

H.B. 218430 131a - 63055

CÂNDIDO MOTA (SP)



2010000371

MEMÓRIA E FUTURO DE UM CENÁRIO ART DECO

T/UNESP
720.040612
L732c

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS

Cândido Mota (SP):
Memória E Futuro De Um Cenário Art Deco

Sandra De Lima Netto

Orientadora: Neide A. Marcondes

Apoio: CNPQ



São Paulo, 1999



BANCA EXAMINADORA



AGRADECIMENTOS

Aos cidadãos de Cândido Mota que me atenderam com grande respeito e boa vontade tanto no fornecimento de dados específicos como no acolhimento pessoal em suas casas. Em especial, Sra. Naia D.P. Ângelo, Sr. João José Calamita, Sr. Alfeu Vieira Filho, Sr. Walter Bucalem, Sr. Calil Chadi, Sr. Gentil Gonçalves e o dsenhista Marcos.

Ao Departamento de Pós-Graduação do I.A. UNESP, particularmente à professora Neide Marcondes, minha orientadora.

Aos demais professores, amigos, e familiares que muito me apoiaram para a realização deste trabalho.

Aos meus queridos Max, Renan e Gustavo.



06.....RESUMO

07.....INTRODUÇÃO: O pano de fundo

CAPÍTULO 1

15.....CIDADE-CENÁRIO: MEMÓRIA E FUTURO

-CENÁRIO, ARTE E HISTÓRIA

-A CIDADE IDEAL E CIDADE REAL

-DA PRESERVAÇÃO DO IMAGINÁRIO À CONSTRUÇÃO DE SIMULACROS

-CIDADE COMO ESPAÇO DE BENS, COMUNICAÇÃO E AFETOS

CAPÍTULO 2

44.....ART DECO, ESTILO CENOGRÁFICO

CAPÍTULO 3

55.....A HISTÓRIA DO LUGAR

CAPÍTULO 4

67.....CÂNDIDO MOTA - ÁLBUM ICONOGRÁFICO

-FASE 1 - Condicionantes físico-espaciais

-FASE 2 - Art Deco Caipira

-FASE 3 - As obras art deco

89.....ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES: Interpretação e proposição

93.....APÊNDICE

96.....BIBLIOGRAFIA



RESUMO

A pesquisa aborda a percepção visual da cidade pioneira Cândido Mota, no interior Paulista, que preserva interessante acervo art deco nas suas fachadas. Pretende um registro interpretativo do estilo/espço/tempo; desta forma, por meio de um levantamento histórico, visa debater as questões da preservação e do crescimento das cidades-cenário que não devem ser entendidas apenas como patrimônios do passado, mas organismos do presente e futuro.

ABSTRACT

This research approaches the visual perception of the pioneer city, Cândido Mota , inside São Paulo State, which has an interesting art deco collection on their facades. It intends to do an interpretative record of style/space/time; in that way, through a historical search, it looks toward a discussion about preservation and growth of the scenery cities that must not be understood as patrimony from the past but present and future organisms.



INTRODUÇÃO : O pano de fundo



É interessante ressaltar que até o momento não conhecemos pesquisas cujo enfoque esteja nas relações visuais das cidades históricas fortalecendo seus atributos de cenário.

O estudo da cidade histórica, sempre foi entendido por uma divisão necessária entre a arte, a técnica, a função, a história. Aqui, mesmo se tratando de uma arquiteta estudando uma cidade, estamos voltados à área das Artes Visuais, embora o conteúdo teórico esteja respaldado nos trabalhos dos mais respeitados autores da literatura sobre Patrimônio Histórico do Brasil.¹

A idéia de um estudo sobre a cidade - cenário surgiu justamente do seu antagonismo que é a metrópole contemporânea. As complexas e conflitantes relações existentes numa grande cidade do Brasil dos anos 90, se repetem em todas as cidades do mundo, e esse fato por mais irreversível que seja parece impedir definitivamente que essas cidades deixem de ser consideradas organismos vivos e sejam toleradas como máquinas de morar. Aquilo que Le Corbusier previu para a arquitetura moderna, assumiu a escala urbana e, hoje, o desejo dos arquitetos e urbanistas é recuperar aspectos humanísticos dessa grande máquina, mas o resultado conseguido, parece significar a dissolução da entidade urbanística em sua fragmentação ou setorização, gerando várias cidades de uma só.

Diferente é a condição das cidades que não sofreram ainda essa dissolução e continuam mantendo uma unidade, um centro vital que orienta e distribui as relações humanas favorecendo a identificação de seus referenciais tanto históricos, artísticos, e afetivos.

Essas inquietações surgiram no início do curso de arquitetura na Universidade Federal de Santa Catarina, que por estar sediada na cenográfica ilha de Florianópolis, SC, instiga ainda mais o estudioso da cidade a buscar soluções para melhorar a qualidade de vida do ser humano. No entanto as primeiras respostas só apareceram ao contato mais próximo das cidades tombadas deste imenso país. Assim, Laguna (SC), Cananéia(SP), Parati(RJ), Ouro Preto(MG), Mariana(MG), Diamantina(MG), Olinda(PE), enfim, em cada uma dessas cidades históricas existia um encanto que impossibilitava a persistência das angústias típicas das metrópoles contemporâneas.

¹ Sobre o assunto podemos citar os trabalhos de Murilo Marx, Nestor Goulart, Luis Saia, Carlos A.C. Lemos, J. Katinsky, Benedito L. Toledo, Ulpiano B. de Menezes, e outros do corpo bibliográfico consultado.



Aos poucos fomos entendendo que as cidades históricas preservam algo que o homem moderno desconhece que é o equilíbrio do espaço construído e o não construído, ou melhor, a harmonia da arquitetura (em escala humana) no espaço público. Isso somado a sincronia estilística que ao acalmar os olhos do observador, passa a identificar os seus signos e pode então desfrutar de sua estética.

Foi aí que decidimos estudar a rua entendida como espaço, e não apenas como via de circulação. A rua se transforma em espaço interno da cidade como se as fachadas fossem as paredes de uma sala e os ornamentos arquitetônicos, a decoração da casa. Essas idéias foram nos apresentadas por Camilo Sitte em *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos* (Sitte, 1992) onde ele desvenda a riqueza dos espaços abertos das cidades antigas.

Seguindo as diretrizes de Sitte, podemos transportar os benefícios da vida urbana anterior a revolução industrial, para a atualidade onde a rua assume um papel fundamental no aspecto visual da cidade e conseqüentemente cada ação individualizada sobre esse espaço coletivo interfere no usufruto de todos. Poderíamos então crer que, ao tornar a rua algo mais interessante e menos impessoal o homem contemporâneo teria no mínimo um bom motivo para retornar à vida pública apesar do sociólogo Richard Sennett em *O Declínio do Homem Público* (Sennett, 1995) constatar essa situação praticamente impossível neste fim de século.

Mesmo aceitando as dificuldades de resgatar determinadas características da vida urbana, investimos fortemente nos atributos visuais próprios de cada lugar como respaldo da melhoria da qualidade de vida. A arquitetura deve ser entendida como pano de fundo da cidade, e a rua sua continuidade. O estilo artístico, a fruição entre homem e monumento.

Foi esse o processo que nos levou a adotar o termo cidade-cenário para elaboração desta dissertação. O que se segue é uma referência às cidades-cenários existentes na nossa realidade histórica, muitas já consagradas, outras ainda à espera do reconhecimento. As primeiras vivem igualmente a glória e os complicados processos de adequação aos novos usos culturais e turísticos como praxe das políticas preservacionistas do Brasil. As segundas permanecem adormecidas e sofrem o desgaste da descaracterização cultural.

Na tentativa de entender a descaracterização cultural de uma determinada região ou núcleo urbano, uma vez que as cidades-cenários preservadas, porém não tombadas, enfrentam as



influências estrangeiras pelo próprio favorecimento dos meios de comunicação de massa, iniciamos nossa discussão com a polêmica do crescimento das cidades e os mitos do progresso.

