aconteça” (Idem, 1991). Segundo Muylaert, a unificação das torres é uma solução lógica, mas deveria ter sido feita quando todas as emissoras estavam no Jaraguá.

A torre da TV Cultura - doravante TARTVC – fica na zona oeste da cidade de São Paulo, Sumaré, próxima às antenas da TVS, Abril e da antiga Manchete. Ela situa-se no prolongamento do espigão da Paulista, na confluência da Av. Dr. Arnaldo com a Rua Heitor Penteado.



**Figura 13. Localização da TARTVC**

A TARTVC, com 155 metros de altura, só perdia em porte para a torre da rádio Transamérica, na Lapa, com 180 metros. A da Cultura, de base triangular, ao contrário da maioria, pode ser vista totalmente a partir do chão. Ela foi projetada pelo arquiteto Jorge

Caron, em 1990, sendo considerada um dos aspectos mais significativos para a compreensão do fenômeno artístico em São Paulo e no Brasil (Cf. KOSSOY, 1996, *passim*). A data de construção é 1992, feita em um ano e meio, tem 124 metros de estrutura metálica com 480 toneladas, e 31 metros só de antena com 10 toneladas. Ela ocupa uma área de 625 metros quadrados e tem três pavimentos com vidro fumê, onde ficam os transmissores, e um subsolo. No subsolo ficam a cabine de transformação de energia, os grupos geradores e o sistema de ar-condicionado; o térreo abriga a recepção e o laboratório técnico; uma sala de reuniões ocupa o primeiro andar, enquanto o segundo é reservado aos transmissores, controle técnico operacional e equipamentos periféricos. Um pequeno elevador leva o responsável pela manutenção da antena até a cota 80, e o percurso restante deve ser feito pelas escadas.

A TARTVC destaca-se entre os edifícios institucionais dos anos 90. Além dela, merecem menção, entre outros, a sede da TV Educativa de Mato Grosso do Sul, o TRT/SP, etc.



**Figura 14. Antena da TV Educativa Mato Grosso do Sul**

O projetista da torre foi Eduardo Caron. A estrutura coube à Tedeschi Engenharia e Kelly Pittelko. As fundações ficaram por conta da Fundacta Consultoria e Engenharia de Fundações. O ar-condicionado é de Willem Sheepmaker. A gerenciadora da execução da obra foi Jaakko Poyry Engenharia. Respondeu pela construção e trabalhos de fundação a MG2 Engenharia, e pelas instalações complementares a PEM. SERMANTEC-RIO cuidou da

montagem da antena, linhas de transmissão, transmissores e equipamentos periféricos. A supervisão foi abarcada pela diretoria técnica da Fundação Padre Anchieta. Corresponderam aos fornecedores: Alufer, estruturas, Sumaré, tintas, Santa Marina, vidros, Climatec, ar-condicionado, e Microns Pinturas Técnicas, pintura.

Em 15/03/1992, a antena da TV Cultura iluminou, brilharam as cores branca da base e as listras horizontais alaranjadas. A antena estreou transmitindo a sua própria inauguração, para a qual foram convidados, além do então governador Luiz Antônio Fleury Filho, o Presidente Fernando Collor e a Prefeita Luiza Erundina. A velha antena do Jaraguá seria desativada. Logo após a inauguração seria levado ao ar, às 20 h, um show do cantor Djavan, gravado no auditório da emissora, com 250 convidados. A TV Cultura aproveitou a ocasião para mudar a programação. O programa de dicas culturais Metrópolis apareceria remodelado.

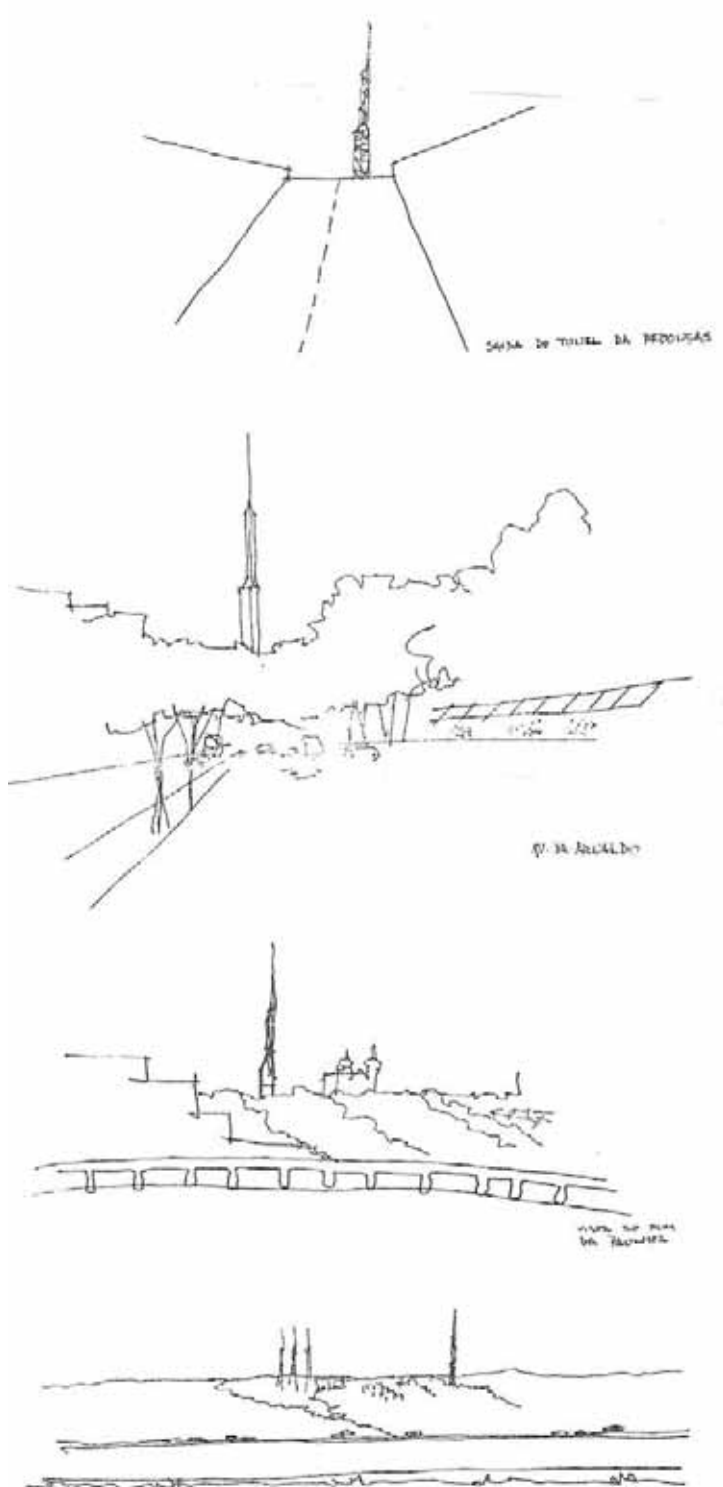
A TARTVC foi projetada para ter uma forma diferente de cada ponto de onde for vista. “A torre é um elemento de poluição visual na cidade”, disse Muylaert. “Se é para fazer, vamos fazer uma torre bonita”, ele afirmou (Cf. LEITE, 1991). Por sua vez, o supervisor técnico da Cultura, Alberto Deodato Paduan afirmou que “vai ser uma torre muito bonita, um novo cartão postal da cidade”.

De forma triangular, a torre não guarda, tanto no aspecto de projeto como no construtivo, nenhuma relação com as que estamos acostumados a ver. “A idéia foi construir um monumento e não uma torre”, justificou o arquiteto responsável (Apud, GALLO, 1991) O arquiteto Jorge Caron escreveu que a

TARTVC é o desenho de um sistema. Entre um plano de difusão de microondas e uma topografia dinamizada por vias, vidas, distâncias e intempéries, ela é uma agulha de aço que contribui na costura. Eficiente, clara, mutável, entra no desenho do sistema cultural (A TORRE...,1992, pg. 58 e 59).

Caron indicou que as raízes da TARTVC envolvem o metrô de São Paulo, partindo de profundezas inferiores aos trilhos. Ela arranca do solo como um feixe triangular de aço que gira sobre si mesmo desenhando o vórtice invertido. Caron também dissertou que o ventre metálico da TARTVC guarda equipamentos transmissores de última geração, e que a cabeça dela emite ondas métricas sobre o território da cidade. A TARTVC nasce do asfalto, na alça de um rico desenho viário, no eixo de duas avenidas que se cruzam em altíssimo desnível. A TARTVC é vizinha de uma igreja e convive como irmã mais jovem no conjunto de torres suporte para antenas, guardando sua individualidade. Para Caron, a TARTVC é veloz, estacionada no espigão central, tendo como referências as marginais nos vales, a velocidade,

os centros múltiplos, o casario de cubinhos na topografia, dos grandes parques distantes entre si, de horizontes serranos que fazem moldura a uma cidade recente e trabalhadora. (Cf. A TORRE..., 1992, p. 58 e 59)



**Figura 15. Croqui da TARTVC do autor do projeto. Vista do túnel da Rebouças, da Av. Dr. Arnaldo, da Av. Paulista e da Cidade Universitária.**

Três triângulos equiláteros inscritos um no outro formaram a TARTVC. Ela começa com uma base de aproximadamente 17x17x17 metros que vai até os 12 metros de altura. Entre os 12 e 32 metros, o triângulo passa de 17 metros para cerca 8 metros, dando um giro na seção de maneira que a torre passa a ser um triângulo inscrito no triângulo original, onde era o meio do lado do triângulo original passa a ser o vértice do triângulo menor. A torre segue nesta direção até a altura de 88 metros. Nova transição, de 8 metros para 4 metros, ocorre na altura de 88 à 96 metros, se mantendo até os 120 metros (Cf. GALLO, 1991).

De acordo com Jorge Caron,

A torre da Cultura de São Paulo tira de seu desenho de triângulos inscritos uma multiplicidade de simetrias. O deslocamento do observador arma imagens que se articulam, desarticulam, se renovam e reproduzem. A cidade está em movimento, assim resulta a imagem da torre, um movimento. O observador altera a forma com seu corpo. ( A TORRE..., 1992, pg. 58 e 59)

No pensamento do engenheiro Gilmar Gilioti, gerente geral de engenharia da Alufer, empresa responsável pela fabricação e montagem da torre, o que também a diferencia das demais é a sua forma e montagem. “Até os 12 metros foi como montar um edifício” (Apud, GALLO, 1991), explicou ao se referir às suas características geométricas. As peças mais pesadas, por estarem localizadas nas primeiras fases, fizeram com que o plano de montagem fosse semelhante ao de um edifício. Além disso, ela é totalmente diferente de uma torre convencional, onde a montagem é feita peça por peça, de no máximo 300 quilos cada, permitindo, inclusive, que o equipamento suba com a torre. Somente as primeiras colunas da torre da Cultura pesam 9,6 toneladas cada. Para ganhar espaços que permitissem a colocação de parafusos, todas as partes saídas de ligações foram soldadas na própria fábrica. Ela tem emenda na coluna principal que absorve 210 parafusos, com limitações de diâmetro e até mesmo de acesso, devido ao fato de o projeto ser todo ele triangular. Para Gilioti, esse confinamento das ligações cria um grau de dificuldade muito grande. “Não é como montar um edifício, por exemplo, que se começa de um lado e termina do outro. Nesse caso, a única direção a seguir é para cima” (Apud, GALLO, 1991), ele concluiu. As peças que recebem as maiores cargas foram feitas, a partir de perfis soldados, com aço de altíssima resistência, inclusive à corrosão, o Cós-ar-cor500. Já onde o projeto prevê perfis laminados, está sendo utilizado o A 36, aço estrutural de uso normal. Nas laterais da escada, cantoneiras e contraventos são empregados perfis tipo U. Ao todo, o projeto estará consumindo 432 toneladas de aço. Questões como peso da estrutura, características geométricas, utilização de todo o espaço do terreno pela obra, montagem em linha sem caminhos horizontais são alguns

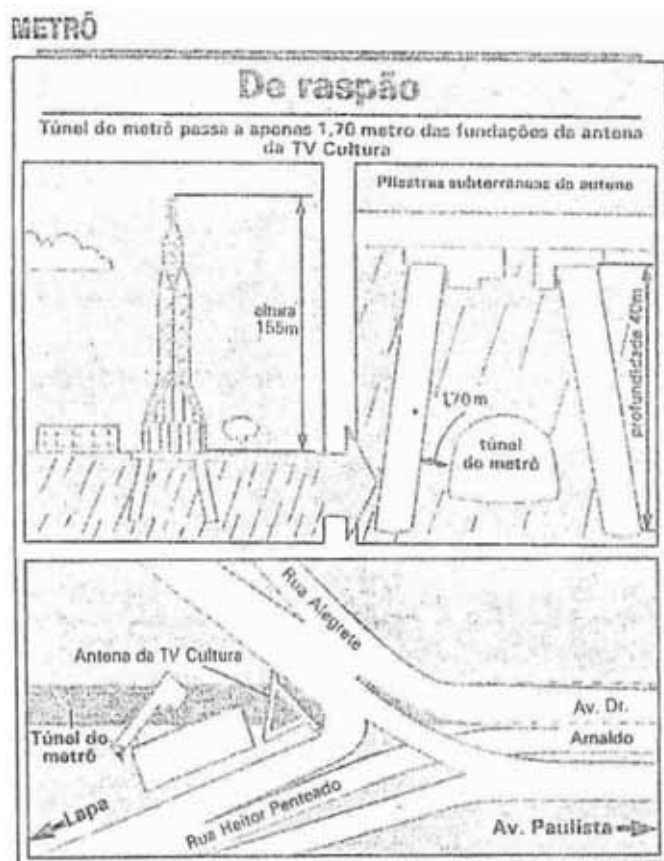
ingredientes que dificultaram a conclusão de um trabalho dessa grandeza. Daí o fato de ela demorar 75 dias entre a colocação da primeira coluna até o aperto do último parafuso, talvez, parecido com um jogo de armar (Cf. GALLO, 1991)



**Figura 16 a 20. Edificação da torre com colocação da antena.**

As pernas da torre foram afastadas para não comprometer a estrutura do túnel subterrâneo de 400 metros de extensão que liga as estações Vila Madalena – Sumaré do metrô. “Tudo foi calculado nos mínimos detalhes”, afirmou Henrique Valente da Cruz, chefe do departamento de engenharia do metrô (Apud, TÚNEL...,1992). O túnel passa no meio das três hastes de aço e concreto que sustentam a antena. A distância entre as estacas de aço da torre e a lateral do túnel é de apenas 1,70 metros. A estrutura da torre está enterrada a 40 metros de profundidade, enquanto que a medida entre a base do túnel e a superfície é de 24 metros. Ou seja, o túnel termina e as hastes de aço continuam sob a terra. Com isso, o tamanho real da torre é de 195 metros. A torre começou a ser construída antes do túnel. Para evitar problemas, como a envergadura da estrutura de aço, os engenheiros do Metrô

analisaram, em 1991, o projeto de construção da antena e fizeram algumas adaptações na planta do túnel. A área considerada crítica pelos técnicos do metrô é de cerca de 22 metros de comprimento e os trabalhos foram concluídos em março de 1992, quando a antena foi inaugurada.



**Figura 21. A TARTVC e o metrô**

Não foi a primeira vez que o metrô fez adaptações nos projetos para garantir o traçado original de uma linha. Dois prédios localizados na esquina da Rua Paraíso com Maestro Cardim e o elevador Costa e Silva, o minhocão, passaram por situação parecida. (Cf. TÚNEL..., 1992)

A antena da Cultura causou interferências nas projeções televisivas e protestos. Chuviscos, fantasmas, dupla imagem e piora da recepção foram as principais reclamações dos telespectadores. Na época, Muylaert disse desconhecer que os sinais da emissora estivessem invadindo outros canais. Ele indicou que a interferência poderia ser resolvida com o ajuste da sintonia fina que cada um poderia fazer nos respectivos aparelhos. Para o então diretor-técnico da rede Globo em São Paulo, Eduardo Bicudo, “o problema já era esperado”, sendo que a TV Globo enfrentou a mesma situação quando instalou sua antena na Av. Paulista, no

edifício Gazeta, inaugurada em 1983. (Apud, ANTENA..., 1992). Os técnicos da Cultura chegaram a consultar a Globo sobre como enfrentar a interferência.

No início dos anos 90, a prefeitura pretendeu criar leis que impediriam concentração de torres de rádio e televisão na cidade, como a que acontece no eixo Sumaré-Avenida Paulista. A grande exposição às ondas de rádio e TV, como a que estão sujeitas pessoas que vivem e trabalham na área da Avenida Paulista, pode ser prejudicial à saúde. Alguns resultados de uma pesquisa realizada pela prefeitura em conjunto com a USP e o Instituto de Pesquisas Tecnológicas deram indicações de que o sistema reprodutor humano poderia ser prejudicado. A consequência mais evidente da poluição invisível causada pelas ondas eletromagnéticas é a interferência em rádio e em outros aparelhos. Dispensando a instalação de antenas emisoras, a TV a cabo e as antenas parabólicas podem diminuir o problema, porém, o monitoramento sobre a emissão de ondas eletromagnéticas deveria ser contínuo. Novos pontos de emissão de ondas eletromagnéticas e radioativas, a instalação de torres e as normas técnicas das emisoras são regulamentadas pelo Dentel, Departamento Nacional de Telecomunicações.

A antena deu vida nova à Cultura. De “emissora invisível”, ela passou a pegar em toda a grande São Paulo e subiu no Ibope. A audiência aumentou 100%.

Em 16 de dezembro de 2004, foi inaugurada a nova iluminação da torre de transmissão da TV Cultura. Trata-se de um projeto ousado e diferenciado que inclui a cor verde do logotipo da Cultura, sendo que nenhuma torre da cidade era iluminada na cor verde. A iluminação utiliza projetores e fixadores especiais para obter uma maior densidade e homogeneidade da iluminação da estrutura metálica. O projeto que contempla a iluminação do vértice e do centro da torre leva a assinatura do arquiteto Jorge Caron, com assessoria da Philips do Brasil.



**Figura 22. Iluminação da TARTVC**

Em 2007, a TARTVC foi incluída pela Aeronáutica entre 118 obstáculos ao bom tráfego aéreo em Congonhas. Segundo a Aeronáutica, a torre está 81,34 metros acima da altura máxima permitida, devendo baixar sua altura. A TV Cultura informou que pretende questionar a decisão, acrescentando que a torre está a 973 metros em relação ao nível do mar, de acordo com todas as análises de referência na zona de proteção de aeródromos, e que o Comando da Aeronáutica já havia deferido pedido de extensão da torre de transmissão em 16 metros adicionais, com a única ressalva de que a torre apresentasse luzes de alta intensidade no topo, baixa intensidade no segmento intermediário e pintura contrastante com o meio ambiente, o que foi atendido.

Ainda, em 2007, a TV Cultura pediu ao governo federal a doação de um transmissor digital importado que custa entre R\$ 3,5 milhões e 4 milhões instalado. O transmissor é a contrapartida que a Cultura espera do governo Lula para ceder sua torre para a futura TV pública nacional, que tem o nome provisório de TV Brasil. O valor que o governo federal gastar no transmissor da TV Cultura seria abatido do aluguel que teria que pagar pelo uso da torre. Haveria, também, uma negociação para que a TV Justiça, a TV Câmara e a TV Senado dividam o custo do transmissor e, futuramente, também compartilhem a torre.

Segundo Lewis Mumford, a torre Eiffel preparou o caminho para a torre de transmissão de rádio. Ele ainda observou que do ponto de vista estético, a torre Eiffel, a sua competidora imediata, isto é, a Ponte do Brooklin, bem como o Palácio de Cristal, as primeiras tecelagens de algodão de Manchester e o primitivo arranha-céu de Chicago foram triunfantes. Isto significa que tais obras não foram ultrapassadas por projetos posteriores. Mumford, indicou também que o Palácio de Cristal preparou o caminho para os materiais sintéticos e para as superfícies limpas empregadas na arquitetura urbana neotécnica, e que a torre Eiffel cultivou o percurso para o poste de energia elétrica e para a torre de transmissão de rádio (Cf. MUMFORD, 1961, *passim*). Portanto, parece-me pertinente considerar a torre Eiffel como gênese dos edifícios de rádio-transmissão, como precursora da torre de antena da rádio e TV Cultura.