Nada tão preciso dentro desta temática do que o pensamento de Giulio Carlo Argan em seu livro *História da Arte como História da Cidade* (Argan, 1995), em que é colocado em cheque a excessiva historicidade dos centros históricos em detrimento de outras partes da cidade. Para Argan, a cidade é uma grande obra de arte coletiva, em constante construção.

Ao mesmo tempo levantamos a importância dos aspectos simbólicos, imaginários tão presentes nos centros históricos, que como coloca Gillo Dorfles possuem “qualidades mitopoiéticas” que as arquiteturas novas sucumbem. (Dorfles, 1986)

De qualquer forma, a preservação de uma cidade ou parte dela depende fundamentalmente da identificação daquele acervo pela população local. Nesse sentido questionaremos algumas posturas técnicas tidas por inovadoras, como a obsessão turística por exemplo, e se não correm o risco de alterar a autenticidade daquela cultura, criando simulacros ao invés de assegurar o testemunho histórico?

Nosso objetivo é trabalhar os elementos componentes de um determinado espaço que identifiquem uma cena histórica. A cidade-cenário é aquela que por preservar os ícones representativos de sua memória, se diferencia das demais, e independente dos rumos que venha seguir não deveria interromper a leitura concreta de sua história.

Aqui, a cena histórica escolhida retoma os anos trinta deste século ao definir a cidade de Cândido Mota, no interior paulista, como objeto de estudo e por esta apresentar um curioso repertório art deco nas suas fachadas.

Segundo Neide Marcondes “uma das formas de desintegração cultural e da perda da identidade ocorre pelo desconhecimento das expressões culturais. A visão reducionista nos enfoques estilísticos tem sido a causa da incompreensão de nossas características culturais”. (Marcondes, 1989, p.248)



O segundo capítulo se refere ao estilo em que Cândido Mota foi construída, ou seja o art deco; é fundamental para o leitor, conhecer mais sobre esse estilo antes de identificarmos sua relevância como cenário. Nossa investigação sobre o estilo se baseia estruturalmente nos conceitos de Eva Weber que separa em três grandes momentos o período do entre guerras, definindo assim suas características iconográficas.

O art deco é sem dúvida o estilo mais cenográfico de todos os tempos. Esse aspecto peculiar do estilo futurista ainda não foi explorado, embora o art deco venha sendo alvo de inúmeros trabalhos em nível de pós-graduação como, *Art deco na Arquitetura Paulistana*, de Vitor Campos, (Campos, 1996) e *Art deco: Passado/Presente na Arquitetura Paulistana do Após-Modernidade*, de Gilda M.F.Gouvea, (Gouvea, 1994), muito significativos para elucidação da época que preconiza, tanto como transição modernista como pela constante inspiração da arquitetura pós-moderna. Outro trabalho recente sobre o estilo aborda o cartaz art deco como suporte fundamental da nova era da comunicação, mestrado de Nara Silvia Marcondes Martins intitulado *O Art deco e o Poético em Cartazes* (Martins, 1995).

A preferência por Cândido Mota em detrimento a tantas outras da região que Pierre Monbeig (Monbeig, 1984) denomina por “franja pioneira” está na unidade do conjunto dos edifícios art deco, seu estado de conservação, e a manutenção do seu centro vital ainda como modelo de cidade pioneira.

O terceiro capítulo insere a trajetória da cidade em seus 75 anos de vida, e pretende elucidar a questão do seu estado de conservação e os motivos por não ter tido tanto êxito como algumas cidade vizinhas; o fator crescimento/desenvolvimento em função direta dos méritos produtivos, me levou a formular uma questão específica da pesquisa que tem como objeto de estudo uma cidade preservada, porém estagnada no âmbito econômico: assim estabelecemos o paradoxo: **a cidade não cresceu porque foi preservada ou foi preservada porque não cresceu?**

A partir desse questionamento, enfoquei na minha pesquisa os fatos sobre as condições sócio econômicas da cidade de Cândido Mota, os dados referentes à terra, seus proprietários, as condições do mercado imobiliário etc. Principalmente no âmbito urbano, deixando o rural como subsídio teórico.



A literatura encontrada sobre a cidade de Cândido Mota se restringe a autores locais como Walter Marroni, ex-vereador daquela cidade, cujo trabalho é considerado o Histórico mais completo em nível municipal (Marroni, 1973). Quanto à arquitetura Candidomotense encontramos o trabalho de graduação do arquiteto Alfeu Vieira Filho, sobre uma ampliação e recuperação do hotel da cidade (Vieira Filho, 1991).

As fontes mais significativas desta pesquisa são baseadas em depoimentos de moradores interessados no reconhecimento de sua história. Dessa forma a pesquisa foi feita *in loco*, por meio de entrevistas informais mas muito ricas em testemunhos pessoais.

Fez-se necessário um levantamento métrico de alguns edifícios considerados mais expressivos, e contamos com o apoio do Departamento de Cadastro, assim como da Secretaria de Obras e Cultura Municipais para a liberação de mapas, datas e dados específicos.

A figura de uma arquiteta “estrangeira” na cidade, gerou grande curiosidade e surpresa, inclusive pelos profissionais da área; nem por isso houve qualquer dificuldade para obtenção de informações importantes como documentos antigos, imagens, e até sugestões.

Sendo assim foi possível estabelecer um contato mais próximo com alguns membros importantes na história da cidade, que se tornavam acessíveis conforme a indicação do morador anterior. Por isso optamos por desenvolver a leitura da cidade-cenário de Cândido Mota não somente registrando o seu presente mas resgatando a sua memória como invocam seus moradores. Para tanto o álbum iconográfico é apresentado com uma desenvoltura igualmente descontraída e personalizada ao transcrever a narrativa dos entrevistados.

No quarto capítulo estaremos apresentando mais detalhadamente o repertório arquitetônico da cidade de Cândido Mota, dando ênfase ao período em que foi literalmente construída sob os códigos art deco. O registro iconográfico é um instrumento para o reconhecimento e valorização desses códigos na medida em que enaltece o ornamento como pormenor, sua expressividade como monumento.

É preciso esclarecer também que o espaço cênico que compõe a cidade de Cândido Mota é fundamentalmente um exemplar da típica “cidade pioneira” do interior do estado de São



Paulo e que, ao contrário de tantas outras, conserva seu aspecto embrionário. Portanto, relacionamos a preservação do estilo arquitetônico à identidade cultural e econômica do lugar.

O álbum iconográfico está dividido em três fases: a primeira fase apresenta as condicionantes físico-espaciais, que apontam o desenvolvimento da cidade de Cândido Mota no perímetro urbano e remetem à arquitetura como referencial da memória do lugar. A segunda fase define o estilo art deco regional ou “caipira,” ao descrever suas características construtivas próprias e, por último, a ênfase ao ornamento/monumento das fachadas.

Dessa forma, a proposta do álbum iconográfico é, num primeiro momento, o de possibilitar ao leitor uma viagem no tempo reconstituindo a unidade/cidade nas diferentes fases de desenvolvimento, paralelo a uma apreciação dos elementos referenciais urbanos no sentido funcional, histórico e simbólico.

A composição plástica final desta dissertação utiliza a linguagem fotográfica das imagens como resultado de uma pesquisa feita sob o olhar de um observador comum, que transitou pelas ruas nos mais diferentes dias e horários.

Em tese a preservação bem como a conservação de determinado acervo cultural está diretamente proporcional às relações de identidade e afetividade do grupo social que o cerca. No entanto investigamos a autenticidade desse processo num mundo massificado culturalmente.

Como nos referimos nas primeiras linhas desta introdução, as cidades contemporâneas sofrem do mal da des-referenciação, principalmente pela constante transformação física, visual. Gostaríamos que as reflexões deste trabalho possam incentivar uma revisão de valores que, sem descartar o progresso, afinal é necessário garantir a cidadania, incluísse a memória afetiva/visual como patrimônio. A questão da preservação, em última análise, está intimamente vinculada ao conceito de qualidade de vida, de modo que poderíamos entender os esforços preservacionistas como parte de um legítimo interesse pela melhoria da qualidade de vida.



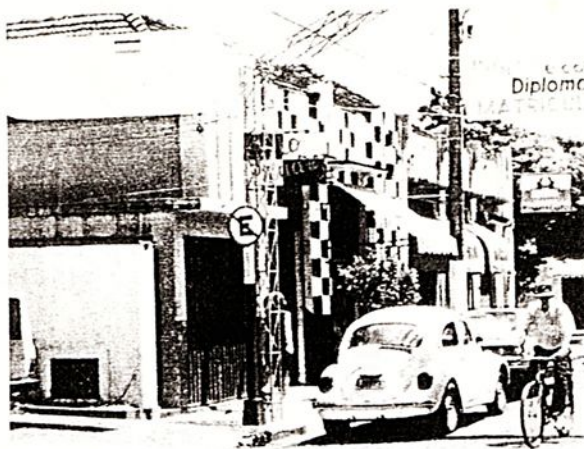
História

Arquiteta de SP estuda "cenário de 30" de CM

A arquitetura antiga de Cândido Mota está sendo estudada em detalhes pela arquiteta Sandra de Lima Netto, 34 anos, formada pela PUC de Campinas. O trabalho desenvolvido pela profissional destaca o estilo próprio da arquitetura criada na região a partir da década de 30, cuja preservação foi mais veemente em Cândido Mota. "Aqui ainda vemos prédios totalmente conservados, inclusive na sua estrutura, como é o caso de uma residência na rua Coronel Valêncio", explica Sandra.

O estudo do estilo das construções antigas de Cândido Mota faz parte do projeto que a arquiteta desenvolve no curso de mestrado, cujo tema é "Mestrado em Artes Visuais". "Uma de minhas professores residiu em Assis, onde deu aulas na Unesp. Ela me sugeriu fazer o trabalho em Cândido Mota porque conheceu a cidade e gostou da forma como a população conservou o estilo", continuou a arquiteta.

O trabalho de Sandra de Lima Netto está em fase final de sua realização. Há cerca de três anos ela realiza entrevistas, pesquisas e prepara o acervo fotográfico para integrar à tese. "É um trabalho muito bonito, porém cansativo", admite. Os registros que integram o seu arquivo de imagens relatam principalmente o centro comercial, com destaque para a rua Co-



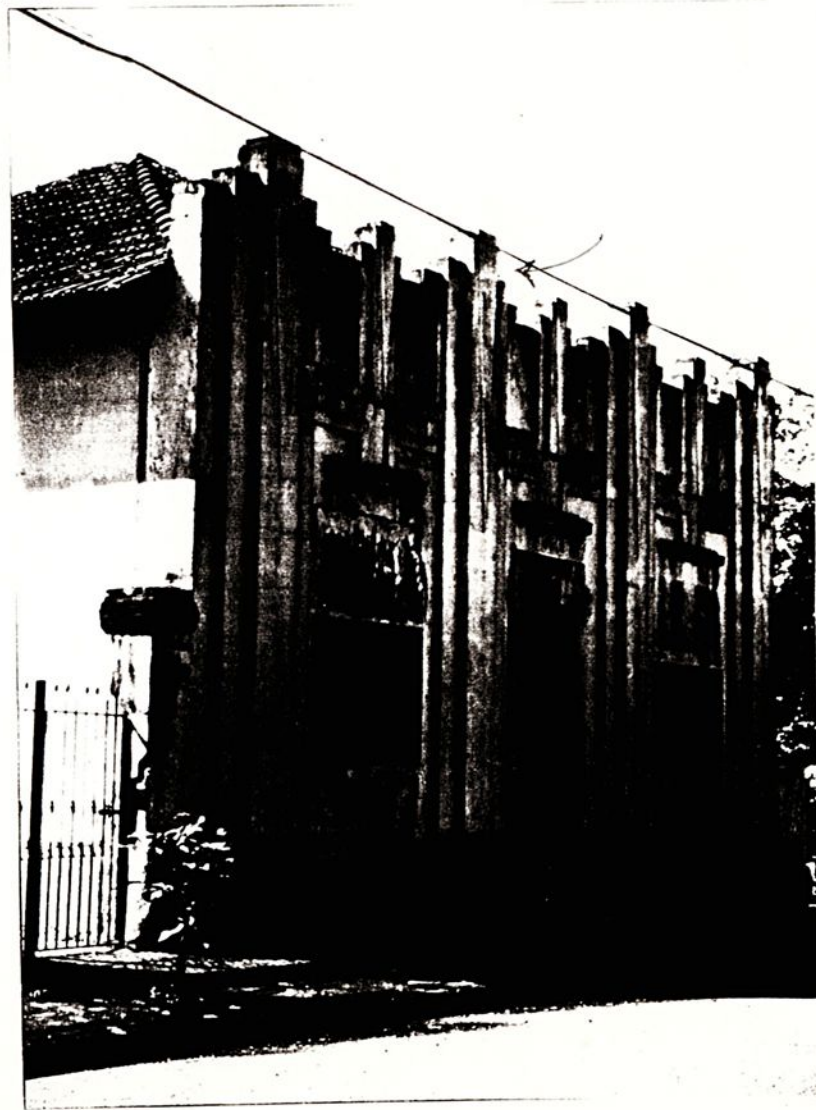
Prédios antigos na rua Cel. Valêncio despertaram a arquiteta

ronel Valêncio, onde concentra a maior parte das construções.

A ser feito - Mas a atuação da arquiteta também é um apelo ao espírito conservacionista. "Cândido Mota tem muitas construções conservadas. Há também aquelas que precisam urgentemente de uma atuação firme do poder público, antes que cedam ao abandono. Um desses casos é o prédio onde hoje está instalado o Bar do Mineiro. Ele é lindo, mas está com um aspecto horrível. Precisa ser conservado o

mais rápido possível", relata.

Até o fim do ano a arquiteta pretende apresentar o trabalho aos candidomotenses. Com ele, ela afirma que quer colaborar para sensibilizar a população sobre a importância de uma ação de preservação. "Estarei sempre à disposição para ajudar no que for necessário e para colaborar na valorização desta cidade-cenário, como pode ser conhecida a arquitetura de Cândido Mota", completou Sandra, que é orientada no projeto pela professora Neide Marcondes, da Unesp.



CAPÍTULO 1
CIDADE-CENÁRIO - MEMÓRIA E FUTURO

- CENÁRIO, ARTE E HISTÓRIA
- A CIDADE IDEAL E CIDADE REAL
- DA PRESERVAÇÃO DO IMAGINÁRIO À
CONSTRUÇÃO DE SIMULACROS
- CIDADE COMO ESPAÇO DE BENS,
COMUNICAÇÃO E AFETOS



Da cidade de Zirna, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirna são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criado pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente.

Também retorno de Zirna: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.

As cidades e os símbolos
Italo Calvino
(Calvino, 1990, p.23)

CENÁRIO, ARTE E HISTÓRIA

Ao associarmos os conceitos sobre cenário, arte e história estamos enfatizando o valor estético da cidade, mais especificamente da cidade histórica como espaço visual. Em seu livro *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*, Camillo Sitte, faz uma primeira associação desses conceitos visando um melhor uso do espaço urbano pelo homem comum, tanto na valorização da forma de compor o espaço da rua, como na própria percepção dos elementos decorativos típicos de sociedades tradicionais. Assim, Sitte demonstra em vários momentos as propriedades cênicas das cidades antigas, principalmente quando se refere às ruas sinuosas e praças irregulares.

“A experiência pessoal nos demonstra que tais irregularidades não causam de maneira alguma, um efeito ruim; ao contrário, aumentam a naturalidade, estimulam nosso interesse e sobretudo reforçam o caráter pinturesco do conjunto.”(Sitte, 1992, p. 63)

Mas Sitte fala literalmente do espaço cênico presente nas cidades antigas como se o arquiteto tivesse se tornado um artista do teatro ao dispor os edifícios, colunatas e chafarizes, com a preocupação dos efeitos visuais que eles causariam.