**Figura 23. Testes de rádio-transmissão na torre Eiffel, em 1898.**

Segundo Nicolau Sevcenko, sem que a população pudesse avaliar, quando elegeu a torre Eiffel para ser o símbolo da cidade de Paris, da França e, de forma mais ampla, da civilização latina, havia um prognóstico de uma missão que ela viria a cumprir e que seria da maior importância. Isso, de fato, aconteceu. Originalmente, a torre foi um elemento já característico dessa modernidade, um elemento de propaganda das novas possibilidades da indústria metalúrgica, portanto, um esforço de publicidade extremamente bem-sucedido. Embora inicialmente ela só tivesse aquela função decorativa ou publicitária, logo depois se percebeu que por sua posição serviria extraordinariamente como antena de transmissão telegráfica. E, quando a França criou um serviço de transmissão telegráfica sem fio, através dos oceanos, a torre foi usada como antena. Há inclusive um poema muito famoso e importante, o “*Lettre Au Océan*” - um caligrama que Apollinaire escreveu com o formato da torre e depois enviou num telegrama para o irmão, que estava num navio a caminho do México – extremamente simbólico disso tudo e da extrema solidariedade que havia entre todos esses elementos. (Cf. SEVCENKO, 1998, passim)

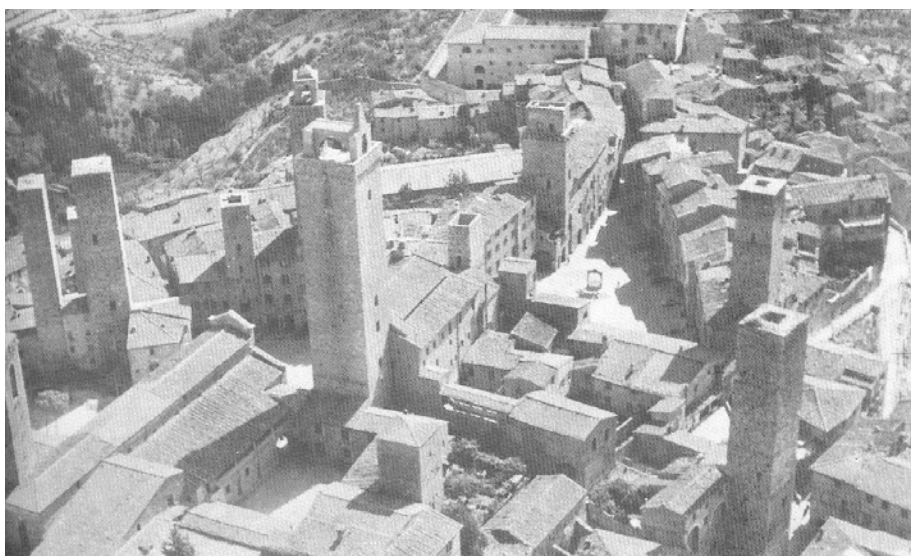
Além do aspecto supramencionado, teórico e histórico, pertinente e relevante sobre a torre Eiffel como edifício de transmissão, há outro. É um assunto que coloca sobre a mesma ótica a torre Eiffel com os velhos símbolos das torres da igreja de Notre-Dame e da cúpula dos Invalides. Nessa mesma perspectiva, a TARTVC e a igreja de Nossa Senhora de Fátima estão diretamente vinculadas à presente pesquisa, na qual podem ser abarcadas indagações comparativas. De acordo com Giulio Carlo Argan,

uma vitória de técnicos foi consagrada pela construção da torre, projetada por A.G. Eiffel para a exposição de Paris, de 1889. Ela recebe da curvatura dos perfis angulares e da tensão dos tirantes que tecem a treliça metálica, o empuxo que a eleva acima do horizonte urbano, como uma gigantesca antena ou um simbólico farol. Com cerca de trezentos metros de altura, ela é uma construção tecnicamente funcional, cuja única finalidade é dar visibilidade e magnitude aos elementos de sua estrutura (...) a inegável função representativa da torre, é o ponto alto da exposição, mas tornou-se o símbolo da Paris moderna, se cumpre na representação de sua racionalidade técnica. Ela é, portanto, um elemento macroscópico de decoração urbana, que prevalece decididamente sobre os velhos símbolos das torres de Notre-Dame e da cúpula dos Invalides. A torre era um monumento cuja singularidade era não ter nada de monumental, pois não comemorava nada, nem celebrava um passado, não exprimia princípios de autoridade, nem dava expressão visual a ideologias. Contudo, glorificava o presente e anunciava o futuro (ARGAN, 1992, passim).

Comparando-se as torres Eiffel e a TARTVC, a primeira se distancia do monumento, de ideologia, dos edifícios religiosos; a outra, se aproxima.

As palavras do autor do projeto da TARTVC, no que concerne às torres, corroboram para isso. Caron, ao lembrar San Gimignano, *delle belle torri*, escreveu

virar a curva da estrada, correndo por um vale plantado de papoulas floridas, entre duas elevações, um pouco a cavaleiro da paisagem, lá estão elas, as belas torres. Entra-se na praça cercada pelos prismas de pedra desde cujo topo pássaros negros desenhavam revoadas no céu diáfano da Úmbria. Por que estão lá? *Perchè piace a noi*, a comunidade de famílias de San Gimignano. Cada uma tem a sua, pilares sustentando o céu, habitadas por mitos e corvos. Marca na paisagem da região, desenho da cidade em extensões que balizam as estrelas: monumentos. (A TORRE..., Revista Projeto, Ed. 151, pg.58-59)



**Figura 24. Torres em San Gimignano**



**Figura 25. Planta de San Gimignano**

Portanto, acredito que a TARTVC poderia se aproximar de um monumento, ser considerada como tal, que é o próprio autor do projeto que relaciona torre e monumento. Além do já exposto, e ainda neste sentido, também colabora uma outra citação de Jorge Caron sobre Aldo Rossi, qual seja,

Parafrazeando Aldo Rossi, uma torre é, antes de mais nada, um monumento na cidade (...) O objetivo pragmático distribuir água ou energia, concentrar negócios, informar as horas ou bimbalar sinos, não consegue explicar por que as fazemos assim, de tal maneira ou qual desenho. É o espírito de marco, de referência cultural e histórica que as estabelece (A TORRE..., 1992).

Outrossim, Jorge Caron nos propiciou uma relevante comparação apontando que “A belíssima torre de Paris é uma ogiva multiplamente invertida. Transgressora, não só por isso, mas por apontar para um universo cultural do século 20, desde o século 19. Mas em sua estabilidade cartesiana, infinitamente igual a si mesma, fala de uma ordem. Nova, invertida, mas ordem” (Idem, 1992).



**Figura 26. Indivíduo invertido tendo ao fundo a torre Eiffel**

Já por sua vez, “A torre da Cultura de São Paulo busca a linguagem dos cristais. Clara, transparente e reflexiva. Algo que cresce, se articula e associa. Permanentemente desigual, talvez incerta. Não Descartes, mas Hegel. E Heisenberg. Metódica, no entanto, e tensionada” (Idem, 1992).

Todavia, quero colocar mais uma questão. A relação existente entre a TARTVC e a igreja de Nossa Senhora de Fátima é semelhante àquela que ocorre entre a torre Eiffel e a igreja Notre-Dame? Isto é, a torre metálica sobrepujou as torres da igreja, prevaleceu sobre elas? Penso que não. Para explicar, recorro, mais uma vez, ao autor do projeto da TARTVC que mencionou:

Do alto da Giralda, o muezim voltado ao levante apregoa sua prece. Do alto da torre da Cultura de São Paulo, um muezim cyborg difunde seu discurso de imagens alcançando 20 milhões de cidadãos (A TORRE..., 1992).

Sendo assim, apesar de ter dimanado da torre Eiffel, a TARTVC guarda para com ela importantes diferenças. Ou seja, a torre Eiffel se distanciou daquilo que seria um monumento, pois não celebrava nada. Por sua vez, a TARTVC se aproximou daquilo que seria um monumento, bastaria lembrar a citação do autor de seu projeto que fala dela como monumento. A torre brasileira se vincula com a igreja Nossa Senhora de Fátima, não em caráter de prevalecer. Por outro lado, a torre francesa prevalece sobre os velhos símbolos religiosos de Paris. Parece haver lógica, pois uma foi feita para uma exposição, e a outra “em nome da Fundação Padre Anchieta”.

Então, poderíamos imaginar que seria a TARTVC um monumento ao Padre Anchieta? Talvez, indiretamente, ou seja, referente ao trabalho do jesuíta em prol da educação e da cultura em terras paulistas. Portanto, quero acreditar que a TARTVC “se aproxima” das torres da igreja Nossa Senhora de Fátima. Haveria uma espécie de reforço, como se a igreja passasse a ter três torres, não mais duas.



**Figura 27. Integração das torres**

Ainda neste contexto de relações visuais entre monumentos ou não, edifícios religiosos, etc, penso que caberia perguntar se tal fenômeno poderia ter outras ocorrências.

Acredito potencialmente que sim, basta lembrar a situação em Berlim, na Alexanderplatz. Também lá acontece esse diálogo entre torres, edifícios religiosos, etc.



**Figura 28. Antena de TV e domo da igreja, Alexanderplatz, Berlim**

Uma vez delineadas as relações entre a TARTVC e a torre Eiffel, investiguei a que poderiam remeter os importantes triângulos inscritos e das fachadas da TARTVC. Para tanto, passei a considerar alguns triângulos separados da torre da cultura. Uma primeira possibilidade, por mim aventada, seria que eles poderiam conduzir para aquele triângulo,

apartado do loteamento original do Sumaré, pelo Conde Azevedo, destinado à construção da igreja de Nossa Senhora de Fátima. Penso, igualmente, que os triângulos poderiam estar vinculados à forma triangular composta pelas torres das igrejas, situadas próximas aos três vértices da colina central, imagem que prevaleceu em São Paulo por muito tempo.



**Fig. 29. Vista da colina central com as torres.**

Da mesma forma, os triângulos da TARTVC podem suscitar o triângulo do centro antigo formado pela Rua Direta, Rua São Bento e Rua XV de novembro, além do Edifício Triângulo, na Rua Direita, projetado por Oscar Niemeyer. Os triângulos da torre sugeririam fragmentos da arquitetura e do urbanismo no tempo e espaço da cidade de São Paulo. Destas idéias surgiu o título deste capítulo, triângulos inscritos e separados.



**fig. 30. Rua Direita e Edifício Triângulo**

Para encerrar o capítulo, fiz a interpretação formalista da TARTVC. Intencionei posicionar-me plasticamente perante a TARTVC. As estéticas tradicionais enumeram uma monótona série de leis, qualidades, regras, princípios a que devem corresponder a composição arquitetônica: a unidade, o contraste, a simetria, o equilíbrio, a proporção, o caráter, a escala, o estilo, a verdade, a expressão, a afabilidade, a ênfase ou a acentuação, a variedade, a sinceridade e a propriedade. Como vemos, trata-se de qualidades formais e de qualidades morais e psicológicas. (ZEVI, 1978, p.118)

A TARTVC possui unidade? Sim. O que caracteriza a ligação das partes é o triângulo. Explico, há um triângulo na base da TARTVC, na parte inferior da torre. Depois, em uma parte mais intermediária, há outro triângulo, inscrito no triângulo da base. E, finalmente, na parte superior da torre, há outro triângulo que fica inscrito no triângulo daquela parte mais intermediária. Para tanto, basta considerar a torre em relação às suas plantas e lembrar a descrição da torre, anteriormente apresentada. É assim que a vejo, é assim que a entendi.

Ela apresenta simetria? Sim.

Se assim não fosse, sentiríamos fisicamente um tédio, dizem os fisiopsicológicos, como se nos faltasse algo, como se estivéssemos nós mesmos inclinados para um lado, como se tivéssemos um braço amputado, em outras palavras, a amputação do equilíbrio de um edifício provocaria, por simpatia simbólica, uma sensação de amputação no nosso corpo. (ZEVI, 1978, p.120)

Portanto, cabe uma observação. São situações diferentes, olhar a TARTVC a partir da situação plano-horizontal da Av. Dr. Arnaldo e olhá-la a partir da Av. Heitor Penteado, pois esta última é inclinada. Sendo assim, são situações de equilíbrio bem diferentes.



**Fig. 31. Vista da TARTVC, a partir do plano inclinado da Av. Heitor Penteado.**

Há ênfase ou acentuação? Há um centro de interesse visual, um ponto focal que “prenda” a vista? Penso que não foi possível identificar um centro de interesse na TARTVC. Para exemplificar, conforme orientou Bruno Zevi, o Coliseu é uma massa curva uniforme, sem acentuações e o arranha-céu da Filadélfia, também, não permitem identificar o centro de interesse. Na TARTVC, meus olhos vão de um lugar para outro da torre, sem muitas hesitações.

E os contrastes? No contraste entre linhas verticais e horizontais prevalecem as linhas verticais. Porém, acredito que a predominância seja de um terceiro elemento, isto é, as linhas inclinadas da base triangular. Caso parecido de predominância de um terceiro elemento é o arco do Triunfo, onde no lugar de linhas verticais ou horizontais, o que prevalece é o arco.

Penso que na TARTVC o contraste de maior vitalidade é dado entre o cheio, devido à vedação do vidro fumê, na base triangular, em contraponto com os vazios da estrutura metálica em “treliças”, transparentes, das partes superiores da edificação.

Já por sua vez, no que tange a proporção Bruno Zevi informou que

(...) mas já tivemos ocasião de notar o absurdo da tese mecanicista das proporções, quer no sentido geométrico, quer matemático ou musical – enquanto estão intimamente ligadas à escala de um edifício. (ZEVI, 1978, p.121)

Esclareceu ainda que escala significa ‘dimensão relativa ao homem’, e não dimensão do homem. Um edifício, todo ele de escala monumental, como em tantos exemplos do pseudomoderno da escola de Piacentini, é vazio e absurdo; na escala monumental de Santa Sofia, de Amiens, de Sant’Ivo, continuamente relacionada com elementos à escala humana é de magnífica eficácia. Para mim, infelizmente, a TARTVC pode ser enquadrada no primeiro caso; possui, com poucas exceções, uma grande maioria de elementos distantes da escala humana, como, por exemplo, grandes vidros, enormes e pesadas peças metálicas, etc.

## CAPÍTULO II - Razão, Emoção e Consciência

Nesta seção, ampliei os conhecimentos sobre Giulio Carlo Argan. Para tanto, procurei abarcar algumas questões sobre ele, ou seja, quem foram seus inspiradores? O que faz parte da sua biografia? Qual é seu contexto? Quem foram seus seguidores? Quem foi e o que disseram seus críticos? E, quais são alguns de seus pensamentos a respeito de história da arte, percepção, arte e cidade, urbanismo, espaço, ambiente e espaço visual?

Também, instigado pelos argumentos arganianos, desenvolvi a aproximação do objeto de pesquisa com os estudos lynchianos.

O crítico e ensaísta italiano é oriundo da escola de Adolfo e Lionello Venturi, que engendram o sentido da arte na sua história. Argan dedicou-se para compreender, entre outros objetos, a arte medieval, renascentista, Borromini, Brunelleschi, Gropius e Bauhaus. Ele foi catedrático de história da arte moderna na Universidade de Roma, em 1976. Publicou diversas monografias e coletâneas de ensaio, entre as quais *História da Arte como História da Cidade*, em 1983, sendo seu último trabalho, *Michelangelo Architetto*, em 1990.

E, qual seria seu contexto? Bem, penso que as disciplinas de urbanismo, arquitetura e arte envolvem dezenas de importantes teóricos e historiadores. Basicamente, creio que posso situar Argan entre os historiadores e teóricos de arte. Ele poderia ser comparado, verificando-se diferenças, etc, com Riegel, Cassirer, Wolfflin, Panofsky, Bettini e Hagghianti. Também, poderia inseri-lo junto aos historiadores da arquitetura, Scott, Mumford, Pevsner, Giedion, Pane e Verzone. Outrossim, colocá-lo lado a lado com arquitetos como Loos, Wright, Le Corbusier e Mies Van der Rohe. Sendo assim, fariam parte do contexto argariano os mencionados historiadores e teóricos de arte, historiadores da arquitetura e arquitetos aventados por Bruno Zevi, que observou

Cada um trouxe o testemunho da sua experiência crítica ou criativa a fim de formular uma definição clara, adaptada, capaz de compreender toda a fenomenologia arquitetônica. (...) numa definição precisa da arquitetura que não era possível quando se tentava inventar uma 'estética da arquitetura' diferente da estética geral ou, por contraste, se desfazia a substância da arquitetura numa noção genérica, antifenomenológica e subtraída a arte. (ZEVI, 1979, p.80)

Todavia, gostaria de justapor Argan no cenário da análise e crítica do ambiente urbano que, segundo Lefèvre, é foco de trabalho de especialistas em diferentes campos específicos de conhecimento. Tal pensamento se consolidou, desde a antiguidade, por meio das

contribuições de, Vitruvius, Alberti, Camillo Sitte, Ebenezer Howard, Gordon Cullen, Kevin Lynch e Giulio Carlo Argan, entre outros. (Cf. AS TORRES..., 2007)

Estudos de Michela Di Macco e Luigi Spezzaferro sucederam e são relacionados com algumas idéias de Argan. Di Macco investigou, no âmbito de uma pesquisa sobre a forma da cidade em seu devir histórico, a incidência do monumento minimizado à pura imagem simbólica, derradeiro resíduo, em nível mnemônico, de uma forma que sobreviveu à própria função originária. Além deles, Giulio Carlo Argan contribuiu para a obra *Teorie e Storia dell'Architettura* de Manfredo Tafuri. (Cf. ZEVI, 1978, p.160)

De acordo com Lorenzo Mammi, crítico arganiano, arquitetura e urbanismo adquiriram atenção especial no pensamento de Argan, que argumentou não haver certeza de que arte, sendo fenômeno histórico, aconteça eternamente. E, que o desaparecimento do artesanato, de que a arte era guia e modelo, e o surgimento da produção industrial, que se baseia em outros princípios, podem determinar o ocaso da arte como atividade culturalmente relevante. Para Mammi, essa é a tese definida por Argan, em vários ensaios e na obra *Arte Moderna* que indica ser a arte a história das reações e relações diante de um sistema produtivo que aos poucos a absorve ou a expulsa. Explicar-se-ia, assim, o grande espaço que Argan dedica à arquitetura e ao urbanismo, disciplinas periféricas na historiografia tradicional, por serem relacionadas com questões técnicas e sociais e, justamente por isso, desempenham um papel central.

Bruno Contardi, outro que escreveu sobre a obra de Argan, esclareceu que conceitos de arte, cidade e objeto são os eixos em torno dos quais gravitam os ensaios reunidos em *História da Arte como História da Cidade*, ressaltando aquilo que deva ser o ponto de chegada, o cerne da metodologia crítica de Argan, a identidade entre arte e cidade. Ele também apontou que a abordagem arganiana parte do pressuposto, de posição declaradamente fenomenológica, de que história da arte nada mais é que história de alguns objetos. (Cf. ARGAN, 1993, p.02). Outrossim, Bruno Contardi revela que o professor da Universidade de Roma redigiu, em 1969, a mais completa e lúcida exposição sobre os objetivos, metodologias e estrutura interna da história da arte como disciplina histórica. Partindo da definição da obra de arte, sendo desta, e não metafisicamente de arte que se trata como coisa à qual está relacionado um valor, que apenas o julgamento histórico pode reconhecer. Também, a cidade é lida como *Gesamtkunstwerk*, e a arte encarada como, escrito pelo próprio Argan, atividade tipicamente urbana, não apenas inerente, mas constitutiva da cidade. O professor e ensaísta italiano ainda suscita que aparenta ser legítimo individuar na cidade, na sua espacialidade e

estruturas típicas, o fundamento unitário das manifestações artísticas italianas, isto é, relacionar à identidade cidade-história a identidade arte-história.

Relativamente à crítica arganiana escreveu que o catedrático italiano superou a tradicional proposição sociológica. Ele propõe uma metodologia que dimana da definição da história da arte como história de uma fenomenologia complexa, de objetos executados segundo a tecnologia do artesanato, e constitui uma dimensão espaço temporal que é a própria cidade, ficando assim sobrepujada a propositura sociológica baseada na aproximação dos fatos históricos, civis, políticos, econômicos, etc, e fatos históricos artísticos dependentes daqueles. Uma vez colocadas algumas críticas, passo a discorrer sobre o juízo arganiano em relação à percepção, arte e cidade, urbanismo, espaço, ambiente e espaço visual.

A arte é responsável pela cultura que se fundamenta, organiza e desenvolve por meio da experiência da percepção e dos processos correlatos da imaginação.

A percepção assinala sempre e apenas o tempo presente absoluto. A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presentes os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus valores. (...) O que o juízo de valor verifica na obra de arte não é a conformidade a uma determinada cultura, nem sua superação, mas uma estrutura cultural específica, aquela graças à qual os valores podem ser captados, não na dimensão sem tempo do pensamento abstrato, mas na do presente absoluto, da percepção. Por isso, esse presumido juízo não se coloca, como deveria se fosse realmente juízo, no término de um processo de análise e de reflexão, mas produz-se no exato instante da percepção ou da apreensão da obra. Portanto, não é o momento conclusivo, mas o momento inicial da atuação do historiador (Cf. ARGAN, 1993, p.26).

Argan ensinou que o trauma do sujeito no ato em que percebe um objeto artístico não pode ser um juízo. Mas, tampouco é uma emoção (...) Evidentemente, o que acontece com o sujeito quando ele percebe uma obra de arte não concerne aos sentidos, nem ao sentimento, nem ao pensamento racional, concerne, em sua unidade e integridade, à consciência (grifo meu) (Cf. ARGAN, 1993, p.27).

O processo que começa a se desenvolver no exato momento em que a obra de arte 'intercepta' a consciência (não a consciência em abstrato, mas uma consciência, em seu *hic et nunc*) só pode ser um pensamento e um discurso histórico, porque aquele ato inicial reproduz não o ato criador do autor [da obra], mas o ato com que, separando do devir, ou seja, criando-a, ele a introduzia no fluxo da vida como uma pedra em meio à correnteza (ARGAN, 1993, p.27).

A presença, ou como a qualifica Brandi, a *estância* da obra de arte, seu assistir ao nosso esforço para interpretá-la, sua ação insistente sobre todo o procedimento do pensamento que a imagina, não mais constituirão uma aporia daquela historiografia *sui generis* que é a historiografia da arte. Ela será, ao contrário, a própria essência da obra de arte, ou mais precisamente, a sua estrutura, isto é, exatamente aquilo que o historiador deverá fazer à história para fazer uma história da arte que não seja apenas a história das coisas artísticas ou das pessoas que as produziram (grifo meu) (Cf. ARGAN, 1993, p.27).

Concluindo, se podemos fazer história da arte, permite-se fazer história daquilo que está presente na consciência, a história de um acontecimento que ocorre ante os nossos olhos. (Cf. ARGAN, 1993, p.28)

Depois dessa primeira tentativa de sondar a questão da percepção na teoria arganiana, parece-me oportuno, conseqüente, e lógico, passar a investigá-lo sobre o prisma de arte e cidade. Isto posto, lembro que um dos meus interesses centrais de pesquisa envolve a percepção da arte na cidade.