“Foi assim que surgiram as grandes praças fechadas em três lados, diante das igrejas e palácios, jardins geométricos panoramas e vistas de toda sorte;” [e continua], “o espaço em forma de palco tornou-se o motivo principal de todas as disposições, tendo três lados fechados e um aberto, correspondente ao da plateia.”(Sitte, 1992, p. 85)

Como vemos, ainda no século XIX, Camillo Sitte se preocupava com a questão da artisticidade da cidade e talvez tenha sido um precursor na preservação de uma estética própria da cidade antiga. Como falaremos adiante, o termo *antigo* se refere ao período anterior ao pensamento moderno, destruidor de elementos urbanísticos preciosos de que Sitte defende não apenas como historiador mas como cidadão comum. Aliás, sua visão da cidade era também pelos olhos de quem transita pelas ruas explorando a melhor perspectiva das construções e monumentos; procura vivenciar a cidade como lugar, não como espaço homogêneo e repetitivo, mas pela diversidade de pontos perspetivos.



Naturalmente não descartamos as ruas e praças retas como detentoras de um mesmo potencial estético, principalmente quando projetadas na escala humana dentro do espaço urbano. A perspectiva é uma característica da idade da razão, no entanto o *percurso* no sentido do ponto de fuga pode ser muito interessante se apresentar harmonia e equilíbrio dos cheios e vazios.

O trabalho de Camillo Sitte é fundamental para alcançarmos nosso conceito de cidade-cenário. Obviamente não estamos diante das mesmas inquietudes do século XIX com a ascensão do capitalismo inspirador de inúmeros planos urbanísticos que transformaram radicalmente as cidades antigas em nome da industrialização e de uma organização funcional da urbe, sem contar novos critérios de saneamento, necessários aos novos costumes da modernidade.

Estamos no final do século XX e sabemos de cor todos os benefícios e malefícios da era industrial já contando com os problemas do período pós-industrial; portanto não nos referenciamos a Sitte de maneira ingênua ou nostálgica sobre os tecidos urbanos preservados como tal, mas buscamos qualidades construtivas desses espaços capazes de seduzir o homem a voltar a ter uma qualidade de vida urbana, coletiva, e quem sabe cívica, que começa pela recuperação do imaginário do espaço da rua e conseqüentemente da cidade como extensão do ser.

O termo cenário, em analogia às artes dramáticas, é entendido por conjunto de elementos visuais trabalhados artisticamente para compor uma realidade ilusória. Em nível urbano, esses elementos são parte da paisagem edificada e natural, mas capazes de configurar uma imagem poética, homogênea e sincrônica. A cidade aqui concebida como cenário seria aquela detentora de expressões artísticas tanto pictórico/espaciais, como estudou Sitte, quanto histórico/formais, de acordo com o estilo da época.

Dessa forma é preciso associarmos as propriedades cênicas/artísticas ao momento histórico. Giulio Carlo Argan sobrepõe muito bem a relação arte/história: “Ao dizer que a artisticidade da arte forma um só corpo com a sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica” [e continua] “a raiz comum é evidentemente, a consciência do valor da ação humana”.(Argan, 1995, p.23)



É o que ressalta Andrade ao mencionar Alois Riegl “toda ação humana tem valor enquanto testemunho histórico e portanto todo monumento é histórico como também artístico, mencionando o exemplo de uma simples carta, qual aspecto exterior, a forma, o modo de composição, a grafia, revelam o desenvolvimento da história da arte, concluindo que todo monumento é histórico e artístico.”(Andrade, 1993, p. 98)

Sendo a arte/história fruto interdependente do homem, e só faz sentido quando vista e percebida pelo próprio homem, podemos dizer que a cidade cenário é também uma cidade histórica. Por outro lado, seria importante questionar se o contrário é também verdadeiro, ou seja, se toda cidade histórica é cidade-cenário. Talvez a resposta seja negativa, pois nem todo conteúdo histórico passa pelo repertório visual formal, ou seja, está inserido num contexto edificado intrínseco da cidade, nem tão pouco vinculado aos princípios estéticos da chamada História da Arte.

Inúmeros locais representativos na história, são preservados como fonte e apreciação cultural de fatos pouco interessantes do ponto de vista imagético. Pode acontecer dessa situação ser criada artificialmente para justificar os interesses econômicos da indústria turística, mas veremos que a não autenticidade da criação humana deve ser entendido como simulacro.

A terminologia cidade-cenário é utilizada para se antepor ao conceito de “cidade-museu” que o mesmo Argan adverte, não pode ser entendida como “depósito de obras de arte” mas “instrumento científico e didático para a formação de uma cultura figurativa” ou ainda, um sistema de comunicação visual emprestando o termo de Arnheim, “pensamento visual”.
(Argan, 1995, p. 81)

Embora o enfoque deste estudo esteja nas relações visuais da cidade-histórica, por mais imaginárias que sejam, não são puramente contemplativas, uma vez que potencializam uma condição esquecida do homem contemporâneo: a percepção do espaço que ele habita.

As imagens coletadas na cidade-cenário no âmbito urbano colocam a arquitetura como pano de fundo. O percurso por entre as ruas e espaços livres se torna palco de uma realidade possível de ser não simplesmente vista, mas percebida, devido à unidade de significados transmitidos por suas imagens.



Por outro lado, além de ser lida, a cidade deve ser vivida como parte do cotidiano que, como a casa, compõe o ato de morar. Se a cidade é uma grande obra de arte coletiva o que numa dimensão de espaço/estética assume importância não apenas semântica, mas do lugar em que a obra se encontra, podemos caracterizá-la como espaço de decoração. (Argan, 1988)

Recorrendo novamente a Sitte, “na utilização externa de motivos arquitetônicos interiores como escadarias, galerias”, ornamentos etc, “temos a impressão de estar, ao mesmo tempo e sem nos movermos, no interior de uma casa e no meio da rua.” (Sitte, 1992, p.115)

Como podemos observar não é possível falar de espaço e decoração da cidade sem explicitar a importância da arquitetura. Gadamer coloca que a arquitetura “enquanto arte do espaço é ao mesmo tempo arte que dá forma ao espaço e arte que situa. Não só abrange todos os modos de organização decorativa do espaço, até a ornamentação, como é, na sua própria essência, decorativa.” (Gadamer, 1991, p.209)

Assim, Gadamer vê na decoração uma característica mediadora da arquitetura: ao mesmo tempo em que “atrai para si a atenção do observador, e satisfaz o seu gosto,” por outro lado “reporta-o também, além de si própria, para aquele mais amplo contexto vital que acompanha.” (Gadamer, 1991, p.210)

Não se trata, portanto, de super dimensionar os valores visuais/estéticos em detrimento do histórico, como podem alegar os mais conservadores. Apenas reconhecemos que a apropriação do espaço público, se faz no tempo presente, no momento exato de sua percepção, daí a importância de uma unidade visual, seja por consequência da intenção do arquiteto, como nas manifestações empíricas e espontâneas da população, que também se concluem decorativas.

Nesse sentido, a paisagem natural emoldura o monumento histórico, que por sua vez não pode ser transferido de lugar; às vezes, o campo visual percebido no intervalo entre espaços edificadas assume relevância na medida em que caracteriza uma relação cenográfica de contraste - fundo e figura. Veremos mais à frente que o espaço cênico não repousa somente sobre o artefato em si mas no imaginário que ele suscita. É da natureza humana conservar aquilo que lhe traz boas recordações e lhe agrada aos olhos e ao espírito.



Outro ponto relevante neste momento em que estabelecemos os conceitos sobre o tema está na questão da temporalidade. Cidade-cenário é, como dissemos, cidade histórica, mas não necessariamente cidade antiga.

Segundo Giorgio Lombardi, do Instituto de Arquitetura de Veneza, cidade antiga é aquela construída dentro de muros históricos e “segue as regras de formação do tecido morfológico do antigo regime, da cidade pré-industrial” [enquanto a cidade histórica] “foi sendo construída ao longo da História, segundo modelos de formação urbana e de edificação que nos foram transmitidos com lentidão de uma geração a outra e, de uma outra forma, corresponderam a um saber técnico e científico, constante e homogêneo.” (Lombardi, 1992, p.82)

Aqui queremos ressaltar a importância do estilo ligado à sua condição técnica (de construção), coerente com a sua realidade histórica independente do tempo a que ele pertença. Isso significa que as cidades contemporâneas também possuem seus próprios referenciais simbólicos, e constituem cenários com grande qualidade estética mas numa situação completamente distinta pois, ao invés de atrair os olhares para o todo, afasta, numa eterna competição e contraste de suas arquiteturas.

Por isso a cidade contemporânea impede ao homem a percepção da totalidade do espaço, o que dificulta uma relação de identidade e apropriação. Em vez de usar a rua como se fosse sua, não apenas como circulação mas como espaço de convívio e troca, ele se fecha na sua morada particular, isolada visualmente por muros que possam garantir a ele um mínimo de domínio e prazer. O termo cenário também se aplica às grandes metrópoles com seu complexo sistema de comunicação e a predominância do anacronismo construtivo, porém, não nos ocuparemos desses cenários pois queremos associar esse conceito a um modelo de vida menos impessoal.

O estudo da cidade-cenário, agregado a uma situação histórica intrínseca, parece estar amarrado a uma condição básica: a dimensão. Faremos dessa, uma condição universal por constataremos inviável essa denominação às grandes conurbações da atualidade ao redor de todo o globo, que - concordamos com Argan - são detentoras de expressivo repertório artístico, principalmente pelo uso das novas tecnologias, mas o seu caráter megalomaniaco induz um regionalismo não apenas geográfico, como temporal e social. É por isso que



podemos aceitar a discriminação historicista sobre seus tecidos antigos, os chamados centros históricos.

Talvez esteja aí a grande definição de cidade-cenário: é real, pois se mantém como organismo vivo e ainda pode ser percebida em planos ideais, enquanto as grandes cidades contemporâneas mesmo sendo históricas não são totalidades.



Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional - que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi.

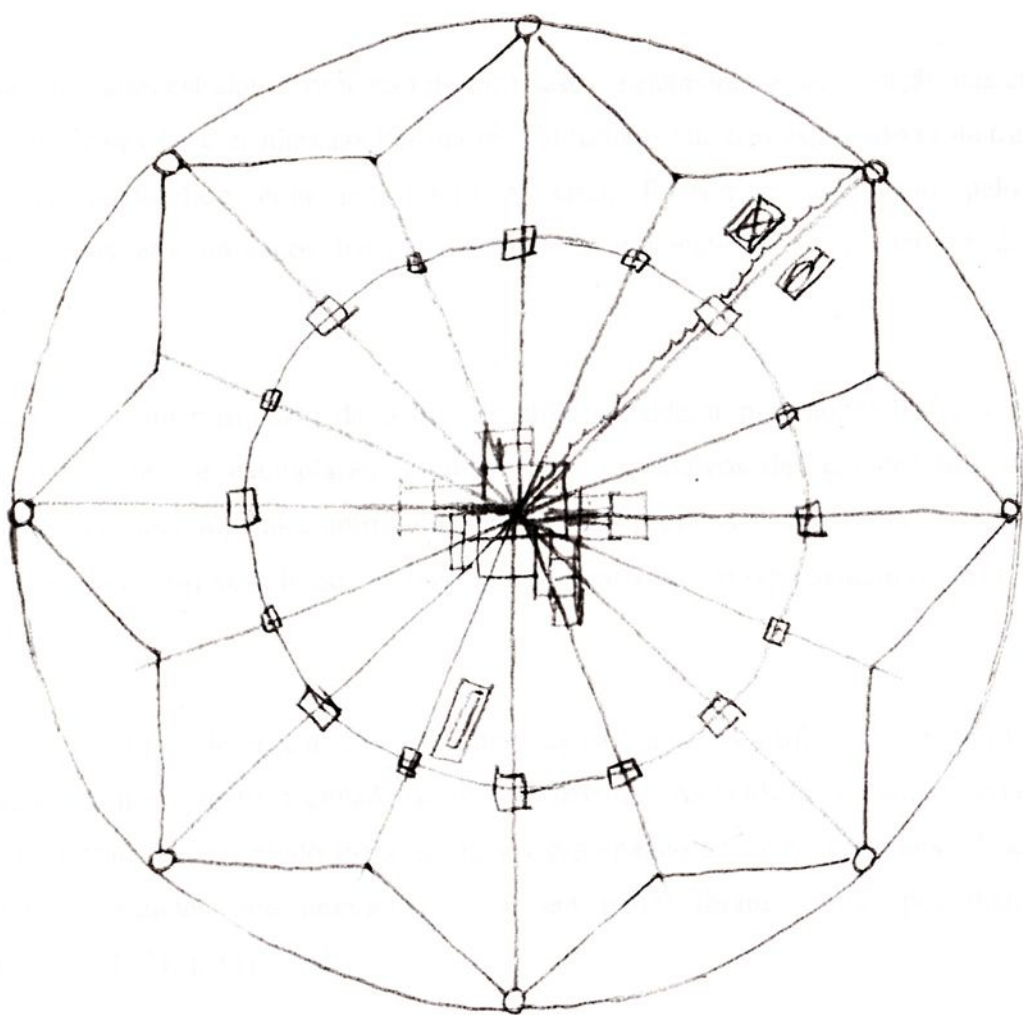
Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília.

As cidades e a memória

Italo Calvino

(Calvino, 1990.p 30)





A CIDADE IDEAL E CIDADE REAL

O título “a cidade ideal e a cidade real,” emprestado de Giulio Carlo Argan, pode estabelecer uma ponte entre a cidade-cenário, que consideramos digna de uma preservação, e a cidade comum que, desprovida de uma significação simbólica, se transforma constantemente. Por isso é preciso entender os mecanismos que regem a urbe do século XX, que com certeza não é a mesma do passado. (Argan, 1995, p. 73).

Vamos portanto estudar o processo de formação, crescimento e preservação das cidades, em particular daquelas consideradas Patrimônio Cultural, termo não explorado neste trabalho para não ser confundido com patrimônio material, fortemente assinalado pelos grandes monumentos arquitetônicos isolados, e que naturalmente já se encontram devidamente protegidos.

Seria mesmo um retrocesso da sociedade atual considerar patrimônio histórico, artístico e cultural somente os exemplares arquitetônicos expressivos das grandes instituições. As metodologias sociológicas e antropológicas recentes promovem um juízo de valor historicista sobre os tecidos urbanos leigos e civis, que no nosso estudo representam o corpo da cidade-cenário.

Existem dois tipos de organizações urbanas: as naturais e as artificiais, segundo Christopher Alexander em seu texto *A cidade não é uma árvore*. As “cidades naturais” seriam aquelas que se criaram de um modo mais ou menos espontâneo ao longo dos anos. E as “cidades artificiais”, aquelas que inteiramente, ou em parte, foram criadas por planejadores. (Alexander, 1971, p.17).

O que nos chama a atenção no estudo de Alexander é o modo como ele investiga a natureza intrínseca dessas duas possibilidades espaciais que se fundamenta nos seus “princípios ordenadores.” Esses princípios representam o processo de organização e crescimento de uma cidade quanto a sua forma urbanística, ou seja, esquematiza uma distribuição funcional (função) da cidade sobre o seu tecido. A cidade natural tem uma organização de um semi-retículo, ou rede, enquanto a cidade artificial, de uma árvore. (Alexander, 1971, p.19)

Uma crítica contundente do esquema árvore em favorecimento ao semi-retículo passa pelo processo mental de sua concepção que se dá de uma única vez; assim o planejador precisa



visualizar as estruturas funcionais da cidade separadamente para que façam sentido no todo. A mente humana não consegue racionalizar as relações de sobreposição presente na cidade, por isso a concebe como árvore.

Como falamos no capítulo anterior, não pretendemos nos restringir às cidades-cenário do passado que teriam uma configuração em semi-retículo, ou melhor, possuíam uma “desordem” espacial ao sobrepor as funções de morar, trabalhar e recrear; ao contrário, pretendemos também abordar patrimônios pertencentes à realidade contemporânea, consideradas como árvore. O importante é verificar que há diferenças entre as cidades naturais e as artificiais, embora saibamos que tais diferenças extrapolem o campo que adentramos, deixando um maior aprofundamento ao capítulo que tratará fundamentalmente do aspecto social e humano da cidade.