Como atividade ligada, desde as mais remotas origens, do cultivador ao caçador, do ferreiro ao guerreiro, à burguesia, a arte aparece como uma atividade tipicamente urbana. É não apenas inerente, mas constitutiva da cidade, que, de fato, foi considerada durante muito tempo, até a atual degradação do fenômeno urbano, devido justamente à renegação e à abjuração, por parte da burguesia capitalista, do historicismo burguês, a obra de arte por antonomásia. Assim era considerada antigamente, quando a visita da cidade era o coroamento da formação cultural dos jovens destinados, por classe ou por censo, a funções de governo. A primeira literatura artística “Pausânias” é perieгética e pedagógica. Admirando os *mirabilia urbis*, tomava-se consciência dos valores históricos que os monumentos representavam e significavam plasticamente. Contudo, seu verdadeiro significado consistia no fato de que estavam ali, na sua realidade física, não como memórias ou marcas do passado, e sim com um passado que permaneceu presente, uma história feita espaço ou ambiente concreto da vida. Não apenas lembravam e celebravam as *res gestae* do passado, mas magnificavam os atos da vida cotidiana da comunidade urbana, assim como o cenário engrandece os gestos do ator (Cf. ARGAN, 1993, p.43).

Lewis Mumford disse que ‘a cidade favorece a arte, é a própria arte’ (Apud, ARGAN, 1993, p.73). A cidade não é um invólucro ou concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma. Ainda dentro do viés arganiano, não há por que se espantar, se havendo mudado o sistema geral de produção, o que era um produto artístico hoje é um produto industrial. Nitidamente, a idéia se formou com a superação da estética idealista, a

obra de arte não é mais expressão de uma única e definida personalidade artística, mas somatória de componentes não obrigatoriamente focados numa pessoa ou época. A singularidade do caráter artístico implícito da cidade lembra o caráter artístico intrínseco da linguagem sugerida por Saussure, isto é, a cidade é intrinsecamente artística. O conceito da arte como expressão da personalidade dimanou na Renascença, sugerindo-se uma cidade ideal, imaginada como única obra de arte, por apenas um artista. Todavia, sempre há uma cidade ideal dentro da cidade real, diferente desta, como o universo do pensamento é diverso do mundo dos fatos. (Cf. ARGAN, 1993, p.73).

Giulio Carlo Argan argumentou que o estudo das inter-relações entre as artes e sua convergência para uma idéia unitária de arte possui uma realidade histórica precisa e incontrovertível, pois a concepção de arte não é uma criação da filosofia moderna, integra todas as civilizações históricas e brota da consciência da sua convergência intencional numa unidade que se chama arte, mas se concretiza naquele organismo cultural complexo, a cidade. Aliás, vislumbra-se extensão da cidade ao território, não sendo possível prescindir de um conceito do *periekon* natural que envolva e integre a área citadina como núcleo histórico. Historiadores da arte podem ponderar o estudo científico de todos os fenômenos vitais da cidade como pertinentes à sua disciplina, a conservação do patrimônio artístico como metodologia operacional inseparável da pesquisa científica e a intervenção no devir, no futuro da cidade, como tópico essencial de sua ética disciplinar (Cf. ARGAN, 1993, p.83). Com o que foi exposto, creio que aproximei minha pesquisa da disciplina da história da arte e com o assunto arte e cidade, sob a ótica de Argan. Agora, faltaria abordar meu trabalho, ainda sob o viés arganiano, com urbanismo, espaço, ambiente, estética e espaço visual da cidade.

Para Argan, urbanismo é programação e projeto (Cf. ARGAN, 1993, p.226). Projetar é conservar e transmitir. Restaria perguntar o que propriamente conserva o urbanismo que projeta o desenvolvimento das cidades. Conserva aquilo que tem valor. Mas o que tem valor? E que tipo de valor? Em geral, responde-se, valor estético ou valor histórico, ou um e outro juntos. Quando falamos de valor histórico e estético, não aludimos a dois valores distintos, mas a um só. O valor histórico de um monumento consiste no fato de que existe e se vê, ou seja, se dá como forma sujeita à avaliação estética. (Cf. ARGAN, 1993, p.227)

Nosso problema é justamente o do valor estético da cidade, da cidade como espaço visual. Não o colocarei em termos absolutos: o que é arte e se uma cidade pode ser considerada uma obra de arte ou um conjunto de obras de arte. 'A cidade', dizia Marsílio Ficino, 'não é feita de pedras, mas de homens'. São os homens que atribuem um valor às pedras (...) Devemos, portanto, levar em conta, não o valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem a faça e a que título

seja feita (...) É preciso prescindir, portanto, do que parece óbvio e ver como ocorre em todos os níveis culturais, a atribuição de valor aos dados visuais da cidade. (ARGAN, 1993, 228)

Neste sentido, o primeiro ponto a ser considerado é a relação entre função e valor. São níveis diferentes. Por exemplo, no caso de uma estação ferroviária, eu percebo, ou julgo, ou vivo em seu dinamismo funcional, ou a contemplo. Pode-se entender por que uma arquitetura pode conservar o valor estético inclusive quando cessa sua funcionalidade objetiva. (Cf. ARGAN, 1993, p.229)

O segundo aspecto a ser levado em conta é que a função não outorga o significado, e, sim, a razão de ser. Isto fica claro se imaginarmos, novamente, uma estação ferroviária, por exemplo, a Estação da Luz, SP, e pensarmos que uma determinada pessoa, pode até ser meu caso, passa diariamente pela estação, mas não a utiliza como meio de transporte, ou seja, para mim ela não significaria meio de locomoção. Ela somente faz parte, situa-se por onde eu passo para chegar ao meu trabalho, ela está no meu caminho, até porque eu me sirvo de ônibus. Sendo assim, a função dela, a de transportar pessoas, não daria o significado para mim, assim como para muitas outras pessoas com a mesma situação exposta. Cada vez que passo diante dela não cesso de experimentá-la, ou sirvo-me dela como ponto de referência, e não para locomoção, para ir a qualquer lugar que está aquém ou além, perto ou do outro lado da cidade. Seu significado, portanto, está relacionado ao espaço urbano, é um ponto de referência que me permite estabelecer minha posição no contexto. Só recentemente a experiência da cidade foi considerada a partir da experiência individual e da atribuição de valor aos dados visuais.

O livro de Kevin Lynch (grifo meu) (*The Image of the City*) destina-se (...) a eliminar em definitivo toda uma série de abstrações de conveniência como ‘a sociedade’, ‘a comunidade’, ‘a função urbana’ (...) São justamente essas abstrações que corroem em profundidade o conceito histórico de cidade, porque o afastam da experiência e, portanto, da consciência (ARGAN, 1993, p.230).

Diferentemente da questão da função, podemos saber onde emergiria uma variedade de valores simbólicos que os dados visuais do contexto urbano podem assumir em cada indivíduo, dos significados que a cidade assume para cada um de seus habitantes.

Seria fácil e extremamente interessante estender à cidade o estudo feito por Gastón Bachelard sobre a casa, em especial sobre a casa da infância, como ‘modelo’ sobre o qual se constrói grande parte da psicologia individual, ao menos no que diz respeito às idéias, ou antes, às imagens profundas de espaço e de tempo (ARGAN, 1993, p. 231).

Nos romances de Henri Bosco, grande sonhador de casas, (...)

Com efeito, no final de tantos desfiladeiros tortuosos e estreitos, o leitor desemboca numa torre (grifo meu). É a torre ideal que encanta todo sonhador de uma morada antiga(...)

Assim, a casa evocada por Bosco vai da terra para o céu. Tem a verticalidade da torre (grifo meu), (...). Tal casa, construída por um escritor, ilustra a verticalidade do humano. E é oniricamente completa. Dramatiza os dois pólos dos sonhos da casa. Faz a caridade de uma torre àqueles que talvez não tenham conhecido sequer um pombal. A torre é obra de outro século. Sem passado, ela nada é. Que coisa ridícula é uma torre nova! Mas os livros aí estão para dar mil moradas nos nossos devaneios. Na torre dos livros, quem não viveu suas horas românticas! Essas horas retornam. O devaneio tem necessidade delas. No teclado de uma vasta leitura ligada à função de habitar, a torre é uma nota para os grandes sonhos (grifo meu) (BACHELARD, s/d)

Para sondar os significados que a cidade pode possuir, o sentido de cidade, além de Gaston Bachelard, poderíamos recorrer às pinturas de Pollock, de Tobey e à prosa de Joyce. Eles souberam captar a imagem do espaço urbano real, levantar o mapa do espaço-cidade e registrar o ritmo do tempo urbano que cada um traz dentro de si e que é o sedimento inconsciente das nossas noções de espaço e de tempo, ao menos enquanto nos servem para a existência-na-cidade, que banca a maior parte da nossa vida (Cf. ARGAN, 1993, p.232).

Uma vez potencializada a interpretação individual do espaço urbano, como acabo de discorrer, cabe perguntar como tal interpretação interessaria ao urbanismo. Admitindo-se que a missão do urbanismo não é projetar a cidade do futuro, mas administrar no interesse comum um patrimônio de valores econômicos, históricos, estéticos, morais, coletivos e individuais, devidamente reconhecidos e inventariados, ou sedimentados, latentes no inconsciente.

Como foi visto, Argan nos esclareceu sobre as questões da cidade relacionadas à interpretação do indivíduo. Neste sentido, uma das maneiras de continuar e aprofundar meus estudos a respeito de tal tema é debruçar-me nos autores e obras que foram mencionados no discurso arganiano, conectados ao assunto. Entre os autores está Kevin Lynch. Ademais, Argan indicou que ‘a interpretação lynchiniana da realidade de fato da cidade é, para nós, ainda mais atraente porquanto incontestável’ (Cf. ARGAN, 1993, passim). Bem assim, Argan evocou o livro *A Imagem da Cidade* de Kevin Lynch que se destinaria a mudar a metodologia dos estudos urbanísticos (ARGAN, 1993). Portanto, minha pesquisa seguirá por meio da abordagem lynchiniana, focada na obra supra-mencionada. Tudo isso, tentando compreender o que tais conteúdos têm a ver com o meu objeto de pesquisa. Estudei os conceitos e os resultados da pesquisa lynchiniana, que dizem respeito à obra *A Imagem da Cidade*, aproximando-os do objeto de interesse, ou seja, a TARTVC e o bairro do Sumaré. Depois,

tentei ampliar os conhecimentos lynchinianos, procurando desvelar quem foram seus inspiradores. Qual seria seu contexto? O que faz parte de sua biografia e como são os resumos de alguns de seus livros? Quem foram seus críticos e como podemos criticá-lo? Quem lhe sucedeu em seus trabalhos? E quais seus conceitos vinculados à arte?

Inicialmente, eu falei sobre a importância do livro. Análise do significado psicológico do ambiente urbano, das coisas que o compõem, essa elucidação é atribuída a Kevin Lynch, por Argan, acrescentando que a interpretação lynchiniana da realidade de fato da cidade é, para nós, ainda mais atraente porquanto incontestável (Cf. ARGAN, 1993, p.216). Argan mencionou que apenas recentemente a experiência da cidade foi considerada a partir da experiência individual e da atribuição de valor aos dados visuais. Ele evocou o livro de Lynch, *A Imagem da Cidade*, que se destinaria a transmutar a metodologia dos estudos urbanísticos, exterminando abstrações de conveniências como sociedade, comunidade, função urbana, as quais minimizam o conceito histórico de cidade, porque afastam o cidadão da experiência, da consciência.

No livro anteriormente citado, a teoria gira em torno de três qualidades urbanas, como conceitos de referência, ou seja, legibilidade, estrutura e identidade e imageabilidade (DEL RIO, 1990). Ele utilizou procedimento metodológico da psicologia, aplicando questionários aos habitantes de diferentes cidades. A obra influenciou na aplicação dos estudos da Percepção Ambiental para o Desenho Urbano.

Lynch molda seu alicerce teórico defendendo qualidades que sedimentam a formação da imagem mental clara nos usuários, legibilidade, identidade e estrutura e imageabilidade ou imaginabilidade. Analisando e comparando Boston, Jersey City e Los Angeles, a partir de entrevistas, fotografias e questionários, com obtenção dos mapas mentais de áreas e percursos, ele identificou, na conformação destas imagens mentais, cinco elementos básicos, isto é, percursos ou vias, nós ou junções, limites, bairros ou distritos, e marcos ou elementos marcantes.

Em relação à definição dos conceitos, cabe salientar que legibilidade ou clareza é a destreza com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente. Não é a única característica de uma cidade bela, porém, sua relevância ocorre quando se avistam arredores na escala urbana de tamanho, tempo e complexidade. Para compreender isto precisamos levar em conta a cidade como objeto da percepção de seus habitantes e não como algo em si mesmo. O meio ambiente organizado pode convir como estrutura envolvente de referência, um organizador de conhecimento, crença ou atividade. Uma imagem clara do meio ambiente é base útil para o crescimento do indivíduo. A cidade é potencialmente

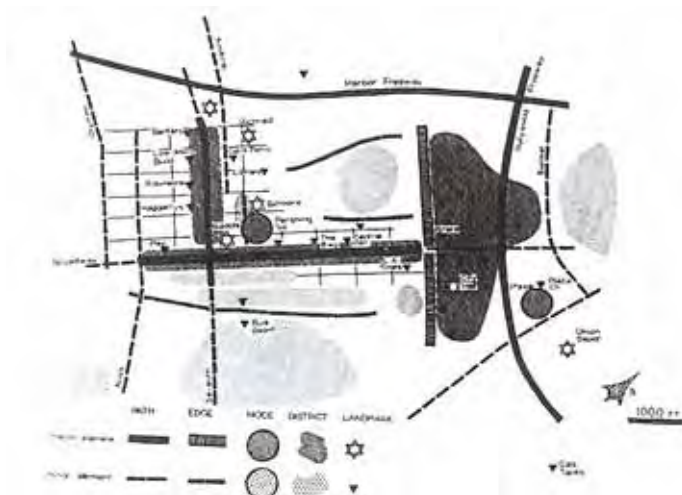
símbolo de sociedade complexa. Se for bem desenvolvida do ponto de vista ótico, pode ter um forte significado expressivo. O próprio observador deveria desempenhar papel ativo na percepção do mundo e participar criativamente no desenvolvimento da sua imagem – é esta a idéia de um dos meus objetivos na pesquisa. Ele deveria ser capaz de metamorfosear essa imagem, adequando-a a necessidades em transformação. (Cf. LYNCH, 1980, p. 15).

Os outros conceitos são, além de legibilidade, identidade e estrutura e imageabilidade ou imaginabilidade. A identificação de uma área, sua diferenciação de outra, personalidade, individualidade, é denominada identidade. A estrutura é a categoria que imagens compostas possuem para coerência do todo e relações internas definidas. A imagem tem de incluir a relação estrutural ou espacial do objeto com o observador e com os outros objetos.

E a imaginabilidade, que é aquela qualidade de um objeto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte num dado observador. É essa forma, cor, disposição, que faculta a produção de imagens mentais vivamente identificadas, estruturadas e úteis no meio ambiente, que se possa não apenas ver, apresentam-se de forma definida e intensa aos sentidos. Paul Stern, autor de *On the Problem of Artistic Form*, comentou este atributo do objeto artístico e denominou-lhe aparência. (Cf. LYNCH, 1980, p. 20). A arte não se limita a esta, e ele achava que uma das suas funções era criar imagens que através de clareza e harmonia de forma preencham a necessidade de um aspecto vivamente compreensível. Para ele, este era um passo essencial em direção à expressão do significado interior.

Cabe uma ressalva: uma imagem do meio ambiente pode ser analisada em três componentes, ou seja, identidade, estrutura e significado. É útil imaginá-las num plano abstrato, com o fim de analisá-las, pois, na realidade, estas três componentes aparecem juntas (Cf. LYNCH, 1980, p.18). O significado prático ou emocional deve ser captado pelo habitante, relação que é diferente da estrutural ou espacial. É possível analisar um objeto em termos de identidade de forma e clareza de posição, concatenando como se estas fossem anteriores ao seu significado. A questão do significado na cidade é intrincada. Imagens de grupo de significado são, neste nível, provavelmente, menos consistentes do que as percepções de entidade e de relações (Cf. LYNCH, 1980, p. 18). Os significados individuais de uma cidade são tão variados, mesmo quando a sua forma pode ser facilmente comunicável, que parece possível separar a forma do significado, pelo menos nos primeiros estados de análise. *A Imagem da Cidade* aflui, por isto, para identidade e estrutura das imagens da cidade (Cf. LYNCH, 1980, p.19).

Resta, ainda, discorrer sobre os percursos, limites, distritos, nós e marcos. Eles são elementos urbanos que se salientam em seu papel para a imageabilidade ou imaginabilidade, gerando coerência às estruturas dos mapas, identidade às partes e legibilidade geral e parcial.



**Fig. 32. Um dos mapas compostos da forma visual de Los Angeles. Em destaque, os cinco elementos urbanos mais importantes.**

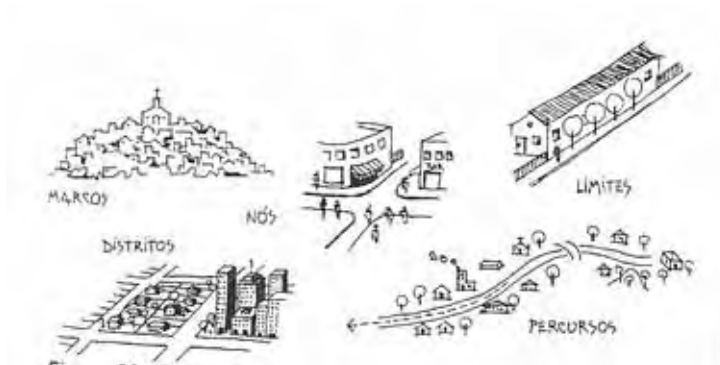
Os percursos são canais ao longo dos quais o observador usualmente se movimenta e onde estão arranjados os outros elementos. Eles são considerados mais essenciais, compondo, mais fortemente, a estrutura da cidade na mente dos observadores. Bairros ou distritos são áreas identificadas de dentro, detentoras de identidade própria, ou de fora, se puderem ser vistas de longe.

Marcos ou elementos marcantes distantes são externos, se destacam na paisagem, constituem referência ao usuário, ou podem estar integrados à estrutura, ressaltando-se do conjunto por sua forte imageabilidade. A catedral de Florença é um ótimo exemplo de um elemento marcante distante. Ela é visível de perto e de longe, de dia ou de noite, inconfundível, dominante pelo seu tamanho e contornos, ligada intimamente às tradições da cidade, centro religioso e de trânsito, ligada a um campanário de tal forma que a direção pode ser sabida a qualquer distância. É difícil pensar na cidade sem que este edifício nos venha à imaginação. (Cf. LYNCH, p.93) Também existem os elementos marcantes visíveis apenas de locais restritos.

Mas os elementos marcantes, visíveis apenas de locais restritos, foram muito mais freqüentemente usados nas três cidades estudadas. Toda a espécie de objetos foi percorrida nas diferentes intervenções. O número de elementos locais que se tornaram objetos marcantes parece depender tanto da familiaridade do observador com os seus arredores como dos próprios elementos. Entrevistados estranhos à cidade apenas mencionavam poucos elementos marcantes em entrevistas levadas a cabo em escritórios, embora conseguissem encontrar muito mais, quando se encontravam percorrendo uma distância em campo aberto. (LYNCH, 1980, p.93)

A característica de um elemento marcante é a singularidade, o contraste com o seu contexto ou pano de fundo. Pode ser uma torre cuja silhueta se desenha por cima de telhados baixos, flores em contraste com uma parede de pedra, uma superfície brilhante numa cidade monótona, uma igreja no meio de lojas, um elemento saliente numa fachada contínua. Um elemento marcante não é necessariamente grande, tanto pode ser o puxador de uma porta como uma cúpula. (Cf. LYNCH, 1980, p.113)

Nós são locais de concentração de atividade ou convergência física do tecido urbano. Finalmente, os limites que são elementos lineares e marcam o limite de uma área. Caberia, neste momento, auscultar algumas características destes elementos e mostrar como fica a abordagem da TARTVC e do bairro do Sumaré, por meio deles, ou seja, realizar, verificar a relação entre a pesquisa lynchiniana, como suporte, e o meu objeto de pesquisa.



**Fig. 33. Esquemas representativos dos cinco elementos mais importantes na estruturação da imagem da cidade.**



**Fig. 34.** Imagem aerofotogramétrica do local da pesquisa.



**Fig. 35.** Mapa de ruas da área de interesse.

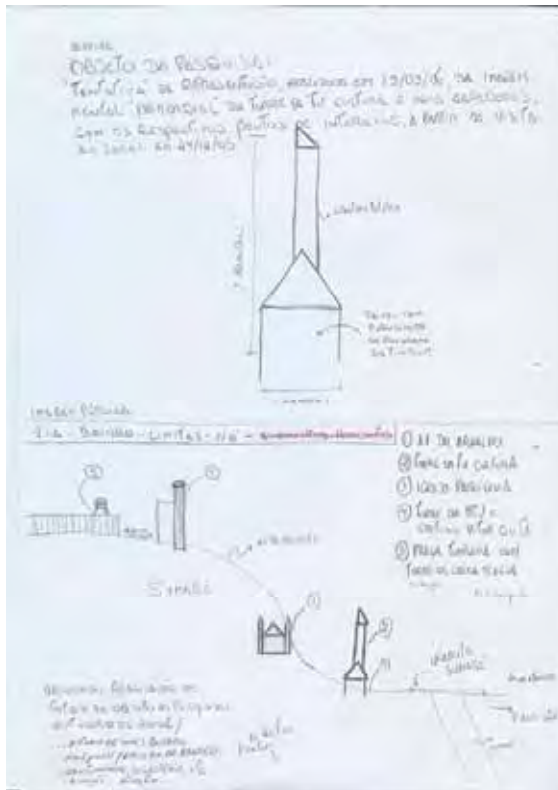


Fig. 36. Croqui realizado em 19/09/06 referente à visita de 24/12/05. Fase inicial da pesquisa.