Entendemos perfeitamente que a compreensão do desenvolvimento construtivo da cidade está inserido dentro da disciplina do urbanismo, no entanto não estamos fazendo uma análise dessa natureza; essa separação se faz necessária por acreditarmos que o urbanismo do século XX tem se ocupado preponderantemente dos aspectos causadores da degradação das cidades, sem se dar conta que os respectivos planos de crescimento das mesmas acarretam novos e similares problemas. Por isso, questionamos o papel do urbanista como profissional separado daquele preocupado com a preservação da memória e que, por sua vez, deve estar comprometido com as raízes da população.

Nossa metodologia se firma na associação entre a cidade-cenário, preservação e desenvolvimento do ponto de vista mnemônico, ou seja, verificando as condições estruturais de um certo contexto urbano que podem compor a memória e o futuro, sem no entanto atuarmos como planejadores, mas como *rastreadores* de tudo aquilo que é considerado detentor de valor daquele contexto, para que sirva de respaldo a qualquer ação planejadora.

Assim, ficaremos descomprometidos com a imposição feita às gerações vindouras, sobre a cidade que elas devem usufruir, pois essa responsabilidade deixa de ter caráter tecnicista e passa a ser tradicional e até hereditário.

Diferentemente dos planejadores que projetam comportamentos, nos preocupamos com os comportamentos atuais. Se uma cidade se manteve no tempo sem qualquer ação arbitrária,



deve ser, no mínimo, por ter conseguido manter o mesmo programa de necessidades daquela população.

Diante do paradoxo *a cidade não cresceu porque foi preservada, ou foi preservada porque não cresceu* tentaremos levantar as hipóteses possíveis de ambas situações, não com o objetivo de explicá-las, mas principalmente de verificar se são reincidentes ou não. Temos como meta no estudo da problemática da cidade-cenário, compreender sua formação e destino sem nos restringirmos às obras do passado, afinal admitimos a formação de cidades novas que poderão ser preservadas, e não sabemos ao certo se necessariamente por motivos de não crescimento ou de estagnação econômica.

Mas afinal, é possível crescer e preservar ao mesmo tempo? Vale a pena preservar ao custo da estagnação, ou por outro lado, devem os motivos econômicos prevalecer sobre os culturais? São essas duas condições obrigatoriamente excludentes?

Consideramos a cidade ideal como aquela que consegue manter o equilíbrio da dinâmica urbanística, ou seja, uma constante revisão e potencialização de seus índices produtivos, habitacionais e paisagísticos sem com isso recorrer a rupturas drásticas no seu desenvolvimento que possam anular um repertório cultural precedente e crucial para seu testemunho histórico.

Retomando novamente o mestre Argan, quando ele fala que “a cidade não é gestalt mas *gestaltung*,” onde a cidade contemporânea é entendida no sentido da forma ser fruto de um processo de construção e que o ponto de partida é a construtibilidade. Vale-se, para tal concepção, o conjunto de categorias responsáveis por esse processo, além da estética, das técnicas e da própria idéia projectual. (Argan, 1995, p.75)

Para entendermos essa dinâmica é preciso se desprender da forma final que uma determinada cidade venha apresentar, e vivenciá-la em todas as suas etapas de desenvolvimento, porém é fato que algumas das formas obtidas são mais interessantes do que outras, e por mais que aceitemos essa condição de construtibilidade devemos reconhecer como natural certas preferências, seja pelo fundamento estilístico como histórico propriamente dito.



Portanto, no que tange ao processo de construção da cidade contemporânea podemos aceitar seu desenvolvimento infinito, uma vez que ela já tenha ultrapassado todos seus limites configurativos e não permita mais nenhuma espécie de preferência. Para as cidades do passado ou até àquelas que venham a ser criadas, a sua construtibilidade pode, pelo menos em termos teóricos, compatibilizar expressões que traduzam uma identidade local, que quando perdida é irreversível.

De fato esses princípios devem fazer parte de um mundo ideal pois uma condição de crescimento perfeito, só pode pertencer a uma realidade utópica². As respostas desses questionamentos provavelmente estão colocadas isoladamente, ou seja, cada caso poderá encontrar, em seu contexto específico e nas condições particulares de seu tempo, as suas próprias respostas.

Historicamente a cidade ideal era associada à acrópole da antigüidade clássica. O período Helenístico, séc.V a.C. construía uma cidade monumental para abrigar os Deuses, nela se situando o complexo de funções sagradas relativas à natureza e à história. Sabemos, porém que o mesmo significado não coincide com a forma ideal da cidade visível, acentuadamente desordenada. Lewis Mumford contempla a verdadeira herança clássica no espírito humano da época e não na forma estética dos seus templos. A polis grega apresentava um homem dotado da capacidade de formular o ideal, e não da sua impossibilidade de alcançá-lo.

(Mumford, 1991, p. 179)

Já no Renascimento a estética idealista conceituava a arte como expressão de uma personalidade artística, ou seja os projetos das cidades, baseados nos princípios vitruvianos, estavam nas mãos de um único artista. Podemos citar a cidade ideal de Sforzinda, do tratado de Filarete de 1465, talvez o primeiro a apresentar todas as determinações técnicas e formais para sua construção. (Ramirez, 1988, p.51) (Fig. 1)

No Renascimento a cidade era pensada como elemento estático onde cada função era distribuída e executada com perfeito equilíbrio das partes. As concepções geométricas, dotadas de simetria, determinavam a configuração espacial da sociedade. A cidade era vista como modelo sem qualquer pretensão de mudança quiçá crescimento. O desenvolvimento era

² utópico > u=não / topos=lugar. Em alusão ao país imaginário de Thomas Morus ("A Utopia"), que devido à boa organização governamental proporciona ótimas condições de vida a um povo equilibrado e feliz.



previsto também de forma ideal onde a cidade-módulo ou módulo-cidade podia ser multiplicado.

Mas voltando ao século XX, Argan coloca que o crescimento de uma cidade ideal é possível de ser representado quando os seus valores de qualidade se mantêm inalterados pela mudança da quantidade. É na relação proporcional da qualidade e da quantidade que tornam a cidade ideal, e conseqüentemente é o grande desafio da problemática urbanística atual. (Argan, 1995)

Por outro lado, a cidade ideal é “representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores” que traduzem uma organização social, “uma razão metafísica ou divina da instituição urbana.” Por isso a cidade moderna se contrapõe a cidade antiga pois é destituída de uma “instituição carismática” tendo no lugar exatamente a sua mudança contínua “sem uma ordem providencial” como representatividade. Daí surge o pensamento de que, tudo que não se transformou é parte da história, mas de um “ciclo histórico já encerrado.” (Argan, 1995, p. 74)

É assim que compreendemos o excesso de historicidade dado ao núcleo antigo, e por sua vez a heresia ao se considerar a cidade contemporânea como “não-histórica” ou até “anti-histórica.” A cidade-cenário deve permanecer como organismo vivo com um desenvolvimento coerente com a sua realidade histórica de modo que “uma articulação funcional assegure o dinamismo de todo o tecido urbano.” (Argan, 1995.p. 74)

O exemplo de Veneza, Itália, a cidade-cenário mais conhecida mundialmente, talvez possa ilustrar a importância dessa afirmação. A cidade vizinha, Mestre, foi criada para preservar dos malefícios da era industrial aquela considerada como grande marco da história italiana. Como o crescimento e desenvolvimento industrial foi avassalador, acabou se tornando a cidade principal e cuja discrepância econômica isolou a antiga Veneza como centro antigo de Mestre. Problemas do tipo poluição, barulho e o próprio esvaziamento de funções põem atualmente em risco a sobrevivência da cidade-cenário.

No Brasil, poderíamos citar inúmeros casos de cidades-cenário passando por situações bastante críticas no que tange a sua situação como organismo vivo; ora, se a função vital de



uma cidade, se baseia na capacidade de produção, não apenas para sobrevivência mas na melhoria de vida dos seus moradores, é óbvio que não basta preservar seu repertório construído mas fundamentalmente, suas fontes de trabalho atreladas às suas raízes e tradições.

O grande inimigo das cidades-cenários é justamente o crescimento e o mito da modernidade, e do progresso que insiste em passar pela renovação construtiva. Abre-se aqui um leque das consequências dessa renovação dentro de um sistema capitalista: a renovação gera valorização que por sua vez potencializa o mercado. Essa regra simples e muito conhecida no contexto marxista tem sido o grande desafio dos princípios preservacionistas, e ao que parece, continua sem maiores soluções. Não é raro presenciarmos a polêmica gerada em torno de uma propriedade tombada como Patrimônio Cultural no que compete a sua (des)valorização imobiliária.

Embora haja um consenso quanto a necessidade natural do homem de evoluir sempre, entendemos que deve haver uma diferença entre progresso (evolução propriamente dita) e crescimento (no sentido do inchaço). Por mais que possamos encontrar, dentro do quadro populacional de uma cidade preservada, um certo cansaço e desânimo, justamente por terem essas populações enfrentado longo período de espera e estagnação- causa principal da persistência desses cenários no tempo - é crucial que se trabalhe as possibilidades de uma interação entre o velho e o novo, para acondicionar as necessidades da vida moderna.

Com as inovações tecnológicas deste fim de século, é possível criar meios de produção cada vez mais racionalizados e eficientes sem no entanto demandar grandes reformas e grandes obras do ponto de vista construtivo. Como coloca Pierre Monbeig, “mede-se a progressão da cidade por transformações menos ruidosas, porém duráveis”, e isso tem a ver com a continuidade expressiva da cultura dessa população que tendo como gerar recursos e garantir sua dignidade pode se voltar aos valores mais espiritualizados como sua presença no tempo. (Monbeig, 1984, p.359)

A questão do desenvolvimento de uma cidade, não passa portanto, necessariamente pelo crescimento construtivo, sequer pela renovação de seus valores. O mais importante deve ser a identificação do ponto nevrálgico no gráfico do progresso, em que começa a haver perda de qualidade em função do aumento da quantidade. Em contrapartida há um limite de tolerância no sentido inverso do gráfico onde se prevalece a historicidade sobre as indispensáveis



condicionantes de sobrevivência. Esse limite não é perceptível no momento exato em que sucede, mas pode ser previsto por estudiosos - arquitetos, historiadores, sociólogos e urbanistas (sem comentar, é claro, a responsabilidade dos governantes) ; cabe a esses profissionais ouvir mais atentamente os próprios moradores, que com certeza sabem dizer muito bem se preferem a nova cidade em detrimento da cidade velha.



DA PRESERVAÇÃO DO IMAGINÁRIO À CONSTRUÇÃO DE SIMULACROS

Uma das primeiras discussões em torno da valorização e preservação da cidade-cenário pode ter surgido pela inquietação quanto ao peso dado ao termo patrimônio que etimologicamente se refere à uma situação concreta, mensurável, e que por sua vez remete a uma condição econômica, seja na forma de lote ou propriedade, podendo portanto participar do mundo mercadológico.

Este trabalho tem reforçado a idéia de que a cidade não contém apenas elementos construtivos, materiais, muito bem representados pelos monumentos arquitetônicos, mas ao contrário, é vista como organismo vivo e sua carga simbólica transcende ao aspecto físico, patrimonial no sentido acima levantado. Estamos fortalecendo as características visuais justamente para abranger arquiteturas não edificadas, mas representativas na percepção do espaço, e virtuosas na recuperação do imaginário urbano, aquilo que Gillo Dorfles chamou de “qualidade mitopoiética” da arquitetura. (Dorfles, 1986)

Para Dorfles a qualidade mitopoiética da arquitetura está ligada a virtude simbólica daquilo que perdeu seu aspecto utilitário (funcional) mas mantém a expressividade, onde pode se perceber a presença de uma fantasia desincarnada, evidenciando o aspecto fantástico e imaginífico. (Dorfles, 1986, p.130)

Não estamos nos referindo somente a tudo aquilo que perdeu seu sentido utilitário, como os usos de certos edifícios, afinal a composição visual da cidade está intimamente relacionada aos espaços abertos, vazios destinados à circulação de pessoas. Mesmo assim, algumas ruas, becos, esquinas, praças, enfim espaços a princípio autônomos e impessoais mas que de alguma forma se apresentam com essas características mitopoiéticas e acabam se destacando das demais. A expressividade do espaço está muitas vezes no seu aspecto perspectivo, numa composição de luz e sombra, nos materiais envolvidos e principalmente nas características temporais ou estilísticas.

Isso sem especificar o “caráter simbiótico” que o próprio Dorfles conceitua quando se refere às ruínas, cujo fascínio está não somente na sua antiguidade, mas no seu aspecto inacabado, destruído e tomado pelas forças da natureza (cobertos de era) que acabam por confundí-las como obra legítima do homem. Vejamos o exemplo do muro de Gela, protegido pela areia



durante 2000 anos e quando descoberto se apresentava num branco absoluto, “como se fosse novo” e cuja pureza o privou do fascínio. (Dorfles, 1986, p.123.)

Como entender esse fenômeno temporal do antigo gerar maior interesse do que o contemporâneo. Ou numa relação inversa, o fascínio perante o futuro com elementos fantásticos de propriedades herméticas compatíveis a altas tecnologias que também podem ser considerados com características mitopoiéticas por estimular o imaginário desta vez não com clima nostálgico mas futurista. Em ambas situações fica claro o objetivo do homem de se transportar no tempo, talvez em busca de algo melhor que ele vive hoje, como fuga da realidade crua de seu cotidiano, ou pelo menos de uma tentativa de amenizá-lo.

Para Jean Baudrillard a mitologia do antigo presente na nossa sociedade está dividida em dois aspectos: “ a nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade.” O primeiro se baseia na “involução para as fontes como regressão para a mãe,” ou seja “quanto mais velhos os objetos, mais nos aproximam de uma era anterior, da divindade, da natureza, dos conhecimentos primitivos, etc.” O outro aspecto se refere a “obsessão de certeza: a da origem da obra, de sua data, de seu autor, de sua assinatura” numa tentativa de retomar o momento mágico da criação, que é irreversível. (Baudrillard, 1993, p.84)

No século XIX um fenômeno dessa natureza ocorria nas ações restauradoras de monumentos históricos do arquiteto francês Viollet le Duc. Responsável pela introdução do pináculo sobre a catedral de Notre Dame em Paris, Le Duc defendia a criação dentro do processo de restauração baseando-se na “reconstituição daquilo que jamais pode ter existido.” Para Le Duc, “toda forma tem a sua razão”, assim justificava suas intervenções sobre os monumentos que poderiam sofrer uma degenerescência da técnica, da forma ou do próprio gosto da época em que foi concluído. (Andrade, 1993, p.100)

A polêmica gerada em torno da veracidade e da necessidade do novo elemento decorativo da catedral gótica, pôs em questão os critérios utilizados nesse período para recuperação do patrimônio cultural.

Essa necessidade da autoria e da autenticidade tem alimentado um processo criativo que busca esses valores a qualquer preço, mesmo que se trate de uma origem falsa e de uma autenticidade simulada como por exemplo no mercado de obras de arte no Brasil, mais



especificamente de móveis e objetos de decoração. É comum na cidade de São Paulo, visitarmos feiras de antigüidades onde estão disponíveis verdadeiras relíquias visuais, mas que suprem as necessidades do comprador preocupado em parecer ao invés de ser. É a imagem do antigo prevalecendo sobre o objeto antigo, possível devido a inúmeras técnicas de pinturas que se assemelham ao envelhecimento da madeira, paredes, e até de arquiteturas com a reprodução de famosos motivos de períodos classicistas na sua ornamentação.

Dorfles comenta a idéia do pós-moderno atual ser compatível com essa época de revivalismos pois se baseia numa estética metafórico-mimética enquanto as ruínas pertencem a uma estética com característica “indexicale”, ou seja “indicar por contiguidade e não metaforicamente, aquilo que se referem, e de ser assim, não memese, imitação de qualquer coisa, mas o rasto, o próprio resto de tudo aquilo de que a ruína se tornou recordação.”