Para começar, os elementos marcantes. Para aqueles que conhecem bem uma cidade, está comprovado que os elementos marcantes funcionam como indicações seguras do caminho a seguir. A especialização e a originalidade passam, agora, para primeiro plano, no lugar do quesito das continuidades que veremos para os bairros e para as vias. No caso da TARTVC, o aspecto originalidade, para mim, está vinculado à sua estrutura metálica aparente, ou seja, material e técnica construtiva que diferem das usuais construções em concreto com suas respectivas tecnologias, vedação, acabamento, etc. Outrossim, ela é a única antena de rádio-transmissão do espigão da Paulista que “sai” do chão, isto é, não está em cima de outro edifício. Uma vez que o uso de elementos marcantes implica o isolamento de algo de uma série de possibilidades, a característica-chave destes é a originalidade, ou seja, um aspecto que é memorável ou único num contexto.



**Fig. 37.** A originalidade da torre é arrancar do solo e não do topo de um edifício.

No caso de terem uma forma clara, os elementos marcantes tornam-se, ainda mais fáceis de identificar. No que diz respeito à TARTVC penso que sua forma é clara, principalmente se levarmos em conta a base triangular do edifício.



**Fig. 38 .** A forma triangular de sua base é clara.

Quando os elementos marcantes contrastam com o cenário de fundo, também são mais fáceis de identificar. Para a TARTVC, creio que seu cenário de fundo é o céu e quando este está azul-claro, e não nublado, a TARTVC fica distinta num primeiro plano. Em relação à TARTVC e às residências do bairro do Sumaré há um contraste de escala. Por um lado, a torre com cerca de 150m, e de outro, as casas com cerca de 10m. Portanto, há uma diferença de altura de quase 140m.



**Fig. 39. A torre em primeiro plano, tendo o céu azul como fundo.**

Quando se localizam espacialmente num sítio predominante, os elementos marcantes são ainda mais fáceis de identificar. A TARTVC possui predomínio espacial, está localizada espacialmente num local predominante. Ela pode ser vista de diversos pontos, da Av. Dr. Arnaldo, do Viaduto Sumaré, da Av. Heitor Penteado, de diversos locais do bairro do Sumaré, e suas partes superiores são apreciadas de diversos outros bairros de São Paulo, da Cidade Universitária, etc.



**Fig. 40. Vista da torre a partir da Av. Heitor Penteado.**



**Fig. 41 . Vista da torre a partir da Av. Dr. Arnaldo**



**Fig. 42. Vista da torre de um dos limites do bairro, sentido Pompéia/Sumaré.**



**Fig. 43. Vista da torre por cima do muro. Limites do bairro, sentido Perdizes/Sumaré.**

No ensaio de Argan sobre a cúpula de Santa Maria Del Fiore foram utilizados os quesitos de originalidade, forma clara, contraste e predomínio visual.

No que concerne à originalidade,

O caráter toscano, como afinidade pelo menos icônica com as catedrais de Pisa e de Siena, era sem dúvida um componente do significado da cúpula da catedral florentina, que deveria cobrir todos os povos da toscanos com a sua sombra. Mas a Toscana, que começava a se constituir como um Estado tendo por capital Florença, era uma Toscana nova, orgulhosa da sua novidade. À parte os cálculos estáticos, Brunelleschi não parece ter-se preocupado em demasia com terminar de maneira harmoniosa, com uma cobertura adequada, a construção existente. Preferiu sobrepor a ela a sua grande máquina espacial, que visualizava ao mesmo tempo uma nova concepção do espaço e uma nova tecnologia, como se fosse uma demonstração gigante de uma nova realidade política, cultural, social. E mesmo essa idéia da arquitetura como mostra de tecnologia avançada era típica do gótico, especialmente estrangeiro. A cúpula de Brunelleschi, por fim, nas primeiras décadas do Quattrocento foi uma novidade técnico-formal tão radical e clamorosa quanto, no final do Ottocento, a torre Eiffel (grifo meu) ou, em nosso século, a cúpula geodésica de Buckminster Fuller. Nos mesmos anos, em Milão, estava surgindo a enorme massa do domo, que também iria revelar-se um milagre técnico. A diferença é que a tecnologia do Domo de Milão é uma tecnologia gótica e internacional, enquanto a tecnologia que Brunelleschi propõe com a sua cúpula é, intrinsecamente, muito mais histórica do que mecânica. Isso pode explicar por que se tenha falado com tanta insistência de um modelo ou, pelo menos, de uma referência antiga, clássica, que na realidade não existe, a não ser como inspiração ideológica. (ARGAN, p.99)

Sobre a forma clara,

O organismo se insere no espaço com força plástica acentuada pela decoração densa e pesada, ressentindo-se claramente da pressão atmosférica a que resiste, mas deformando-se. A roda dos esporões em nicho, abertos à passagem do ar, expande a estrutura no sentido da largura; mas o núcleo central, fortemente articulado, é todo em altura, e os arcos, quase submetidos a uma poderosa tração, são puxados para cima, fora de toda razão proporcional. Estamos, em suma, no ponto terminal para onde convergem (e de onde se irradiam) todas as linhas de força que formam um espaço que não é mais extensão infinita, mas estrutura articulada. A modinatura é, assim, plasticamente acentuada justamente por se contrapor à cúpula elevada e cheia, que parece querer levantar vôo no céu como uma enorme bola. (ARGAN, 1993, p.100)

No que diz respeito ao contraste,

Que o contraste dramático entre os contrafortes radiais, que, no fundo, ainda eram arcos aviajados transformados, e o prolongado corpo central com os arcos desproporcionalmente altos e fortemente modelados, como também uma certa redundância formal, que poderia ser considerada tardo-antiga, lembrem o Donatello do púlpito de Prato, ao voltar de Roma, ou da Anunciação de Santa Croce, parece mais que evidente. Quanto a Alberti, dificilmente ele poderia ter definido a cúpula erguida acima dos céus se não tivesse conhecido, em seu modelo de madeira e nos desenhos, a lanterna, ou seja, o elemento que efetua de fato a passagem do céu físico ao empíreo, ou, mais precisamente, ao simbólico. (ARGAN, 1993, p.101)

Por fim, o predomínio visual

Centro visível e símbolo de um espaço geográfico-social, a cúpula de Santa Maria Del Fiore é significativa não apenas para a cidade propriamente dita, mas também para aquilo que hoje chamamos de território, do qual Alberti, na metade do século passado, dará uma definição urbanística como régio, zona muito mais extensa do que área da cidade – uma entidade que poderíamos dizer geopolítica, porque é toda a extensão em que se faz sentir a influência política e econômica do núcleo urbano, a ação do Estado. “Depois da vila, de que falamos, há as chastella; que disse eu, as chastella? Melhor dizendo, não há em toda aquela região [note-se a coincidência com o termo de Alberti] que envolve a vila nenhuma parte que não esteja cheia de lindíssimas terras. E a cidade está colocada em meio a elas, como a principal e a domadora de todas; e as circundantes estão, cada uma em seu lugar como, bem a propósito diria um poeta, a lua é circundada pelas estrelas, o que é muito lindo de se ver. Entretanto, como num escudo estão pintados ou entalhados muitos círculos, dos quais um ao outro artificialmente encerra e o último círculo pelos outros é fechado, que está mais perto do centro, que é como que o umbigo posto no meio do escudo; similarmente, vemos as regiões como círculos entre si, uma fechada na outra e, em torno, estendidas e separadas, das quais a cidade, sendo a principal, é com o centro, colocada no meio de todas. A qual sendo rodeada de muros e de belos burgos, são os burgos circundados pelas vias, e por essas vilas similarmente as outras terras e castelos, sendo todas essas coisas como que por um círculo maior pela última região circunstante circundada. Não é este, descrito por Leonardo Bruni nos primeiros anos do século XV, o espaço político de que Brunelleschi fixará, poucos anos mais tarde, na cúpula da catedral, mais que o centro, a geratriz geométrica? (ARGAN, 1993, p. 102)

E,

Vasari foi o primeiro a observar que a cúpula de Santa Maria Del Fiore não devia ser relacionada apenas ao espaço da catedral e respectivos volumes, mas ao espaço de toda a cidade, ou seja, a um horizonte circular, precisamente ao perfil das colinas em torno de Florença. (ARGAN, 1993, p. 95)

Depois desta análise, para mim, fica de alguma maneira certificado, chancelado e ainda mais estimulante utilizar os referidos quesitos: originalidade, forma clara, contraste e predomínio visual.

Agora, voltando ao objeto, como seria tal análise, levando-se em conta outros elementos marcantes do bairro do Sumaré. A Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Fig. 44 e 45) é classificada como estilo Barroco Colonial, sua originalidade, e especialização podem estar relacionadas com sua construção no terreno mais alto de São Paulo, em relação àqueles que se destinam à prática da fé.

Sua forma é clara, simples, simétrica, com duas torres laterais.

Contrasta com as residências do bairro pela escala e pelo seu uso institucional, público.

Tem predomínio espacial, pois suas torres podem ser vistas de diferentes ângulos, de praticamente todo o bairro do Sumaré. Ela se encontra numa esquina, em uma via de grande circulação.



**Fig. 44.** A igreja Nossa Senhora de Fátima e a Torre de antena da Rádio e Televisão Cultura.



**Fig. 45. Igreja Nossa Senhora de Fátima.**

Em relação ao edifício Vitor Civita e a Antena da MTV (Fig. 46), digo que, preconizando a integração das artes, em São Paulo, muitas obras da arquitetura moderna possuem painéis artísticos. Mesmo assim, considerando-se o contexto específico da área do bairro do Sumaré, entendo que a originalidade deste edifício passa pelo painel da fachada principal. Nesta obra ímpar, um conjunto de fatores compõe a sua originalidade e a sua especialização. Entre eles, a solução do *brise-soleil* que “dá” leitura para o exterior dos andares ocupados por escritórios, em oposição à parede cega, revestida com pastilhas brancas, que contém belo mural de Gershos Knispel que “dá” leitura para o exterior, do estúdio principal em pé direito duplo. Sua forma é clara, simples, basicamente retangular. Contrasta com o bairro do Sumaré pela escala e pelo uso. Seu predomínio espacial é mais relacionado com as fachadas laterais, posterior e com a antena situada no seu topo.



**Fig. 46. Edifício Vitor Civita. Forma clara e integração das artes.**

Finalmente, para a torre do SBT (Fig. 47), creio que em São Paulo existem inúmeros edifícios em concreto aparente. A utilização do vidro e do concreto aparente pode ser considerada normal. Porém, a originalidade desta torre, além do desenho cilíndrico é que, geralmente, nos edifícios, visualmente, a relação entre vidro e concreto, o primeiro sendo mais presente do que o segundo, aqui se inverte, ou seja, o concreto aparece mais que o vidro. É como se fosse um pequeno edifício circular de vidro, “furado” por um enorme cilindro de concreto. Sua forma é clara e possui predomínio espacial relacionado à sua alta visibilidade.



**Fig. 47. Torre do SBT. Forma clara.**



**Fig. 48. Torre da MTV, antiga Tupi e torre do SBT. Alta visibilidade.**

Após os elementos marcantes, o próximo elemento a ser desenvolvido, daqueles que compõem a imagem pública, é o bairro. As características físicas que determinam bairros são continuidades temáticas, que podem consistir em variantes de componentes inumeráveis, por exemplo, textura, espaço, forma, detalhe, símbolo, tipo de edifícios, costumes, atividades, habitantes, estado de conservação e topografia. Normalmente, as características típicas eram imaginadas e reconhecidas num conjunto, isto é, a unidade temática. Os bairros têm diversas espécies de fronteiras, fortes, definidas, precisas, ligeiras ou incertas. Estes limites podem fixar as fronteiras de um bairro e reforçar a sua identidade e, por outro lado, podem aumentar a tendência dos bairros para fragmentar a cidade de um modo desorganizado. Sendo assim, e tendo em mente o bairro do Sumaré, observei que as continuidades temáticas, as características físicas que determinam bairros, constituíram-se nos seguintes componentes: muro de 3m separando as residências e as vias, gabarito de altura das casas em 9m, residências do tipo unifamiliar, ruas sinuosas, inclinadas, vegetação, praças, etc. Todas as características, normalmente, reconhecidas em conjunto. Uma vez que a exigência principal para produzir uma imagem forte do bairro em questão foi satisfeita e a unidade temática está estabelecida, fica possível e latente o contraste, ou não, com outras partes, outros bairros da cidade.



**Fig. 49. Características do Sumaré: ruas sinuosas, áreas ajardinadas, gabarito de 9m para as casas, etc.**

O terceiro elemento sondado são as vias. Primordialmente, utilizo o ferramental de Lynch para a Av. Dr. Arnaldo. Considero que o cemitério do Araçá, a largura e o canteiro central da Avenida Dr. Arnaldo, a visão panorâmica que se tem a partir da esquina da Av. Dr. Arnaldo com a Rua Cardoso de Almeida, a vegetação de grande porte, tudo isso, contribui para a identificação desta via. Porém, a continuidade da via é prejudicada pela mudança da

largura da avenida que ocorre após o Viaduto Sumaré, e pela mudança na tipologia das edificações. A Av. Dr. Arnaldo possui qualidades direcionais, ou seja, podemos nos deslocar nela, com certeza de direção, e utilizar das referências, por exemplo, quando o cemitério do Araçá está à minha direita, meu deslocamento estará no sentido do bairro, quando ele estiver à minha esquerda, eu estarei indo no sentido centro, Av. Paulista.

Apenas a título de exercício, ao verificarmos se o trecho da Av. Dr. Arnaldo, compreendido entre a TARTVC e o final da referente via, é identificável ou não, veremos que sim. O fato é que este trecho não apresenta grandes dificuldades para identificação. A via possui uma boa situação visual, deixando-se ver quase todo o referido trecho. Há apenas uma “leve” curva. A vegetação, os enormes e seqüenciais jacarandás-mimosos ajudam a identificá-la. Ainda neste sentido, outro aspecto que contribui é a importância da Av. Dr. Arnaldo por razões estruturais. Ela corre na crista do espigão, divide e liga as partes opostas da colina, partes estas pertencentes ao bairro do Sumaré e faz intersecções com diversas ruas. Em relação à identificação da via supra-mencionada, tenho algumas questões a responder.

Há concentração de um costume? Sim. Há costume de se comprar flores nas bancas que lá existem. Ocorrem atividades especiais? Sim. Por exemplo, ir ao complexo do Hospital das Clínicas, ao cemitério do Araçá. A via é larga ou estreita? É larga, com canteiro central no trecho que vai da Av. Paulista até o Viaduto Sumaré. Tem características especiais nas fachadas? Não. Há proximidade com traços especiais da cidade? Sim, a Av. Paulista e o complexo viário Rebouças-Consolação-Paulista. Sua situação visual é favorável a partir de outros pontos da cidade? Não. Sua situação visual é favorável a partir dela própria? Sim, possui boas perspectivas dela própria, principalmente a partir do Viaduto Sumaré, com excepcional vista panorâmica, talvez aquela que fica mais próxima do centro da cidade, assim, quem vem do centro, com as respectivas restrições visuais, tem a sensação de “explosão”, de liberdade para os olhos. Portanto, da análise acima, pode-se concluir que a Av. Dr. Arnaldo é, consideravelmente, altamente identificável, com exceção de alguns quesitos negativos.



**Fig. 50.** Largura e canteiro central da Av. Dr. Arnaldo. Facilitadores para identificação da via.



**Fig. 51 a 54.** A favorável situação visual a partir da Av. Dr. Arnaldo contribui para sua identificação.



**Fig. 52.** Idem.



**Fig. 53.** É possível ver os 4 elementos marcantes, as torres da Cultura, da MTV, do SBT e a igreja.



**Fig. 54.** Vista do Viaduto Dr. Arnaldo para Av. Sumaré.



**Fig. 55. Mudança na largura da Av. Dr. Arnaldo. Base da torre da Cultura.**



**Fig. 56 a 59. Trecho da Dr. Arnaldo compreendido entre a torre da Cultura até o seu final, no reservatório do Araçá.**



**Fig. 57. Os jacarandás em seqüência ajudam a identificação da via.**



**Fig. 58. Na própria avenida, a situação visual é boa.**



**Fig. 59. Trecho final. Cruza a Av. Alfonso Bovero. Torna-se contramão. Termina no reservatório Araçá/ Praça Domingos de Sávio.**

Os dois outros elementos, isto é, os limites e os nós não se apresentam, significativamente, no meu objeto de estudo. Como limite, pude considerar o muro do cemitério do Araçá. Como nó, junção, eu consideraria as junções das vias. Porém, não devemos esquecer que a mente não suporta muitos pontos focais. Portanto, verificar todas as junções, mesmo levando-se em consideração que são pontos que aguçam a percepção, pois demanda tomada de decisão de direção, não faria sentido. Em tempo, pode-se concluir que pelo fato da TARTVC estar numa junção de vias, isto favorece sua percepção.



**Fig. 60. Junção das vias Dr. Arnaldo e Av. Heitor Pentead.**

Apenas a título de exemplo, uma junção ou nó que mereceria verificação de suas características é, por exemplo, o Largo da Batata, no bairro de Pinheiros, SP, porém, fora do meu foco de interesse. Por sua vez, um exemplo de limites são as margens das represas na zona sul de São Paulo. Finalmente, pondero que a praça onde está o reservatório do Araçá, a caixa d'água da Sabesp, localizada na esquina da AV. Sumaré com a Av. Prof Alfonso Bovero, portanto dentro da minha área de estudo, poderia ser considerada como convergência física muito próxima das idéias de nó, junção ou concentração de atividade.

Uma das conclusões a que cheguei é que pude verificar, sem grandes dificuldades, na prática, o trabalho lynchiano sobre a imaginabilidade. Para ele, além dela

Existem outras qualidades básicas num meio ambiente que se deseja belo (grifo meu): significado de capacidade de expressão, prazer estético, ritmo, estímulo, escolha. A nossa concentração na imaginabilidade não nega a sua importância: apenas nos empenhamos a considerar a necessidade de identidade e estrutura no nosso mundo da percepção e ilustrar a importância especial desta qualidade para o complexo e mutável meio ambiente citadino. (LYNCH, 1980, p. 21)

E, é esta, exatamente, a costura, a inserção que pode ser feita no pensamento arganiano sobre as questões estéticas da cidade, mais especificamente, é lógico, aquela que se refere aos estudos urbanísticos de Kevin Lynch.

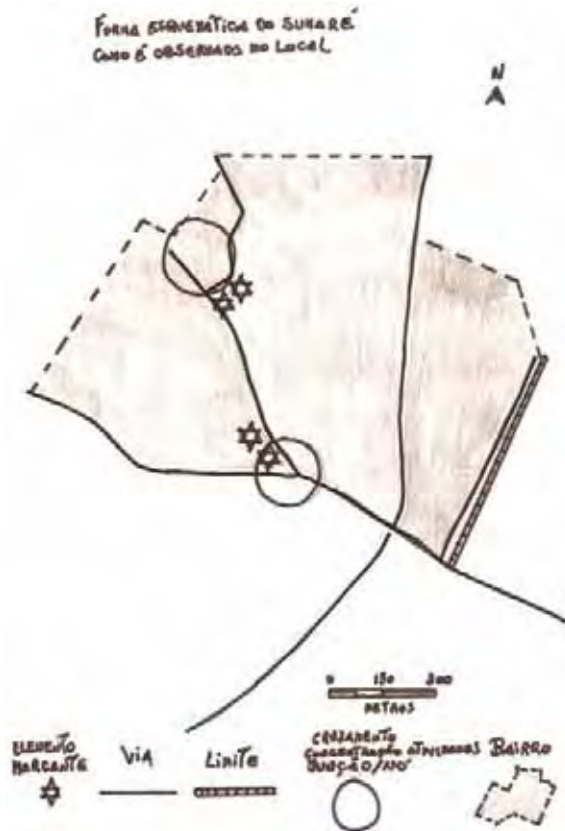


Fig. 61. Mapa da forma visual da área de interesse apreendida pelo pesquisador. Identidade e estrutura.

Com o anteriormente exposto, preocupei-me com a obra *A Imagem da Cidade* e seus diálogos com meu objeto de pesquisa. A seguir, procuro ampliar os conhecimentos sobre Kevin Lynch, aumentar os horizontes desta dissertação, criar novas conexões, no difícil sentido de esgotar o tema, buscando quem sabe me aprofundar cada vez mais nos assuntos correlatos das minhas perquirições. Para tanto, intencionei refletir sobre algumas questões, iniciando por pesquisar as fontes utilizadas por Kevin Lynch, seu cenário de atuação, sua biografia, crítica, seguidores, influências, pensamento, etc.

Sendo assim, gostaria de destacar que Gyorgy Kepes e Piaget foram inspiradores, fonte, mananciais onde “bebeu” Kevin Lynch. O ambiente acadêmico de suas pesquisas foi o Centro de Estudos formado por M.I.T e pela Universidade de Harvard. Perfilhada por Lynch, a linha Piaget permite análise da percepção ambiental sob o ponto de vista do seu usuário, esclareceu Del Rio, lembrando que os trabalhos de percepção ambiental mais frutíferos têm acolhido esta teoria e seus procedimentos metodológicos, porém, o mais influente, o do americano, ele próprio um discípulo da escola da “*gestalt*” de Kepes, no M.I.T. No entanto, ele expandiu fronteiras e analisou a imagem mental que os habitantes tinham de sua cidade. (DEL RIO, 1990)

Nos anos 1960, o contexto daqueles que empolgaram, almejando entender a cidade como o lugar das coisas da vida urbana é formado por Christopher Alexander, Gordon Cullen, Aldo Rossi e Kevin Lynch (DEL RIO, 1990). O trabalho de Lynch é pioneiro no campo da percepção urbana que, por sua vez, é um campo profícuo para o Desenho Urbano (DEL RIO, 1990). Appleyard, Bailley, Goodey, Cânter e Lee são outros pesquisadores do assunto percepção urbana, que encontra análise mais fenomenológica do espaço, a partir de Norberg-Schultz e Tuan (DEL RIO, 1990). De acordo com Del Rio, a percepção urbana oriunda da psicologia trata a experiência urbana como atividade perceptiva e do processo de cognição como momento vital para compreensão e retenção das imagens estruturadoras desta experiência. Uma vez apontados os inspiradores e um contexto Lynchiniano, discorrerei sobre parte de sua biografia..

De sua autoria, além da *Imagem da Cidade*, ele elaborou *Site Planning*. Em *What Time Is This Place*, ocupa-se da evidência do tempo que está plasmada no mundo físico, de como esses sinais externos se ajustam ou não com nossa experiência interior, e de como esta relação interior-exterior poderia converter-se numa relação vitalizadora. A análise vai desde a preservação histórica até as formas de transição, o futurismo, os sinais temporais, a estética do tempo, o ritmo biológico, a percepção do tempo e a renovação (LYNCH, 1972).

Em *Managing the Sense of Region*, ele estuda programa de atividades para o planejamento e gerenciamento territorial, região e cidade, vinculado a suas qualidades sensoriais, exibindo glossário de técnicas de investigação abrangendo forma e comportamento espaciais e as imagens. Baseia-se em evidências oriundas de estudos escritos sobre nível do sentimento, comportamento, da formação de imagens, de preferências e valores, ambiente natural, comunicação e processos educativos. Termina com exemplos hipotéticos de estudos regionais para a qualidade sensorial.

Em *A Theory of Good City Form*, o autor almeja promoção da boa forma urbana indigitando inadequações de modelos normativos de cidade, cosmos, máquina, e organismo vivo. Orienta dimensões de performance da forma, características de suas qualidades espaciais, e que são medidas por meio do uso de diversos grupos citadinos. Ele observou cinco dimensões inter-relacionadas, vitalidade, senso, congruência, acesso e controle, e apontou dois meta-critérios, isto é, eficiência e justiça. Finaliza com aplicações da teoria e apêndices sobre evolução de modelos urbanos.

Críticos de seus trabalhos foram, dentre outros, Argan, A.M. Battro, Del Rio, José Lamas, Bassani, Granata, Lúcia Maria Arneiro, autores nacionais e internacionais que escreveram sobre os trabalhos do americano em livros e teses. Para David Gosling, o foco

acadêmico em Desenho Urbano dimanou das indagações de Lynch cerca de dez anos antes nos Estados Unidos em relação à Europa (DEL RIO, 1990). Criticar o método de Lynch é lembrar que tal procedimento possui, evidentemente, alguns pontos fracos como, por exemplo, dificuldade para a sua aplicação a universos estatisticamente representativos, entrevistas com longa duração, uma hora e meia em média, dados de difícil análise e quantificação, e a dificuldade de se obter os desenhos de “mapas mentais” de certos grupos sociais, etários. Diversos trabalhos já levantaram estas críticas e alguns expandiram seus limites, como por exemplo, Lang *et al*, 1974; Appleyard, 1976; White, 1977; Bailly, 1979; e Cânter, 1979 (DEL RIO, 1990). Utilizações dos processos de análise lynchinianos deram-se na elaboração do plano para Ciudad Guayana, Venezuela, coordenados por Appleyard, 1976. Em concordância com outros autores, o estudo identificou duas categorias principais para os mapas mentais, isto é, os que se utilizam preponderantemente de elementos “seqüenciais”, ruas, por exemplo, e os que se utilizam de elementos espaciais, edificações ou marcos, com forte preponderância do primeiro tipo, com 57% do total dos entrevistados (DEL RIO, 1990).

Sucederam e estão ligados à empreita lynchiniana, no exterior, Whyte, 1977 e Zeigel, 1981, e no Brasil, Oliveira, 1978, 1983; Bley, 1982; Bauzer, 1983; Machado, 1988; Turkienicz, 1984; Turkienicz e Malta, 1985, além do trabalho de Del Rio, efetuado na área portuária do Rio de Janeiro (DEL RIO, 1990). Atualmente, pesquisas realizadas em percepção espacial usando ambientes virtuais contribuem, pois ajudam a determinar o que uma cidade facilita, disponibiliza para a percepção de seus moradores. Outrossim, encontrei no trabalho *La Imagem de La Ciudad em los Niños*, estudos que se originaram do projeto de Kevin Lynch e T. Banergee, 1971. A partir de 1976, ramificações do referido projeto estenderam suas investigações a duas cidades brasileiras, Araraquara e Curitiba, sob coordenação de A.M. Battro, contando com o apoio da UNESP. Os estudos de Lynch também se relacionam com o importante arquiteto contemporâneo italiano, Vittorio Gregotti, mais especificamente com sua obra *Il Territorio dell'architettura*, que apresenta

Reflexões assistemáticas mas profundas e pertinentes de um arquiteto que encontra a metodologia da sua ação a partir do pensamento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty e de Enzo Paci e nas teorias da semiologia e da antropologia. A tentativa de ‘institucionalizar’ as noções disciplinares com vista a colher nelas instrumentos (ou parâmetros) de controle projetual é ampliada à paisagem natural e urbana pela discussão da abordagem crítica de Kevin Lynch e Gyorgy Kepes (grifo meu) e pelo estudo da dinâmica morfológica do terreno, da tradição *landscape* e dos problemas de leituras dos conjuntos ambientais. (ZEVI, 1978, p.185)

Tendo em vista alguns juízos lynchinianos, eu gostaria de destacar que, para ele, nós estamos construindo, lentamente, uma unidade funcional, região da grande cidade, mas temos também que compreender que esta unidade deveria ter sua imagem correspondente. Susanne Langer (Apud,Lynch, 1980, passim) põe a questão na sua definição de arquitetura, 'é o meio ambiente no total tornado visível'. De acordo com Lynch, a cidade é perceptível no decurso de longos períodos de tempo e seu *design* é uma arte temporal. Apenas parcialmente é possível controlar seu crescimento e sua forma. Podem manter-se linhas gerais exteriores, havendo mudanças no pormenor. Não ocorre uma resolução final, há uma sucessão de fases. Assim, a arte de dar forma às cidades, visando um prazer estético, está distante da arquitetura, música ou literatura, podendo aproveitar contributos delas, mas não imitá-las (Cf. LYNCH, 1980).

Ele desvelou que exacerbar e aprofundar a nossa percepção do meio ambiente seria continuar um desenvolvimento biológico e cultural, que foi dos sentidos de contato aos distantes, e dos sentidos distantes às comunicações simbólicas. Sua tese baseia-se no fato de que podemos desenvolver a nossa imagem do meio ambiente operando sobre a forma física externa, através de um processo de aprendizagem interno.

Lynch acredita que nas nossas extensas áreas citadinas não fazemos a ligação do coro dentro do edifício da igreja com os sinos da torre, tal como o guia sherpa; entrevemos, apenas, as vertentes do Monte Everest e não a montanha.

### CAPÍTULO III – IMPOTÊNC-Y-A

Neste capítulo, investiguei como pensar a escala da cidade a partir do objeto, à luz da teoria lynchiniana. Como passar da escala do bairro para a escala da cidade? De qual maneira a imagem do objeto se relaciona com a imagem da cidade de São Paulo? Como poderia realizar uma imagem urbana de São Paulo a partir dos elementos marcantes locais do Sumaré ou começando pela Av. Dr. Arnaldo? Quais são as idéias de surgimento da metrópole? O que é uma metrópole? Quais características e forças atuantes na metrópole, forças cívicas, burocráticas, financeiras, dos meios de comunicação, eclesiásticas? Quais relações e reflexos destas forças com meu objeto de pesquisa? Qual pode ser a relação entre o desenho da TARTVC e a cidade? Como pensar a forma e o olhar metropolitano? Também procurei superar o sentimento de ausência da imagem urbana de São Paulo, uma vez que ela era construída, basicamente, por elementos naturais, pelos rios Pinheiros, Tietê, serra da Cantareira ao norte, represas ao sul, colina e triângulo central e o espigão da Paulista.

Relembrando os trabalhos de Lynch, pessoas com um conhecimento reduzido de Boston tinham a tendência para imaginá-la em termos topográficos, regiões vastas, características generalizadas e relações direcionais vagas (Cf. LYNCH, 1980, p.60). Era de forma similar que eu imaginava a cidade de São Paulo, na fase inicial da pesquisa.



**Fig. 62. Representação da imagem urbana da cidade de São Paulo, do autor da dissertação. Fase inicial da pesquisa. Serra, rios, colina, espigão e represas.**

Levando-se em conta o objeto da dissertação, sugeri aumentar a imaginabilidade de São Paulo de duas maneiras. A primeira, por meio dos elementos marcantes locais. E a segunda, por meio das vias, mais especificamente a Av. Dr. Arnaldo.

Teoricamente, é possível desenvolver, construir a imagem urbana de São Paulo, utilizando-se as vias, os limites, os elementos marcantes distantes, elementos marcantes locais, cruzamentos e bairros.

Aumentar a imaginabilidade do meio ambiente urbano é facilitar a sua identificação e a sua estruturação visuais. Os elementos já mencionados, vias, limites, elementos marcantes, cruzamentos, e bairros, são os blocos construtores no processo de construção de estruturas firmes e diferenciadas em escala urbana. (Cf. Lynch, 1980, p.107)

Neste contexto, questionei-me qual das possibilidades era a melhor, a mais viável, a mais oportuna para ser utilizada. Entendi que se devem usar os elementos marcantes locais, pois, é a maneira de conhecer bem a cidade. “Outros, que melhor do que ninguém conheciam Boston, serviam-se mais de pequenos elementos marcantes do que regiões ou vias”. (Cf. LYNCH, 1980, p.60)

Por ora, se está indicado que tipo de bloco construtor será usado, e, já definido que partiria do Sumaré, restou identificar os elementos marcantes locais.

Pequenos elementos marcantes ou locais podem ser avistados apenas em regiões restritas e a certa proximidade. Estes são os sinais inumeráveis, as fachadas de lojas, árvores, puxadores de porta e outros detalhes urbanos que completam a imagem da maior parte dos observadores e são, normalmente, usados como indicações de identidade e até de estrutura. Parecem adquirir um significado crescente à medida que as deslocções vão se tornando cada vez mais familiares. (Cf. LYNCH, 1980, p.59)

Foram 08 os elementos marcantes locais ou restritos levantados do objeto da pesquisa. Inicialmente, e em relação aos postes de energia elétrica do bairro, este na Av. Heitor Penteadó foi o único que apresentou superfície refletora que, ademais, continha a imagem da TARTVC.



**Fig. 63. Espelho circular com imagem da TARTVC.**

Localizada na Rua Guaçu, nº 77, entre todas as residências é a única projetada por Artigas, com painel de Clóvis Graciano na fachada principal.



**Fig. 64. Casa dos triângulos.**

Normalmente, os caminhos do Sumaré destinam-se aos automóveis, e são sinuosos. Diferentemente, este caminho é para pedestres, retilíneo, com paredes laterais grafitadas, sem manutenção, com escadas e provavelmente sobre canalização de água.



**Fig. 65. Viela que sai da Av. Dr. Arnaldo**

Esta residência marcou. É a única que exhibe um catavento na cumeeira, contendo o nome da rua no muro frontal.



**Fig. 66. Residência com número e nome da Rua Petrópolis**

O muro com mais de 2 metros de altura e cerca de 100 metros de comprimento impede a visão da paisagem. De repente “uma janela” com vista para a Avenida e bairro do Sumaré.



**Fig. 67.** Vista para Avenida e bairro do Sumaré, a partir do vazio do muro na Rua Maria Vidal.

São apenas 3 vielas entre dezenas de ruas. Esta viela possui memorável perspectiva da torre do SBT.



**Fig. 68.** Vista das torres a partir de viela que sai da Rua Petrópolis.

Parece que a torre fica escondida. Quando se entra na praça, lá está ela, marcante!



**Fig. 69.** Torre de caixa d' água coberta pela vegetação no reservatório do Araçá, Av. Dr. Arnaldo esquina com Av. Alfonso Bovero.

A torre da fig. 70 é muito menor que as outras. Seu uso é telefonia e não televisão. Diferentemente da implantação das outras que ficam em locais de grande visibilidade, esta parece se esconder atrás da edificação, por entre os lotes, misturada, mais afastada da avenida.



**Fig. 70. Torre de telefonia celular, próxima da Av. Dr. Arnaldo.**

Para além do Sumaré, o próximo procedimento seria identificar os elementos marcantes locais de outro bairro e assim sucessivamente, até a familiarização com todos os bairros paulistanos.

Portanto, ao conjunto de 08 elementos marcantes locais do bairro do Sumaré deveriam ser agregados os de outros bairros, fazendo-se sucessivas identificações, relativas aos demais bairros de São Paulo. Conhecendo-se os elementos marcantes locais dos bairros de São Paulo haverá de se conhecer bem a cidade.

Apenas a título de sugestão e após o Sumaré, viriam: Perdizes, Pacaembu, Higienópolis, Santa Cecília, Campos Elíseos, Luz, Santa Ifigênia, Centro antigo, Brás, Bexiga, Barra Funda e Santana.

Outra opção é começar pelo Centro antigo, adotando como critério básico a cronologia relacionada à expansão, à evolução urbana de São Paulo.

Para se ter uma idéia de tal empreitada, e até como referências organizativas, lembro que São Paulo possui cerca de 1.000 Km<sup>2</sup> de área urbanizada, tem 31 sub-prefeituras e 96

distritos. Sumaré é um bairro do distrito das Perdizes, da Sub-prefeitura da Lapa. Os distritos do Jaguará, Jaguaré, Vila Leopoldina, Lapa e Perdizes formam a sub-prefeitura da Lapa.

Tendo em vista o anteriormente exposto, ou seja, se são pelos elementos marcantes locais que se conhece bem a cidade, cabe ressaltar que são pelas vias que a maioria das pessoas conhece a cidade. Também é possível construir a imagem urbana da cidade pelas vias. Na realidade, o esqueleto da imagem da cidade é dado pelas vias.

As vias são os elementos predominantes na imagem urbana. As pessoas observam a cidade à medida que nela se deslocam e os outros elementos organizam-se e relacionam-se ao longo das vias. (LYNCH, 1980, p. 58)

Aqueles que melhor conheciam Boston dominavam, de modo geral, a estrutura das vias, pensavam em termos de vias específicas e das suas inter-relações. (Cf. LYNCH, 1980, p.60)

Vias específicas podem tornar-se importantes em muitos sentidos. Uma das influências mais fortes será, sem dúvida, o hábito de se deslocar de modo que as vias de acesso mais importantes, tais como (...) sejam todas características-chave da imagem. (Cf. Lynch, 1980, p.61)

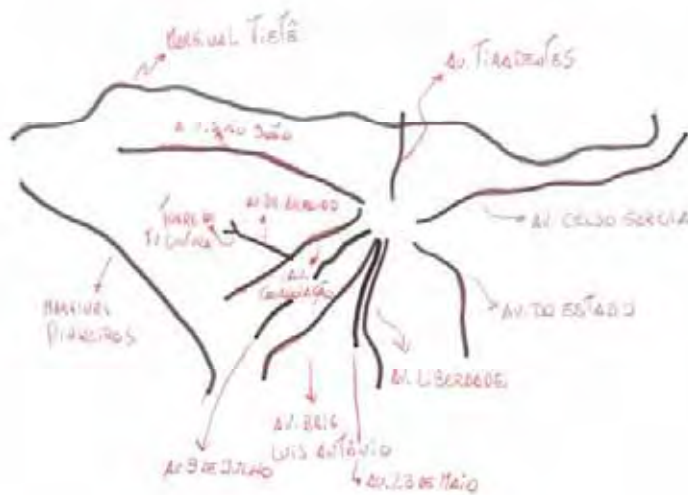
Um pequeno grupo de ruas importantes pode ser imaginado num conjunto como uma estrutura simples, apesar de pequenas irregularidades, desde que tenham uma relação geral coerente umas com as outras. (Cf. Lynch, 1980, p. 70)

As ruas, rede de linhas habituais ou potenciais de deslocação através do complexo urbano, constituem os meios mais significativos através dos quais o todo pode ser organizado. (Cf. LYNCH, 1980, p.108)

Isto leva-nos a algo que pode ser chamado uma hierarquia visual de ruas e caminhos, análoga à recomendação familiar de uma hierarquia funcional: uma distinção sensorial dos canais mais significativos e a sua unificação como elementos perceptivos contínuos. Este é o esqueleto da imagem da cidade. (LYNCH, 1980, p. 108)

De acordo com o exposto, pude chegar a outra proposta para a construção da imagem urbana de São Paulo. Partindo da Av. Dr. Arnaldo segue-se até a Av. Consolação que considero hierarquicamente superior à Av. Dr. Arnaldo. A Av. Consolação é um canal mais significativo, por ser mais larga, etc. Depois, busquei outras avenidas, uma estrutura simples, e uma relação geral coerente entre elas. Descobri aquelas avenidas que irradiam do centro da cidade, ou seja, Av. Consolação, a Av. São João, a Av. Tiradentes, a Av. Rangel Pestana, a av. do Estado, a Av. Vergueiro, e a Av. Brig.Luis Antônio, a Av. 23 de Maio e a Av. 9 de

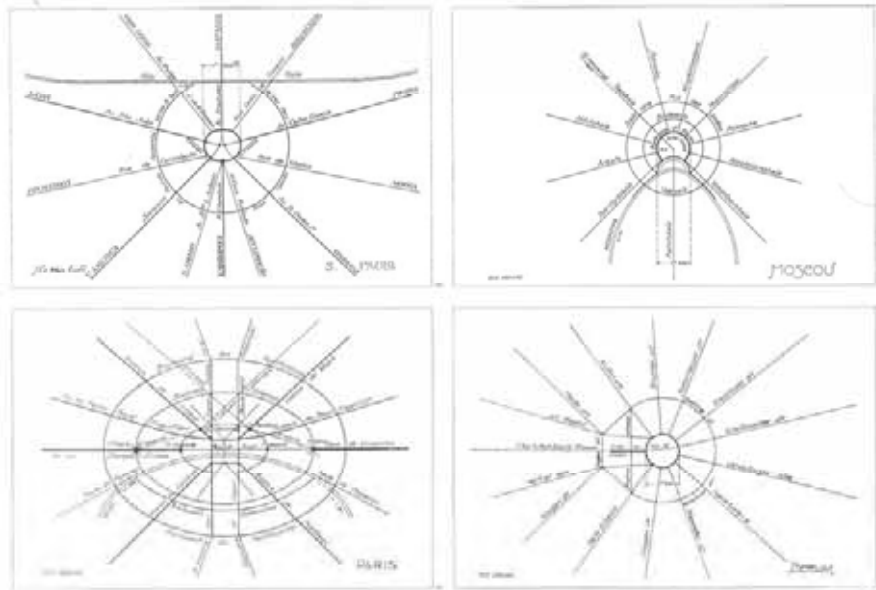
Julho. Em cada uma delas aplicar-se-ia a ferramenta de Lynch para verificação da identificação das vias, isto é, o mesmo procedimento adotado no capítulo II para a Av. Dr. Arnaldo, porém, considerando estes canais mais significativos e a sua unificação como elementos perceptivos contínuos. Esta seria uma proposta para o esqueleto da imagem da cidade.



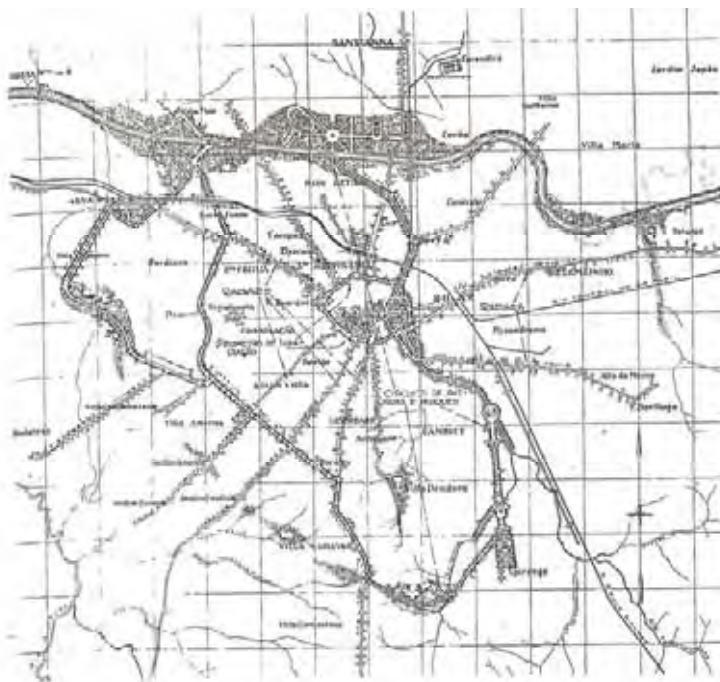
**Fig. 71. Esqueleto da imagem da cidade. Av. Dr. Arnaldo, as radiais, o sistema Y.**

Como mais características, destacam-se: para o norte, as ruas que conduzem para a Estação da Luz e que depois se reúnem na Av. Tiradentes e na Rua Voluntários da Pátria; para nordeste, a magnífica linha das avenidas Rangel Pestana e Celso Garcia, para sudoeste, agora fortemente acentuada pelos últimos trabalhos, a linha das avenidas dos Estados e Pedro I, para sul, as ruas da Liberdade e Domingos de Moraes, para sudeste, aparecem-nos duas grandes linhas constituídas pelas ruas Brigadeiro Luís Antônio e Consolação, finalmente, para o noroeste, vemos a grande linha São João, Palmeiras e Água Branca (TOLEDO, 1996, p. 121)

Assim ela nasceu e cresceu à maneira das velhas cidades européias. Aconchegou-se, primeiramente, em torno da igreja jesuítica (grifo meu), acastelando-se na colina de fundação em posição magnificamente contra as tribos selvagens, que a punham em contínuo sobressalto. Desse núcleo, desse centro, que ainda é hoje o coração da cidade, irradiaram-se as primeiras veredas em demanda dos aldeamentos vizinhos. Como em toda parte, essas veredas passaram à estradas e hoje são grandes ruas da nossa cidade (Apud, TOLEDO, 1996, p.120)



**Fig. 72. Esquema de Ulhôa Cintra para São Paulo. Esquemas de Henard para Moscou, Paris e Berlim. Um pequeno grupo de ruas importantes pode ser imaginado num conjunto como uma estrutura simples.**



**Fig. 73. Mapa das idéias de Prestes Maia. Radiais, perímetro de irradiação, perimetrais e o Circuito de Avenidas Parque passariam pelo local pesquisado.**

Portanto, uma vez realizada a imaginabilidade da Av. Dr. Arnaldo, da TARTVC, do bairro do Sumaré, fato por mim realizado e apresentado no capítulo anterior, seria por meio das radiais que seria possível o sentido da construção da imagem da cidade, uma relação entre as imagens urbanas.

Tais considerações que acabei de fazer sobre o vínculo entre as radiais/Plano de Avenidas Prestes Maia, Lynch e o objeto da minha pesquisa, poderiam enveredar pelo ideário de Prestes Maia. Isto é, as referidas conexões poderiam estender-se, ater-se, dialogar com o sistema Y de circulação, com o perímetro de irradiação e com as perimetrais.

Os estudos mostraram que, diferentemente dos elementos marcantes locais e das vias, são descartáveis para a pesquisa os limites, os cruzamentos ou nós e o bairro.

Estes elementos limites, embora não importantes como as vias, são, para muitos, uma relevante característica organizadora, particularmente quando se trata de manter unidas áreas diversas, como acontece no delinear de uma cidade por uma parede ou por água. (Cf. LYNCH, 1980, p.58)

Os limites são os elementos lineares não considerados como ruas. Eles são, normalmente, mas não sempre, as fronteiras entre duas áreas de espécies diferentes. Funcionam como referências laterais. São bem mais fortes em Boston e Jersey City do que em Los Angeles. Os primeiros parecem mais fortes não só por serem dominantes do ponto de vista visual mas, também, pela sua continuidade na forma e impenetrabilidade às tentativas de o atravessar. O rio Charles, em Boston, é o melhor exemplo, possuindo todas estas qualidades. (LYNCH, 1980, p. 73)

Portanto, entendo que os limites na imagem urbana da cidade são graduados. Eles são fortes em Boston e fracos na imagem urbana de Jersey City. É assim que percebo os limites na imagem urbana de São Paulo, isto é, eles são fracos. Não considero os rios Pinheiros e Tietê como limites, pois não separam áreas diferentes. As pontes destes rios servem como costura. Não levo em conta a via férrea da estação da Luz como limite. Para mim, ela é uma enorme cicatriz, sendo caso parecido, o minhocão. Realmente, acredito que seriam poucos os verdadeiros limites em São Paulo. Fica, portanto, prejudicada, quase sem sentido, fazer a relação do objeto com a cidade por meio dos limites, pois resultaria um mapa com poucos elementos.

Já, por sua vez, os cruzamentos ou nós são pontos estratégicos nos quais o observador pode entrar, típicas junções de vias, ou concentrações de alguma característica. Mas, embora conceitualmente eles sejam pequenos pontos na imagem da cidade, podem, na realidade, ser largos de grandes dimensões. (Cf. LYNCH, 1980, p. 84)

Teoricamente, até as intersecções vulgares de ruas constituem nós focais, mas, normalmente estes não são suficientemente importantes para poderem ser imaginados como algo mais do que simples cruzamentos incidentais. A imagem não suporta quantidades demasiadamente grandes de centros focais. (LYNCH, 1980, p. 87)

Sendo assim, vimos que além dos limites, os cruzamentos ou nós não são apropriados.

No que diz respeito ao desenvolvimento da imagem urbana da cidade por meio dos bairros seria necessário elaborar a unidade temática e estabelecer as fronteiras das dezenas de bairros de São Paulo. Mas, tal trabalho, por si só, é insuficiente, pois, as pessoas que melhor conheciam a cidade, reconheciam as diversas regiões, mas tinham mais confiança em pequenos elementos quando se tratava de organizar e orientar. Aqueles que, melhor que ninguém conheciam Boston, eram incapazes de generalizar percepções de pormenores em bairros: tinham a consciência de diferenças mínimas em toda a cidade, não formavam grupos regionais de elementos

Portanto, limites, cruzamentos ou nós e bairros podem ser desconsiderados. Por outro lado, os elementos marcantes distantes possuem pouca importância. Sendo assim, não seria indicado desenvolver a imaginabilidade da cidade de São Paulo, considerando o objeto da pesquisa a partir dos respectivos blocos construtores dos limites, dos cruzamentos, do bairro e até mesmo dos elementos marcantes distantes, como, por exemplo, a TARTVC.

As pessoas que se serviam de elementos marcantes distantes, apenas o faziam em casos de uma orientação muito generalizada, ou de modo simbólico (Cf. Lynch, 1980, p. 93). E, não para desenvolver a imagem urbana da cidade.

Elementos marcantes distantes, pontos importantes, visíveis de muitas posições, eram frequentemente muito conhecidos, mas apenas aqueles que não conheciam bem Boston pareciam servir-se deles em grande escala para organizar a cidade e selecionar rotas para passeios. Só o inexperiente se guia por referências ao Edifício John Hancock ou à Custom House. (LYNCH, 1980, p. 92 e 93)

Para um senhor, a Custom House dava uma unidade à Avenida Atlantic por poder ser avistada de quase todos os locais nessa avenida. Para outro, ela dava ritmo ao bairro financeiro, por poder ser vista intermitentemente de muitos locais nesta área. (cf. LYNCH, 1980, p.93)

Portanto, levando-se em conta o objeto da dissertação, sugeri aumentar a imaginabilidade de São Paulo de duas maneiras. A primeira, por meio do conjunto de 08 elementos marcantes locais. E a segunda, por meio das vias, partindo mais especificamente da Av. Dr. Arnaldo.

Almejei para esta parte final do terceiro capítulo da dissertação aprofundar e responder a mais algumas indagações. Por exemplo, sobre os agentes metropolitanos. A respeito da forma e do olhar metropolitano? Entender os congestionamentos da cidade? O que poderia ser, do que poderia tratar o plano de difusão de microondas, mencionado pelo autor do projeto da

TARTVC? Quais são as possibilidades gerais da cultura, da arte nas grandes cidades, no desenvolvimento urbano?

Para buscar tais respostas, recorri ao pensamento de um antecessor de Argan, Lewis Mumford. Bruno Zevi orientou a compatibilidade, o fio condutor, entre ambos.

Mas, onde chegaram os críticos de arte? Aparentemente, deram um passo a frente. Há quinze anos, quando sociólogos e pensadores do tipo de Lewis Mumford já se interessavam pelos problemas da arquitetura histórica e contemporânea, era raro encontrar críticos de arte que se dedicassem especificamente a estes problemas. Atualmente, as coisas passam-se de outro modo. Podemos citar em todos os países críticos de arte que se ocupam quase exclusivamente de arquitetura. Na Itália, alguns dos melhores críticos de arte, como Argan e Haggianti, compreendem perfeitamente a importância do assunto e colaboram na sua difusão (ZEVI, 1978, p.13)

Quero antecipar que no juízo mumfordiano, desvelei, entre outros conceitos significativos, que sob o capitalismo, o aumento dos valores imobiliários paralelo ao congestionamento, que veremos conecta-se às hipotecas imobiliárias dos bancos, são, por si mesmos, motivo suficiente, e justificação de todo o processo, isto é, da centralização de poder e da aglomeração das pessoas nas metrópoles.

Em segundo lugar, ressalto que por meio destes estudos cheguei à conclusão que ao meu objeto de pesquisa caberia a adjetivação de uma paisagem amistosa, porque forças poderosas convivem próximas, não se opõem. Elas estão lá, no bairro do Sumaré, e minha vista pode abarcá-las de uma só vez, num único relance, o poder eclesiástico, o poder dos meios de comunicação, o poder do mercado imobiliário e o financeiro. Uma vez antecipadas as considerações supra-mencionadas, passarei a responder àquelas perguntas, começando pelo item do surgimento metropolitano.

Na Europa e na América, a partir do terceiro quartel do século dezenove, o centro de gravidade das cidades produtoras mudou para as capitais, Berlim, Nova York e Paris. A livre competição cedeu lugar ao esforço no sentido de ganhar o monopólio prático ou o semi-monopólio. Esse movimento acabou com a separação entre as várias classes da sociedade, que viviam relativamente isoladas. Uma coalizão de terras, indústrias, finanças e oficialidade formou-se em quase todos os países, objetivando produzir a quantidade máxima de exploração pecuniária (Cf. MUMFORD, 1961, p. 235).

Essa coalizão de interesses econômicos foi em grande parte responsável pelo aumento contínuo da população das grandes capitais, durante o século XIX, e pela edificação de novos centros metropolitanos. A cidade crescida ao exagero, em vez de aparecer como fenômeno

isolado, como símbolo de concentração puramente política, passou a ser o tipo dominante. Por exemplo, Coketown, cidade industrial pura, tornou-se recessiva. (Cf. MUMFORD, 1961, p. 236)

Quero dizer que é assim que vejo São Paulo. Mais especificamente, a sua formação metropolitana é resultado da referida coalizão, é a edificação de um novo centro metropolitano, além de Berlim, Paris, e, principalmente, de um novo mercado. Lembremos, por exemplo, o mercado que São Paulo foi para o ferro inglês, no final do século XIX e início do século XX. Também, e ao mesmo tempo, repete-se o modelo, isto é, aqui como lá na Europa, buscou-se o monopólio, houve coalizão de forças, produção de exploração pecuniária e aumento contínuo da população.

E o que é a metrópole? Por si mesma, a grande cidade transforma-se em símbolo para toda a civilização. A vida em todas as regiões subordinadas é sacrificada aos templos de prazer e às suas torres de aspiração pecuniária, como a vida no Vale do Nilo era sacrificada ao culto teocrático dos construtores de túmulos. Vale o mesmo para o tolo mito do economista, de que a metrópole gigantesca é o que é meramente por causa dos seus benefícios econômicos palpáveis ou pela natural superioridade da situação geográfica (Cf. MUMFORD, 1961, p. 246)

No que concernem as forças metropolitanas, penso que para a percepção da arte em São Paulo é oportuno conhecer quais as forças que agem na cidade, que forças estimularam o processo de aglomeração humana. Caso contrário, o referido tema da percepção poderia cair na ingenuidade. Se, indubitavelmente, existem tais esforços, é oportuno verificar como eles se relacionam com cultura e arte, ao menos criar um repertório inicial de possibilidades, no âmbito do desenvolvimento urbano. Uma vez que enveredei por este caminho, da análise do poder, aproveito para estendê-lo, refleti-lo no meu objeto de pesquisa. Portanto, para tomar ciência de tais forças, eu estudei à luz mumfordiana e, a seguir, discorrerei sobre características gerais metropolitanas, as quais acredito têm muito em haver com São Paulo.

As vias, meios que produziam um fluir interminável de matérias-primas, de alimentos, etc, para a metrópole, são um dos fatores de aglomeração. Todos os caminhos levavam à metrópole. (CF. MUMUFORD, 1961, p.237)

Por sua vez, a força cívica foi a centralização de órgãos de administração e a crescente dependência de todos os tipos de empreendimentos, políticos, educacionais, econômicos, do próprio processo de administração. Geralmente, todo mundo experimentava, no mundo político e financeiro, a dificuldade de ter as coisas feitas por ação direta. O ato civil mais simples exigia sanções legais, documentos, verificações, isto é, a burocracia política.

O maior desenvolvimento da burocracia durante o século XIX teve lugar dentro do próprio domínio dos negócios. O alojamento dessa burocracia em prédios de escritórios, habitações coletivas e subúrbios residenciais constituía uma das tarefas capitais da expansão metropolitana. O transporte dessa burocracia de ida e volta ao trabalho, dentro de um prazo limitado de tempo foi um dos problemas técnicos do urbanista. (Cf. MUMFORD, 1961, p.238)

Sendo assim, acredito que o loteamento do bairro do Sumaré, por não contar com habitações coletivas não foi destinado para o alojamento dessa burocracia, ou seja, um paciente exército de empregados na metrópole, estenógrafas, arquivistas, guarda-livros, chefes de serviços, etc. Por fim, apenas lembrar que a época encontrava a sua forma num tipo de novos edifícios de escritórios, uma espécie de arquivo de seres humanos, cujos ocupantes passavam os dias a cuidar de papéis, carimbando, etc, para que os bens e serviços controlados pudessem ser vendidos com proveito para os donos ausentes da companhia. (Cf. MUMFORD, 1961, p.239)

Além das vias e da burocracia, outro agente, outra força são as finanças. Capitalismo de monopólio, finanças baseadas no crédito, prestígio pecuniário são as três faces da pirâmide metropolitana. Tudo o que acontece na cidade acaba dando num ou noutro desses três elementos (Cf. MUMFORD, 1961, p.239). É aqui, a partir da ciência do conceito supra-mencionado que creio pode-se começar a perder a ingenuidade para o tema da percepção da arte na cidade. Haveria arte metropolitana na medida em que ela se enquadrasse em uma ou nas três faces da pirâmide metropolitana.

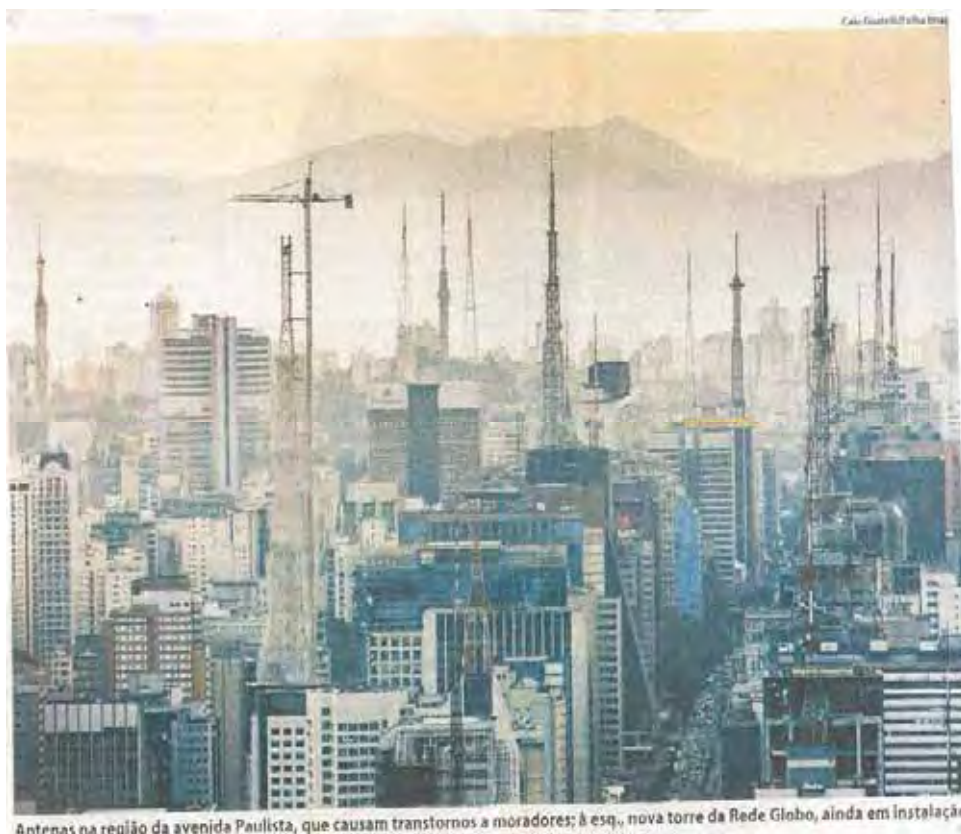
Apenas de passagem, comento que a base piramidal da TARTVC passa a ter tal significado. É como se ela fosse a pirâmide metropolitana em cujas faces encontram-se o monopólio, o crédito e o prestígio acima-mencionados.

Além da importância do banqueiro no palco político e nos investimentos industriais, são relevantes as hipotecas em propriedades imobiliárias metropolitanas, cujos valores são garantidos pela prosperidade e pelo crescimento contínuo da metrópole. Elas transformaram-se em pilares dos bancos de depósitos e das companhias de seguros. Para proteger os seus investimentos, tais instituições deveriam combater qualquer tentativa para reduzir o congestionamento, pois este viria também a deflacionar os valores que nele se baseiam. Sendo assim, relacionar o congestionamento em São Paulo, nas vias do Plano de Avenidas de Prestes Maia, na Av. Dr. Arnaldo, com o poder financeiro, não soaria tão estranho, pelo contrário, seria conhecer mais e profundamente as forças que aqui atuam, percebendo-se as relações de causa e efeito.

A metrópole é o reservatório natural de capital dentro dessa fase econômica, porque os seus bancos, os seus escritórios de contabilidade, suas bolsas de valores servem como ponto de reunião das economias do campo que a rodeia, e, no caso de capitais mundiais, para o capital excedente de investidores estrangeiros. Os investidores e fabricantes gravitam juntamente no sentido da metrópole. Quanto mais constante a necessidade de capital a crédito, tanto mais importante para o mutuário estar perto dos grandes bancos. (Cf. MUMFORD, 1961, p. 239)

Entendo que a presença das finanças, dos bancos e bolsas de valores ocorreu em São Paulo, inicialmente, no chamado centro antigo e possui como elemento-chave o edifício do Banespa, elemento marcante na paisagem paulistana, principalmente por meio da perspectiva monumental a partir da Av. São João. Ele é considerado um dos símbolos da cidade. No seu topo, eu acredito ter visto uma grande antena, ao menos um mastro para a bandeira do estado de São Paulo. Depois dessa centralização financeira, em um segundo momento, ao longo da história recente de São Paulo, o que vi foi que a Av. Paulista transformou-se, e importantes partes do poder financeiro, bancos, etc, instalaram-se nela. Ela, assim como o edifício do Banespa é considerada um dos símbolos de São Paulo.

Pois bem, o que nós temos é que no espigão da Paulista, além da concentração e da seqüência de bancos, surgiu uma incrível concentração e seqüência de antenas. Apenas lembrando e citando o surgimento, na década de 50, da antena da TV Tupi, próxima à Av. Paulista, o fato é que no cenário do poderio econômico da Av. Paulista dos anos 70 e 80 foram surgindo, uma após outra, grandes antenas instaladas no topo dos edifícios.



**Fig. 74 . Antenas na região da Av. Paulista.**

Este grupo, esta seqüência de antenas pode ser vista diariamente por milhares de pessoas, a partir de diversas partes da cidade. Entre elas, a antena analógica da TV Globo, uma réplica da torre Eiffel, que foi instalada sobre um prédio pertinente aos meios de comunicação, o edifício Casper Líbero, situado na Av. Paulista, 900. Neste contexto visual está a TARTVC, situada num prolongamento da Av. Paulista.

Tudo isso, o fato como ilustração, espero que tenha servido para preparar o leitor a compreender mais um componente vetorial que domina a cena metropolitana, além da burocracia, das finanças. MUMFORD (1961, p.235) dividiu tal componente em propaganda, noticiário, publicidade e literatura periódica.

Cabe ressaltar que onde os órgãos de finanças e publicidade acham-se concentrados as classes proprietárias são igualmente reunidas, pois o ritual da sua vida, tal como é vivida em público para proveito dos jornais ilustrados e dos cines-jornal, é uma parte essencial da tentação pecuniária (Cf. MUMFORD, 1961, p.244). Fica claro, para mim, uma excelente razão para explicar o loteamento do bairro do Sumaré, e muitos similares de alto padrão.

Eles significam a reunião das classes proprietárias, a tentação pecuniária. Por exemplo, uma pessoa compra o carro do ano só porque um vizinho fez o mesmo.

Conforme Mumford difundiu, houve necessidade de completar o processo de monopólio metropolitano e de concentrar mais ainda o controle. Para impedir a rivalidade por parte das sub-metropóles e das suas províncias, tornava-se necessário o monopólio efetivo da propaganda, do noticiário, da publicidade, da literatura periódica.

Esses quatro setores têm diversas origens e representam vários interesses iniciais. Historicamente, eles são ligados levemente, e dentro da estrutura metropolitana entram em coalizão. Eles trabalham para um único fim, isto é, dar marca de autenticidade e de valor ao estilo de vida que emana da metrópole. Estabelecem a marca nacional, tentam controlar o mercado nacional, criam o retrato de uma população unificada, homogênea, completamente padronizada, que de fato não tem relação alguma com o substrato regional, embora consiga produzir parcialmente a coisa que imaginou. (Cf. MUMFORD, 1961, p. 243)

Em todos esses esforços, o palco, a tela de cinema, o rádio, e aqui, lembro a implantação da cidade do rádio, na década de 30, no bairro do Sumaré, não menos que o jornal e o livro impresso, concentram-se na tarefa de fixar o apetite nacional sobre produtos que a metrópole pode vender com lucro. De igual maneira, criam a imagem de uma vida valiosa, que pode ser satisfeita apenas pela inexorável concentração do interesse humano em padrões pecuniários e resultados pecuniários, ou seja, as roupas da metrópole, as jóias da metrópole, a vida sombria e dispendiosa da *Park Avenue* e da *Kurfürstendamm*, de *Picadilly* e dos *Champs Elysées* (Cf. MUMFORD, 1961, p. 243). Tais padrões, tais mercadorias transformam-se nas metas da ambição vulgar. Para mim, tudo isso é facilmente aplicável para a outrora Rua Augusta e, provavelmente, para a atual Rua Oscar Freire.

A propaganda passa a ser o poder espiritual desse novo regime. A maior parte da literatura produzida com a aprovação da metrópole é de propaganda, num esforço para estabelecer o prestígio universal da metrópole, se não desse ou daquele produto especial, por exemplo, os automóveis. E como é interessante analisar nas imagens televisivas a relação veículo e metrópole!

Tais métodos, tais padrões contagiam os velhos símbolos do poder espiritual, a igreja e a universidade. Essas instituições, e aqui me recordo da igreja de Nossa Senhora de Fátima e da TARTVC, imitando-os, criam grandes edifícios enfeitados, conforme o espírito da propaganda e são tentados a copiar grosseiramente os métodos do financista de quem dependem cada vez mais.



**Fig. 75. Publicidade do programa infantil Rá-Tim-Bum instalada na TARTVC.**

Como exemplo, a utilização de empresas comerciais para levantamento de fundos, por várias corporações e instituições religiosas, a fim de adquirir capital para construções e outros propósitos. Tal concordata entre os poderes eclesiástico e financeiro tem muitos paralelos na metrópole moderna. (Cf. MUMFORD, 1961, p.244)

Portanto, acredito ter mostrado, sugerido, como seria racional, natural, pertinente à formação do meu objeto de pesquisa, a TARTVC, do bairro do Sumaré, do loteamento para residências da classe média-alta, dos seus respectivos elementos marcantes formadores, quero dizer, a cidade do rádio, a antiga sede da TV Tupi, a torre da MTV, a torre do SBT e a igreja de Nossa Senhora de Fátima. O fio condutor da referida formação tem como mote as forças que agem na metrópole, do contexto de atuação conjunta, não-restritiva, dos poderes financeiros, dos meios de comunicação e eclesiásticos, ficando, portanto, tal atuação implícita na paisagem do meu objeto de pesquisa. Tudo se explica e se encaixa! Senão vejamos. A concentração das residências de classe média-alta faz parte da anteriormente citada reunião de proprietários/tentação pecuniária. Grosso modo, os meios de comunicação, as antenas fixam o apetite nacional sobre aqueles produtos que a metrópole pode vender com lucro. E, por

exemplo, o emprego de empresas comerciais para levantamento de fundos por várias corporações e instituições religiosas a fim de adquirir capital, pois, segundo Mumford existiu a concordata entre os poderes eclesiástico e financeiro, tendo havido muitos paralelos na metrópole moderna.

Trata-se, portanto, de uma paisagem amistosa, onde as partes se relacionam. E os elementos marcantes são efeitos das forças que estimulam, na economia metropolitana, a aglomeração humana. Refiro-me ao poder financeiro e ao poder dos meios de comunicação.

Todavia, gostaria de acrescentar algo específico sobre as fundações. Recordo que a TARTVC tem como mantenedora a Fundação Padre Anchieta e que os conceitos de Mumford devem ser contextualizados e não orientados, necessariamente válidos para a Fundação Padre Anchieta.

Um grupo relativamente pequeno das classes financeiras controla os órgãos de cultura da metrópole e de boa parte dos territórios exteriores. Quando novas linhas de atividade tem de ser promovidas nas artes e ciências, é, inevitavelmente, às bolsas sevadas da metrópole que se dirigem os promotores: aqui, mais frequentemente do que nunca firma-se a nova fundação (Cf. MUMFORD, 1961, p.244)

Por fim, mas não por último, há ainda outro fator econômico que age no sentido da centralização do poder e da aglomeração de pessoas. Trata-se do aumento da renda da terra que acompanha esse crescimento. Na metrópole, a renda da terra não mais fixada pelo costume, não mais estabilizada pela lentidão na modificação dos costumes, cresce aos saltos. As parcelas passam de mão para mão com sucessivos acréscimos de valor, até que tenham amadurecido para permitir que o valor mais amplo seja sugado pelo último possuidor, aquele que a detém antes do seu emprego atual.



**Fig. 76. Terreno vago na Av. Heitor Penteado. Possibilidade de especulação imobiliária. Ao fundo a TARTVC.**

Sob o capitalismo, o aumento dos valores imobiliários paralelo ao congestionamento, relacionado às hipotecas, é, por si mesmo, motivo suficiente e justificação de todo o processo (Cf. MUMFORD, 1961, p.246).



**Fig. 77. Congestionamento na Av. Dr. Arnaldo próximo à Av. Alfonso Bovero.**

Entendo tratar-se de especulação imobiliária, fato esmiuçado e apresentado por Mumford, fato propagado por Argan como grande problema e, finalmente, fato que pode ser verificado em São Paulo. Por exemplo, o preço dos terrenos ao longo de futuros locais a serem atendidos pelo metrô.

Neste contexto de forças, qual é a forma da cidade e o que acontece com o olhar e o sentimento metropolitano? Quando o olhar se estende na direção da periferia nebulosa, não se pode apreender qualquer forma definida. Enxerga-se, normalmente, uma massa disforme. A grande cidade continua a crescer, rompendo os limites e aceitando a sua propagação desordenada e ausência de forma como resultado inevitável da sua imensidade física. (Cf. MUMFORD, p.246)

O que fora puramente perspectiva visual, na cidade barroca, transforma-se nas metrópoles mais recentes numa perspectiva mais pragmática de lucros através de prolongamentos urbanos. No prolongamento vertical da cidade, predominam as mesmas tendências, isto é, aumentar as alturas, as distâncias, e as cifras urbanas têm agora um motivo financeiro direto. (Cf. MUMFORD, 1961, p.247)



**Fig. 78. Vista das antenas do espigão da Av. Paulista a partir do centro de São Paulo. Topo do edifício Itália.**

Não há olhar humano que possa perceber todo esse aglomeramento urbano de uma vez só. Não há lugar único de reuniões, exceto a totalidade das suas ruas, que possa conter todos os seus cidadãos. Não há mente humana que possa abranger mais do que um fragmento das complexas atividades dos seus cidadãos. Existe um nome especial para o poder, quando está concentrado em tais dimensões, é chamado de impotência (Cf. MUMFORD, 1961, p. 247)

Finalmente, como possibilidade de características culturais e artísticas no desenvolvimento urbano, penso ser desejável a

Fusão do instintivo, do imaginário e do racional em grandes filosofias e obras de arte: liberação máxima de energias culturais; Atenas platônica, Florença de Dante, Londres Shakespeareana e Boston de Emerson. (MUMFORD, 1961, p. 306)

No âmbito das relações sociais, Mumford sugeriu, como solução para alguns problemas da metrópole, o estabelecimento de núcleos de atividades humanizadoras. Gostaria de lembrar que tal fato ocorreu na primeira metade do século XX. Hoje em dia, bastaria ver a situação das ONGs para concluir que os referidos núcleos não vingaram para resolução dos desafios citadinos. Porém, o mérito de Mumford, dentre outros, foi ter sido assertivo ao indicar o sentimento, o poder inerente ao estado metropolitano, ou seja, a impotência.

Apreciaria lembrar que para a situação metropolitana, Argan orientou que deveríamos fazer a passagem da dureza das coisas para a flexibilidade e liberdade das imagens. Foi o que fiz.

O outro referencial teórico desta pesquisa, Kevin Lynch observou que identificar e organizar o ambiente urbano é oportuno para se ter prazer estético na cidade. Foi o que fiz.

Não foi à toa que Argan difundiu como característica, presente e indesejável, do ambiente urbano, a alienação e a opressão. Kevin Lynch, por sua vez, baseou-se no sentimento de falta de segurança emocional, relacionando-o com a sensação de falta de orientação relativa aos grandes centros urbanos. O que quero dizer é que se consegui realizar alguns anseios de Argan, de Lynch, meus, de produção de imagens, em relação à Mumford, posso dizer que o sentimento de impotência para mim foi amenizado.

Elaborei imagens mentais urbanas, dentre outras, da TARTVC, que podem ser consideradas no desenho de seus limites, de seus traços externos, como a letra Y invertida. Sugeri a elaboração de imagens urbanas relacionadas ao Plano de Avenidas de Prestes Maia, que inclui o sistema Y de circulação formado pelas Av. 23 de Maio, Av. 9 de Julho e Av. Tiradentes. Da impotência citada por Mumford; do Y invertido da TARTVC; do Y da estrutura viária da cidade e do Y do pensamento de Piaget surgiu o título deste capítulo, impotênc-y-a. Esclarecendo sobre Piaget, recordando que foi fonte de Lynch

Poder-se-á observar que suas investigações estendem-se entre dois pólos, o nível perceptivo e o nível lógico, ou como também se dirá, entre o figurativo e o operativo. Podemos esquematizar estes conjuntos de dados como um “Y” cuja base é a atividade sensório-motora e suas ramificações as atividades perceptivas e as atividades lógicas. (BATTRO, p.236)

O título foi uma licença poética, palavra dividida em três partes, suscitando o que ocorre na atividade perceptiva, lembrando as três palavras do título do segundo capítulo, razão, emoção e consciência, remetendo, para a forma de três lados referente ao título do primeiro capítulo, ou seja, triângulos inscritos e separados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quais teriam sido as minhas contribuições com a realização desta dissertação? Quais as possibilidades de novas pesquisas eu poderia aventar, sugerir? Tentarei agora responder a estas perguntas. A dissertação é um fio condutor que levará, a seguir, para destacados assuntos, como torre Eiffel, antropofagia urbana, urbanidade, estética e o sistema de informação e comunicação, educação visual, cultura de massa, o imaginário da década de 1980 por meio do filme *Blade Runner*, desenho urbano, geometria e percepção urbana, o artista Franz Ackermann, etc.

A TARTVC possui urbanidade. Mas o que é urbanidade? Nós vivemos numa época em que todos pensam ter uma mensagem de importância universal para transmitir ao mundo. É uma época em que muitos se preocupam em ser originais, em inventar algo de novo, em se destacarem do contexto social, em sobressaírem, em que todos crêem ser mais astutos do que outros. Neste contexto, nós estamos rodeados de uma arquitetura que pode ter todas as qualidades, mas não é certamente urbana. Na arquitetura comercial moderna, inteligentes e estúpidos querem impor-se, fazer uma boa figura. É como se por meio dos seus projetos, eles falassem e gritassem ao mesmo tempo, chamando a atenção dos vizinhos, só que ninguém quer ouvir. O resultado é um grande alarido. Como seria bom se tivéssemos conversações educadas, levemente inibidas, úteis e agradáveis entre os edifícios, e, é claro, entre as pessoas. O hábito da convivência civil entre edifícios não é algo inédito na história da arquitetura e do urbanismo, basta lembrar as cidades européias do século XIX.

O fato é que a vista experimentada descobre os verdadeiros valores, ainda que estes não sejam vistosos, e, quem tem pressa de se tornar notado tem, freqüentemente, muito pouco que dizer. Contrariamente a tal aspecto, assim penso ser a TARTVC. Seus verdadeiros valores não são vistosos. Ela não tem pressa de ser notada e tem muito a dizer. Um de seus aspectos mais importantes são os seus triângulos inscritos e estes não são vistosos. Não tem pressa de ser notada, apesar de sua dimensão e localização. Tem muito a dizer, mas é necessário experimentar a vista, conversar muito com ela, até que ela comece a falar e mostre seus verdadeiros valores, seus discursos, as belas torres... O que quero dizer é que a torre possui, não muito próximo da vista, diferentemente das outras transições, a cerca de 100 metros de altura, uma terceira transição, um triângulo inscrito de 4mX4mX4m, enfim a escala humana, que quase não é notado, principalmente porque não tem pressa. Trata-se da transição para a torre de seção triangular que sobe até cerca de 120 metros. Ela mostra bem a primeira

transição, e sucessivamente vai diminuindo o tamanho das outras transições, como que instigando o olhar deste pesquisador. Quando isto fica claro, isto é, a terceira transição, juntamente com a atenção para os triângulos inscritos, começa a aparecer sua volumetria, sua escultura, sua arquitetura, sua plasticidade. Talvez, ela dissesse que gostaria de ser aquele tipo de bonequinha russa que vai abrindo, contendo outra menor e assim sucessivamente. Enfim, basta comparar suas transições e sentir seu poder escultórico.

Para além disto, ela se posta tranqüila, quieta e educada, como se respeitando os outros edifícios, apesar de seu porte e localização. No meio do alarido citadino, achou um lugar mais tranqüilo, o seu espaço, para seu discurso. Ela fala. Solta-se mais, em lugares mais altos e no seu próprio interior. Preferiu falar no silêncio da noite e para isso iluminou-se, exibindo, enfim, suas diferentes e múltiplas simetrias, suas imagens articuladas e reproduzidas.

A compilação dos dados referentes à TARTVC contribui para o desenvolvimento da história recente do bairro do Sumaré, e da história da cidade de São Paulo, pois

É necessário compreender que a construção da história da cidade é inseparável da história de sua arquitetura. O estudo dos edifícios é como uma coleta de dados primários, para a elaboração da história da arquitetura da cidade. A história das cidades estabelece uma visão de conjunto que não se confunde com a história da arquitetura. Mas para a sua elaboração é indispensável um conhecimento amplo da história dos bairros e dos edifícios. (GOULART REIS FILHO, O CAMPO..., p.37)

E, lembrando a ocorrência de uma torre de telefonia celular na Av. Dr. Arnaldo, sugeriria uma provável nova pesquisa, tendo como foco a inserção de tal elemento no ambiente urbano e suas respectivas possibilidades estéticas.

Creio que os meus estudos desvelaram uma aproximação com o importante e atual conceito de paisagem cultural.

Acredito ter sido importante descobrir que a torre Eiffel é a precursora das torres de transmissão. É importante saber a origem das coisas, e buscar as transformações ocorridas ajuda-nos a compreender melhor aquilo para o que se atenta. Para além disto, neste caso específico da TARTVC, ressalta-se que o respectivo primórdio coincide com um importante fato histórico, artístico, arquitetônico, urbanístico do mundo moderno e contemporâneo.

Minha possível contribuição é suscitar o fato que brasileiros realizaram o padrão *City* no loteamento Sumaré, diferentemente do Jardim América, realizado por ingleses. E, sendo assim, sugerir a inserção de tal fato nos debates modernistas antropofágicos da década de 1920, em São Paulo, que discutiam a relação entre processos artísticos estrangeiros com a

produção artística nacional. Portanto, poder-se-ia ampliar o leque dos debates e pesquisas, com a inclusão do assunto urbanismo, indo-se além da pintura, da literatura, etc.

A pesquisa desvelou artistas e obras presentes na igreja de nossa senhora de Fátima e no bairro do Sumaré que poderiam servir para novas dissertações. Como exemplo, o escultor Artur Pederzoli, o pintor italiano Giacomo Gasparro, o escultor alemão Bernard Heinze, o escultor austríaco Sr. Till, a pintura Via Sacra de Salomon Flexor, o painel da casa dos triângulos de Clóvis Graciano, em projeto residencial unifamiliar de Villa Nova Artigas, o arquiteto Gregório Zolko e o artista plástico Gershos Knispel. Da mesma forma, o sacrário da igreja de Nossa Senhora de Fátima, encimado por cúpula de bronze, que lembra nas suas linhas o domo da basílica de São Pedro, em Roma e duas portas de bronze do mobiliário religioso, colaboração do Liceu de Artes e Ofício de São Paulo.

Penso que é interessante verificar os vínculos existentes entre a teoria lynchiana das imagens públicas com os mapas mentais do artista alemão Franz Ackermann, ou com algum artista brasileiro que tenha pesquisa artística similar à do alemão. O pintor alemão expôs na 25ª bienal de São Paulo, em 2002, Iconografias Metropolitanas. Ele é um turista que não para de viajar. Ackermann diz que todos os lugares do mundo só estão a 10km uns dos outros. Ele costuma desenhar impressões dos lugares que visita para depois criar telas a partir dos desenhos. Quando de sua exposição no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, um painel constitui em uma série de aquarelas que mostravam tais impressões. Ackermann faz o que chama de mapas mentais com desenhos, aquarelas, cartazes e tudo o que lhe faz recordar aqueles lugares por onde passou.

De certo, a obra de Kevin Lynch extrapolou as primeiras três cidades americanas onde ele desenvolveu suas pesquisas, isto é, Boston, New Jersey e Los Angeles. Para isso, bastaria suscitar as ramificações de seus trabalhos junto à UNESCO. Mas, penso que sempre ao abordar outras cidades que não as três primordiais, de outras características, de outros continentes, como São Paulo, por meio de seus conceitos, seria sempre uma maneira significativa de contribuir de alguma forma para os seus estudos. Foi estimulante, sem grandes dificuldades, utilizar seus conceitos junto à TARTVC e o bairro do Sumaré, conceitos estes que imagino que outros pesquisadores poderiam alargar para outras áreas de São Paulo. A questão de organizar o ambiente urbano visando prazer estético passa a ser um assunto de prática. Temos, efetivamente, uma ferramenta, basta relembrar os cinco componentes da imagem pública e, principalmente, características de cada um deles.

Ainda no âmbito da teoria lynchiana, mais especificamente relativos aos estudos de seus sucessores e críticos, duas menções precisam ser feitas. Uma diz respeito à A.M. Battro e

concerne ao seu trabalho sobre aspectos geometrizarantes dos elementos que compõem a imagem mental urbana, sendo, por exemplo, as vias como trajetórias e os elementos marcantes como pontos. O outro aspecto que merece atenção está na obra de Del Rio. Ele nos oferece um contexto preciso e interessante para o tema da percepção urbana, por consequência para com Lynch. Trata-se de três círculos que se cruzam, ou seja, a morfologia urbana, a percepção urbana e o terceiro círculo é o do comportamento ambiental. A intersecção dos círculos é nomeada como *genius loci*, sentido de lugar que é um importante conceito nas discussões do urbanismo, da arquitetura moderna e contemporânea. Portanto, fica, ao menos no que tange ao desenho urbano, a teoria lynchiana delimitada.

A imagem do objeto que busquei construir teve com parâmetro a densidade, a rigidez, a vivacidade, ser completa e a continuidade. Segundo Lynch, podemos concluir que as imagens com mais valor são aquelas que mais se aproximam de um campo total forte: densas, rígidas, vivas, as que usam todos os tipos de elementos e características da forma, as que podem ser organizadas quer hierarquicamente quer continuamente, segundo as exigências do momento. (Cf. Lynch, 1980, p.101) Deve-se esclarecer o que é uma imagem densa, viva, contínua.

O estudo de diversas imagens individuais dos habitantes de Boston revelou outras distinções. Por exemplo, imagens de um elemento diferiam de observador para observador segundo a relativa densidade destes, isto é, o modo como eles enfrentavam o pormenor. Podem ser relativamente densos como uma fotografia da Rua Newbury que identifica os seus edifícios ao longo de todo o seu comprimento, ou relativamente escassos se tal rua é caracterizada simplesmente como uma rua limitada pelas velhas casas de costumes variados. (Cf. LYNCH, 1980, p.99)

Pode ser feita outra distinção: imagens sensorialmente visíveis e vivas, em oposição às abstratas, generalizadas, sem conteúdo sensorial. Assim, a imagem mental de um edifício pode ser viva, envolver a sua forma, textura, cor e pormenor, ou bastante abstrata, sendo a estrutura identificada como restaurante ou o terceiro edifício a partir da esquina. (Cf. LYNCH, 1980, p.99) No caso da TARTVC, a descoberta de sua cor, de sua forma, de alguns pormenores indicaram a elaboração de uma imagem viva da mesma.

A imagem pode ser construída de um modo dinâmico, estando as partes ligadas por uma seqüência temporal, mesmo sendo o tempo bastante breve, e elas podem ser vistas como que através de uma máquina de filmar. Este modo dinâmico estava mais ligado à experiência atual de deslocamento dentro da cidade. A esta maneira podemos chamar uma organização contínua, empregando interligações abertas em lugar de hierarquias estáticas. (Cf. Lynch, 1980, p.101)

Creio que este caráter da organização dinâmica é o ponto oportuno por excelência para a conexão com o texto que segue, as imagens eletrônicas.

A torre de antena da rádio e televisão Cultura integra um aparato que tem por finalidade a produção de imagens eletrônicas.

Aliás, pródigo de imagens é o mundo contemporâneo. O aparato tecnológico-organizativo da economia industrial não limita, mas potencia a função da imagem. Grandes indústrias, cinema, televisão, publicidade, produzem e vendem imagens. Outrossim, sem informação por meio das imagens não ocorreria cultura de massa, e a cultura da sociedade industrial é a cultura de massa.

A indústria põe em circulação enorme massa de imagens. Se pensarmos que, em substância, reduziu objetos às suas imagens, podemos dizer que produz e introduz nos mercados apenas imagens. Ora, se para liquidar abundantes produtos da história contarmos com a sugestão e com a breve duração das imagens, é claro que não seria utópico, mas ingênuo, esperar fazer o consumo corresponder à resposta lógica ou corresponder às necessidades, isto é, consome-se mais do que se precisa.

O bombardeio de imagens a que pessoas estão expostas tem por conseqüência a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens. Essa falta de emissão de imagens tem por conseqüência a aceitação passiva das imagens que formam o ambiente efêmero, mas real, da existência. Isso significa falta de reação ativa, de interesse, de participação, alienação. E sabemos que alienação, falta de integração ao ambiente, paralisação da imaginação são origem da patologia urbana, violência, vandalismo, drogas, neurose coletiva. É preciso conseguir que informação e comunicação de massa não sejam mão única e não impeçam a comunicação dos indivíduos entre si e com o ambiente. Considero a referida necessidade uma nova possibilidade de investigação acadêmica, posterior e sucessiva àquela que diz respeito a organizar e identificar o ambiente, a qual, por sua vez, remete a esta dissertação.

O filme *Blade Runner* projetou uma imagem futurista. O ambiente estaria impregnado por telas onipresentes. Realmente, a imagem está se tornando mais ou menos típica, TV, cinema, monitores de computadores, visores de celulares, etc. Em São Paulo, passageiros de várias linhas de ônibus e da linha verde do metrô, aquela que passa embaixo da torre da TV Cultura, viajam com os olhos numa tela de LCD. Há algo que sugere isolamento e alienação nesse transitar de olhos a estímulos outros, alheios aos acontecimentos reais, plugados nos virtuais. É como se no interior dos ônibus e vagões do metrô as telas de LCD substituíssem as janelas, a cidade como alvo dos olhares.

Levando-se em conta que a informação por meio da imagem apresenta-se organizada, tem suas técnicas e técnicos, desenvolve-se com o progresso da tecnologia correspondente, o que me instiga é se poder-se-ia chamar tal técnica da imagem de arte. Desceriam artistas de seu nível de intelectuais para se converterem em técnicos da imagem?

Já, por sua vez, em relação ao juízo arganiano, penso que uma possível contribuição dos meus estudos foi ter estendido à cidade o estudo feito por Gastón Bachelard sobre a casa. Quando Argan escreveu que seria fácil e extremamente interessante estender à cidade o estudo feito por Gastón Bachelard sobre a casa, parti do pressuposto que deveria tomar tal iniciativa, não sei se inédita. Para mim, pareceu-me como um apelo, uma sugestão arganiana. Sendo assim, procurei realizar o que ele teria imaginado. Porém, aquilo que fiz, foi no sentido de tatear, superficial, uma exploração inicial, com meu pensamento tensionado para a TARTVC. O fato é que, neste sentido, logo encontrei a casa como elemento vertical “por excelência”, idéia extremamente oportuna e relacionável para quem, como eu, tinha como objeto de estudo uma torre com cerca de 150 metros de altura e um bairro formado por centenas de casas, ambos em uma altitude de aproximadamente 830 metros. Portanto, foi eficiente, porém superficial, talvez assertivo. Aqui, então, ficaria a sugestão para que se estude mais a relação entre a casa bachelardiana e a cidade. Ainda dentro desse contexto, permita-me fazer uma derradeira observação, oriunda do objeto das minhas reflexões. Bachelard coloca a questão da verticalidade da casa na bipolaridade entre sótão e porão. Sendo assim uma questão seria, sendo o sótão e o porão espaços mais presentes em casas européias do que em casas paulistanas, creio eu, bastaria andar por alguns bairros residenciais de São Paulo para verificar-se tal hipótese. Como ficaria válido o respectivo pensamento de Bachelard, da bipolaridade, numa casa que não tivesse, por exemplo, sótão, porão, ou nenhum dos dois?

Penso ser importante ressaltar que meus estudos revelaram que a pesquisa realizada se relaciona com a obra *Ulysses* de Joyce, considerada um dos clássicos da literatura mundial moderna. Lembrando o juízo arganiano sobre sentimento da cidade, além do escritor supra-mencionado, apresentaram-se os pintores Tobey e Pollock. Portanto, parece-me natural indicar possibilidades de novas inquirições correlatas, sobre, por exemplo, a obra de Pollock dialogando com o urbano.

Finalmente, apreciaria relatar que esta perquirição procurou indicar que ao tema da arte e cidade, metrópole, etc, teríamos que ter cuidado com alguma ingenuidade. Explico: desde o início, nas metrópoles atuam forças e é bom se ter consciência delas. Aliás, quais são efetivamente os poderes em São Paulo do século XXI? E como os poderes se relacionam com

a arte? Foi latente na metrópole a coalizão de forças produtivas, capitalistas, econômicas, burocráticas, administrativas, etc, sedentas por consumidores e novos mercados. Aderiram aos mencionados vetores a publicidade, a informação, os meios de comunicação, a tecnologia, algozes, representantes do lucro fácil, imediato, incessante e crescente. Nos meus estudos, duas personalidades brilhantes focaram seus pensamentos, suas “metralhadoras giratórias” e apontaram o inimigo principal para que nossas cidades não sejam belas. O nome da “fera”, ambos, Argan e Mumford indicaram, é a especulação imobiliária. Neste cenário, Mumford iluminou ainda mais o assunto. O verdadeiro lugar da arte na cidade não pode ser outro, senão junto ao drama citadino.

Em São Paulo, tanto a “fera”, isto é a especulação imobiliária quanto a tragédia, quero dizer o drama citadino, ambos, saltam aos olhos, estão presentes, infelizmente, como grande característica da cidade, basta andar por ela e assistir as suas mazelas. Este pensamento induziria a uma outra sugestão para uma dissertação. Gostaria de ver abordados a arte e o drama citadino na São Paulo contemporânea. Finalmente, por hipótese, imaginar quais seriam os sentimentos do personagem de Joyce, caso ele andasse, atualmente, na capital paulista.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

A *TORRE da TV Cultura*. Revista Projeto, Ed. 151, p. 58-59, abril, 1992.

ABNT. NBR 10520. Ago, 2002.

ALONSO, George. *Postal paulistano ganha nova torre*. Folha de São Paulo, 08, março, 1992.

*ANTENA da Cultura causa interferência e protestos*. Folha de São Paulo, 17, março, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*: tradução Denise Bottmann e Federico Caroti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARNEIRO, Lúcia Maria. In: *Arte Pública : apontamentos e reflexões* / João J. Spinelli, organizador. São Paulo :CNPq :Unesp,1999.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço / por Gaston Bachelard*; trad. por Antonio da Costa Leal, Lidia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado ; Tijuca,[198-]

BASSANI, Jorge. *A função e a comunicação*. Tese (Doutorado). São Paulo, 2005. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

BATTRO, Antonio M. *O pensamento de Jean Piaget: psicologia e epistemologia /*; tradução de Lino de Macedo. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1976.

BENEVOLO, Leonardo. *A História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

DEL NEGRO, Paulo Sérgio; PAIVA MAGALHÃES, Juliana de; SCHVARZMAN, Sheila. In: *Estudo de Tombamento da antiga TV Tupi*. CONDEPHAAT, processo nº 54262/06.

DEL RIO, Vicente. *Introdução Ao Desenho Urbano No Processo de Planejamento*. São Paulo: Pini, 1990.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. CDOC. *Cultura defende torre*. RE 054712. 07, janeiro, 2008.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. CDOC. *TV Cultura pede transmissor digital a Lula*. RE 058213. 07, janeiro, 2008.

GALLO, Antônio Luiz. *A nova cultura de São Paulo*. *Construção Metálica*, n. 4, 1991.

GOULART REIS FILHO, Nestor. *O campo da arquitetura e urbanismo*. Org. Maria Lúcia Perrone Passos. *Cadernos de História de São Paulo 1*. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. ISSN 0104-0901.

GRANATA, Ricardo. *Leituras do espaço urbano: re-presentações da cidade de São Paulo*. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

KOSSOY, Boris (coord.). *Cronologia das artes em São Paulo 1975-1995*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996. Volume 2.

LEFÈVRE, José Eduardo de Assis. *As Torres e a Construção da Cidade*. Folha de São Paulo, A3, 10/01/2007.

LEITE, Rodrigo. *Zona oeste de SP tem novo 'totem eletrônico'*. Folha de São Paulo. São Paulo, 04, novembro, 1991.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Porto, 1980.

\_\_\_\_\_? *De qué tiempo es este lugar? : para una nueva definición del ambiente /*

Kevin Lynch. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975. Translation of *What time is this place?*

MAITREJEAN, Jon. In: *Estudo de Tombamento do Bairro do Sumaré*. CONDEPHAAT, processo nº 45581/02.

MARCONDES, Maria José de Azevedo. In: *Estudo de Tombamento do Bairro do Sumaré*. CONDEPHAAT, processo nº 45581/02.

MUMFORD, Lewis. *A Cultura das Cidades*: tradução Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1961.

NASCIMENTO, Silvia Haskell Pereira do. In: *Tombamento do Bairro do Sumaré*. CONPRES P, nº 1999 – 0189.470-0

NASCIMENTO, Silvia Haskell Pereira do. In: *Tombamento do Reservatório Araçá*. CONPRES P, nº 1992 – 0.007.865-6.

NONATO, Cláudia. *Planos da Cultura para chegar à aldeia global*. Via satélite. Jornal da Tarde, São Paulo, 25, agosto, 1990.

RAMPAZZO, Lino. *Metodologia científica: para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação*. São Paulo: Loyola, 2002.

RIBEIRO, Sylvia Aranha de Oliveira. *Sumaré Gente em Busca da Flor*. São Paulo: Editora STS Publicações e Serviços Ltda., 1999.

SAMPAIO, Mário Ferraz. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda, 1984.

SEVCENKO, Nicolau in: *Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC*. São Paulo: SESC, 1998.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

*TÚNEL* passará pela torre da “Cultura”. O Estado de São Paulo, 07, abril, 1992.

ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*; Tradução Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

\_\_\_\_\_. *Architectura in Nuce Uma Definição de Arquitetura*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1979.

## INTERNET

<http://www.byd.com.ar/ciudad11.htm> . Acesso em 18/03/03 19:08

[www.arcoweb.com.br](http://www.arcoweb.com.br)

[www.tvcultura.com.br](http://www.tvcultura.com.br)

## ANEXO A

### **O pós segunda guerra mundial, a cultura artística americana, frustração da vida na megalópole e a inserção do momento estético no circuito da informação e da comunicação de massa. (ARGAN, 1992)**

Na atual contestação geral do historicismo em favor de um cientismo integral, indubitavelmente mais de acordo com os modelos culturais de uma civilização tecnológica ou consumista, o problema da arte talvez seja o ponto crucial da contenda.[...]

Como explicou Benjamin, na época da reprodutibilidade mecânica e da difusão da arte através dos canais da comunicação de massa, a obra de arte perde toda a sua *aura*, ou seja, separa-se do contexto histórico-ambiental em que foi produzida, adquirindo, em compensação, o máximo de *exponibilidade*, isto é, um caráter de absoluta presença, de atemporalidade. É nessa condição que a obra de arte encontra-se no museu, o instrumento que nossa civilização criou para a fruição artística coletiva.[...]

Contribuíram em ampla medida para a fundação de uma ciência rigorosa da arte os estudiosos norte-americanos, ao desenvolver uma tendência já pronunciada, desde o final do século passado, na Alemanha. É sabido que, nos últimos cem anos, por óbvias razões econômicas, verificou-se uma transmigração em massa de obras de arte dos países de antiga civilização para a América, onde uma cultura artística praticamente não existia.[...]. Como poderia justificar-se, neste contexto, a presença daqueles documentos de uma história que não dizia respeito a seu passado? *Evidentemente, colocando na sombra o significado histórico e em plena luz o puro valor estético das obras de arte*, ou seja, afirmando que a arte não é tanto o produto de um lento processo cultural, quanto a expressão de uma criatividade congênita ao ser humano. Era uma tese para a qual a teoria fiedleriana da visibilidade pura oferecia um embasamento filosófico, ainda mais válido por ser, justamente, europeu. Partindo dessas premissas, a cultura artística americana teve, nas últimas décadas, imponentes desenvolvimentos. Formaram-se escolas universitárias perfeitamente equipadas, que se valeram do ensino de muitos estudiosos europeus, sobretudo alemães, obrigados a emigrar das perseguições nazistas; as pesquisas estético-filosóficas foram levadas adiante, inclusive através de importantíssimas ligações com outras disciplinas (psicologia, sociologia,

teoria da informação, etc); foram criadas escolas para a educação visual e o projeto artístico para a indústria; por fim – o que, naturalmente, é o fato de maior destaque -, formou-se na América uma corrente artística autóctone, que, depois da Segunda Guerra Mundial, conheceu um florescimento quase violento e se impôs ao mundo a ponto de assumir uma função de guia.

Todo o pensamento estético americano, de Dewey a Langer e a Arnheim, tende em substância a afirmar o caráter absolutamente individualista, de experiência criadora autônoma, da arte. Ela não tem uma gênese histórica, mas possui uma função social: compensa a experiência alienante do trabalho industrial e a frustração da vida na “megalópole”. Mais tarde, procurar-se-á inserir o momento estético no circuito da informação e da comunicação de massa, identificando-o com o trauma da notícia inabitual.

O maior artista americano F. L. Wright, rejeita toda e qualquer justificativa histórica de sua própria obra criadora.[...] Nisso, antecipa os grandes protagonistas da *action painting* ou da arte gestual, fenomenização imediata e incontida dos impulsos profundos do ser. Até mesmo a imagem é repudiada como intrinsecamente histórica, portanto metafórica e mistificante: ao gesto não pode corresponder outra coisa que o signo, que não tem espaço, nem tempo.[...] Ou seja, não teriam eles um acento manifesto de denúncia e de protesto, quase opondo a violência criadora do indivíduo à violência negativa e opressora do sistema? [...] O perigo ,enfim, é que, em vez de renovar e estender o método histórico, se des-historize o método do estudo da arte e que, por fim, mesmo nesse campo, uma linguagem tecnológica substitua a linguagem histórica.

## ANEXO B

### **BACHELARD: A verticalidade do humano, a felicidade da torre, a casa como apelo, entre medos.**

Os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente, reimaginamos a sua realidade. A casa é imaginada com um ser vertical. Ela se eleva, diferencia-se no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência da verticalidade.

Verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. Porão é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.

Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa se nos tornarmos sensíveis à função de habitar a ponto de fazer dela uma réplica imaginária da função de construir. Os andares elevados, o sótão, o sonhador os “edifica” e os reedifica bem edificados. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados. Mas, quanto ao porão, o habitante apaixonado cava-o cada vez mais, tornando ativa sua profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Com relação à terra cavada, os sonhos não têm limite, sonhos de além-porão.

Nos romances de Henri Bosco, grande sonhador de casas, vamos encontrar tais além-porões. Sob a casa de L'antiquaire há “uma rotunda abobadada onde se abrem quatro portas”, oniricamente complexo. É em tal subsolo que os antiquários que conduzem o romance pretendem ligar destinos. O porão de Henri Bosco, com ramificações quadriculadas, é um tecedor de destinos. O próprio herói que conta suas aventuras tem um anel do destino, um anel em cuja pedra estão gravadas sinais de uma idade antiga. O trabalho especificamente subterrâneo, especificamente infernal de L'antiquaire irá fracassar. No exato momento em que dois grandes destinos do amor iam se unir; morreu no cérebro da casa maldita uma das mais belas sílfides do romancista, uma criatura do jardim e da torre, o ser que devia proporcionar a felicidade.

O leitor razoavelmente atento ao acompanhamento de poesia cósmica, sempre ativa, sob a narrativa psicológica nos romances de Bosco, terá, em muitas páginas do livro, testemunhos do drama do aéreo e do terrestre. Mas, para viver tais drama, é preciso reler, é preciso poder deslocar o enfoque ou fazer a leitura com o duplo enfoque do homem e das coisas, sem nada negligenciar do tecido antropocósmico de uma vida humana.

Em outra morada aonde o romancista nos conduz, o além-porão já não é o signo dos tenebrosos projetos de homens infernais. Ele é realmente natural, integrado na natureza de um mundo subterrâneo. Vamos viver, seguindo Henri Bosco, uma casa com raízes cósmicas.

Essa casa com raízes cósmicas vai aparecer-nos como uma planta de pedra que cresce do rochedo até o azul de uma torre.

O herói do romance *L'antiquaire*, surpreendido numa visita indiscreta, teve de refugiar-se no subsolo de uma casa. Mas, imediatamente, o interesse real da narrativa passa para o nível cósmico. As realidades servem aqui para expor sonhos. A princípio, estamos ainda no labirinto dos corredores talhados rocha. Depois, subitamente, é encontrada uma água noturna, sua opacidade e consistência insólita faziam dela uma espécie de matéria desconhecida e carregada de fosforescências, de que só afluíam à superfície fugidias fulgurações. Signos dos poderes obscuros em repouso nas profundezas, essas colorações elétricas manifestam a vida latente e o temível poder desse elemento ainda adormecido.

Sentimos que esse calafrio já não é um medo humano, mas, cósmico, antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem entregue às situações primitivas.

Do porão talhado na rocha ao subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos do mundo construído para o mundo sonhado; passamos do romance para a poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda alcançam a totalidade pela profundidade. A casa converteu-se num ser da natureza. É solidária com a montanha e com as águas que trabalham a terra. A grande planta de pedra que é a casa cresceria mal se não tivesse em sua base a água dos subterrâneos. Assim vão os sonhos em sua grandeza sem limite.

De fato, para além da água subterrânea, o porão de Bosco reencontra as suas escadas. Após a pausa poética, a descrição pode prosseguir seu itinerário: “Uma escada se afundava na rocha e, subindo, serpenteava. Era muito estreita e abrupta. Segui-a”(p.155)

Por essa espiral, o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras da altura.

Com efeito, no final de tantos desfiladeiros tortuosos e estreitos, o leitor desemboca numa torre. É a torre ideal que encanta todo sonhador de uma morada antiga: é “perfeitamente redonda”; cercada pela “tênue luz” coada “por uma janela estreita”. E o teto é abobadado. Que

grande princípio de sonho de intimidade é um teto abobadado! Reflete incessantemente a intimidade em seu centro. Não nos surpreende que o quarto da torre seja a morada de uma doce jovem e seja habitado pelas lembranças de uma antepassada apaixonada. O quarto redondo e abobadado está isolado em sua altura. Guarda o passado assim como domina o espaço.

Na capa da missal da jovem, missal que vem da ancestral distante, pode-se ler a divisa:

A flor está sempre na semente

Por meio dessa admirável divisa, a câs e o quarto são marcados por uma intimidade inolvidável. Com efeito, haverá imagem de intimidade mais condensada, mais segura de seu centro que o sonho de porvir de uma flor ainda encerrada e recolhida em sua semente? Como desejamos que não a felicidade, mas a antefelicidade, permaneça fechada no quarto circular! Assim, a casa evocada por Bosco vai da terra para o céu. Tem a verticalidade da torre, elevando-se das mais terrestres e aquáticas profundezas até a morada de uma alma que acredita no céu. Tal casa, construída por um escritor, ilustra a verticalidade do humano. E é oniricamente completa. Dramatiza os dois pólos dos sonhos da casa. Faz a caridade de uma torre àqueles que talvez não tenham conhecido sequer um pombal. A torre é obra de outro século. Sem passado, ela nada é. Que coisa ridícula é uma torre nova! Mas os livros aí estão para dar mil moradas nos nossos devaneios. Na torre dos livros, quem não viveu suas horas românticas! Essas horas retornam. O devaneio tem necessidade delas. No teclado de uma vasta leitura ligada à função de habitar, a torre é uma nota para os grandes sonhos. Quantas vezes, depois de ter lido *L'antiquaire*, Gaston Bachelard teria habitado a torre de Henri Bosco.

## ANEXO C

### **Vittorio Gregotti, *Território da Arquitetura*, teorias acerca dos aspectos formais da cidade, Lynch e Kepes.**

O terceiro grupo de estudos, dedicado a problemas e experiências de estruturação formal da arquitetura em grande escala e que devemos levar em conta, desenvolveu fundamentalmente sua atividade em torno dos problemas da forma urbana.[...]

Estamos aqui nos ocupando da cidade de um ponto de vista bastante particular e limitado: o de sua figura pelo que representa como caso particular do problema da figura do território. Os estudos a respeito representam uma mostra particularmente importante dos estudos acerca da figura do ambiente físico; não nos é possível agora percorrer seu amplo desenvolvimento histórico nem a variada gama de opiniões atuais, mas, indubitavelmente, quem hoje deseje pesquisar os fundamentos da imagem da forma urbana deve recorrer aos trabalhos de Kevin Lynch e de Gyorgy Kepes e aos trabalhos de seus colaboradores do Massachusetts Institut of Technology. A contribuição de Lynch é excessivamente elaborada para ser aqui resumida, mas será oportuno apresentar esquematicamente alguns de seus aspectos para que possamos prosseguir nosso discurso.[...]

Na tentativa de superar um dos pontos do impasse, constituído pelo problema do valor, Lynch procura instituir, ao menos, um valor interno ao problema da forma, independente da relação forma-finalidade. Partindo da constituição de uma possível especificidade da percepção urbana frente a outras percepções visuais, ele reconhece na clareza e legibilidade da figura da cidade um objetivo consistentemente almejável, e tenta estabelecer, ao mesmo tempo, o valor-clareza perceptiva da imagem urbana a partir de um levantamento estatístico acerca do usuário. Logo, estabelece uma série de instrumentos que lhe permitem avizinhar-se daquele valor.

Este engenhoso método, um dos mais avançados para o tratamento deste problema, apresenta, no entanto, a limitação de fundar o que poderíamos chamar uma estética do existente, evitando em grande parte o problema do significado. Isto é, reduz a relação entre esquema perceptivo e riqueza e variedade dos significados atualizados pela estrutura urbana a uma simples reorganização de material inventariável antes que à elaboração de novo material.[...]

Estas idéias acerca da isolabilidade e o estudo da forma urbana (bem como seus desenvolvimentos sucessivos) nascem, em termos muito gerais, com o desenvolvimento da teoria da *Gestalt* aplicada aos problemas do visual design que se encontra nos trabalhos de Gyorgy Kepes quem, pela primeira vez, aborda o problema da possibilidade de colocar a questão morfologia urbana em termos de sistemas de significado. Uma cidade, diz ele, não é um tecido contínuo, mas caracteriza-se, no plano dos significados, por uma estrutura particular. A cidade propõe o problema de sua individualização (por simulações, mutações e acentuações) e, uma vez individualizada, o da seleção das operações adequadas a este princípio da escala. Por isso, propõe uma gralha de decomposição da estrutura urbana apta para individualizar os caracteres de “lugar simbólico” da cidade.

É interessante assinalar a crescente importância atribuída pelo autor ao tratamento (e, em geral, à problemática da imagem da cidade) do valor da conexão seja como comunicação direta ou a distância, seja como transporte (usuário em movimento e meios de transporte em movimento), seja como substituição e mutação contínua da paisagem urbana, seja ainda, como fluxo técnico (elétrico, hidráulico, de energia) de alimentação da cidade. Frequência, ritmo, luz e substituição são os efeitos deste tecido em contínua mutação, mas se constituem também em matérias tecnologicamente manipuláveis no plano formal.