(Dorfles, 1986, p138.)

O que nos interessa é fundamentalmente essa capacidade de alguns espaços conseguirem transmitir ao longo dos anos uma carga simbólica que os diferencia e os torna mais significativos. Podem ser mesmo “receptáculos do imaginário,” por conseguirem manter sua aura mesmo quando de uma transformação semântica, ou seja quando perdem sua utilidade funcional original e recebem outra. Na verdade essa mudança deve ser encarada como uma um prestígio arquitetônico e não uma desculpa para novos usos, às vezes incompatíveis com a saúde física do imóvel.

Faz parte do nosso cotidiano, verificarmos a instalação de centros de cultura, artes e similares em edifícios antigos, tornando-os alvo de grandes especulações não apenas publicitárias como econômicas. Raramente observamos o mesmo empenho midiático sobre usos menos nobres, ou seja, não culturais.

Essa prática no Brasil, pode ser encarada como uma carência de ações culturais e educativas mais eficientes e até ignorância de novas tecnologias que fazem a ponte entre o espaço do passado e a necessidade do presente. Pode ser por isso que assuntos referentes a preservação da memória acabam nas mãos do poder público ao invés da iniciativa privada.

Mas, novamente estamos falando de edifícios isolados, enquanto nosso enfoque é o da cidade enquanto organismo vivo. Seria possível haver transformação semântica em nível urbano? E



se possível, é a única maneira de promover a recuperação e atualização dessa cidade, digamos, do passado? Até que ponto uma mudança funcional (como a turística) dentro de uma cidade considerada pelas suas qualidades imaginárias, pode alterar sua contribuição na continuidade histórica, sem correr o risco de se transformar numa simulação ?

No Brasil, verificamos vários exemplos de cidades preservadas que oferecem subsídios para tal discussão: Olinda (PE), Parati (RJ), Diamantina(MG), Cananéia(SP), Laguna(SC), etc. Cidades do período colonial que se conservam inteiras como tecido original e configuração cênica das fachadas mas cada qual diante de inúmeros problemas quanto sua autonomia. Outras mais felizes como por exemplo Ouro Preto, no Estado de Minas Gerais, teve o privilégio do acolhimento internacional ao ser tombada como Patrimônio da Humanidade, o que a colocou como exceção dentro dos padrões nacionais de preservação.

Ouro Preto, antiga Vila Rica, apresenta um riquíssimo repertório barroco e maneirista foi cenário de grandes episódios na história nacional, como a Inconfidência Mineira. Talvez o seu maior mérito esteja no fato de ter conseguido manter tal acervo praticamente intacto, por séculos; e quando de sua consagração como monumento, se fez necessário uma série de ações econômico/culturais que passavam por restaurações, reformas e criação de serviços antes inexistentes mas que possibilitaram uma re-criação da vida da cidade.

Voltando aos exemplos citados anteriormente como Cananéia, não tão expressivo na história da arquitetura brasileira, por se tratar de uma vila de pescadores com casario simples, mas importante registro do Século XVII. Cananéia teve seu território tombado pelo Condephaat em 1969 e desde então vem mantendo sua população nativa, quando os atuais herdeiros lutam pela sobrevivência pela prestação de pequenos serviços e comércio, mas sem nenhuma mudança drástica nos modos de produção, garantindo ainda à pesca a maior fonte econômica.

Cananéia não sofreu transformação funcional mas em compensação permanece abandonada pelos incentivos fiscais e culturais próprios da condição de patrimônio. Sofre reformas internas nas casas particulares sem qualquer orientação técnica o que aos poucos destrói sua estrutura tipológica e estilística.



Esses dois exemplares, mesmo tendo currículos bem diferentes foram escolhidos dentre muitos para tentarmos entender os limites existentes para uma ação realmente eficiente ao se propor a preservação de uma cidade-cenário.

No primeiro caso a condição para a continuidade do cenário se baseia numa forte estruturação física e sociológica, que deu outro significado ao lugar, como a valorização cromática, por exemplo, que ao mesmo tempo que alegria o espaço público da rua, (condição vital da indústria turística), pode induzir a um imaginário bastante distante da época colonial. Já no segundo caso, o abandono da cidade pelos órgãos oficiais na manutenção dos aspectos básicos da vida da cidade como o saneamento, e a falta de incentivos aos habitantes nativos, também nada contribui para a persistência cênica.

Se constatamos que a cidade não é somente espaço físico e demanda uma adequação das reais condições de sobrevivência pelas populações nativas, dentro do que poderíamos dizer, compatíveis a sua própria estrutura social e histórica, não podemos pensar em preservar seu território com objetivos predominantemente estrangeiros que, para agradar os padrões turísticos de todo o mundo reforçam certos ícones da paisagem em detrimento de outros, alterando a semântica.

Portanto nos defrontamos com revitalizações e restaurações calcadas especificamente em critérios do presente ao invés do histórico; mas a gravidade está justamente nesses critérios se voltarem a um público consumidor, estrangeiro, que exige os códigos mercadológicos. Baudrillard, elucida o fato como “espetacularização da vida” ou a “simulação do real,” que no caso da arquitetura, o excesso de realismo, ou “hiper-realismo,” dado ao passado recuperando o imaginário nunca antes visto, corre o risco de esvaziar seu conteúdo histórico. (Santos, 1997, p.96)

É claro que o bem cultural deve estar voltado ao turismo e precisa se adaptar para receber os visitantes com conforto e qualidade mas será que todo turista, tem o mesmo interesse quando opta por visitar uma cidade histórica? Será impossível encontrarmos aquele tipo de visitante que prefere abrir mão de certos serviços modernos em prol de uma retomada de valores de épocas remotas que suscitam o imaginário?



Ao falarmos de preservação do imaginário queremos reforçar a idéia de que os referenciais simbólicos são intransponíveis mas infelizmente não são impossíveis de ser criados artificialmente, como nos referimos anteriormente. A percepção da carga simbólica presente nos receptáculos do imaginário arquitetônico tem a ver com a sensibilidade de cada indivíduo, que por sua vez é relativa ao seu processo cognitivo.

O turismo é sem dúvida uma excelente alternativa econômica da cidade-cenário, mas precisa ser compatível com a memória do lugar. Um importante questionamento está justamente na forma como essa nova fonte econômica se realiza conquanto não promover melhoria de vida para os moradores locais, promoverá aos especuladores.

Cabe a sociedade atual valorizar aquilo que é natural e autêntico baseado na sua verdade histórica, e não aceitar a manipulação dessa história para que pareça mais agradável ou sedutora. Pensemos nas gerações futuras que correm o risco de não usufruir da “fantasia desincarnada” das ruínas daquilo que se constrói atualmente.



CIDADE COMO ESPAÇO DE BENS, INFORMAÇÃO E AFETOS

“Falar em Patrimônio cultural é falar de valores,” sintetiza o mestre Ulpiano Bezerra de Menezes. “Os valores são sempre atribuídos”. “Daí serem historicamente marcados. Assim, para se falar de valores culturais exige-se conhecimento das redes de interação por intermédio dos quais são produzidos, armazenados, postos em circulação, consumidos, reciclados e descartados os valores.” (Menezes, 1992, p.189)

A medida do valor de uma cidade é dada pela própria comunidade, ou seja, a noção de valor percebido pelos cidadãos é que compõe o seu valor intrínseco. Tanto maior o nível de conscientização social, maior a noção de valor pulverizada entre o conjunto dos cidadãos comuns.

Abraçaremos agora com maior ênfase a esfera cultural, social e por que não, humanística da cidade, como o próprio Menezes condiciona “paralelamente à indagação dos valores das coisas, é ainda indispensável levantar as representações sociais, matrizes destes valores: as ideologias, as aspirações, e expectativas, o imaginário.”(Menezes,1992, p.190)

Por se tratar nosso objeto de estudo de um organismo vivo, temos ainda maior responsabilidade sobre a compilação dos valores que regem um determinado espaço urbano enquanto Patrimônio Cultural. Aliás seria pertinente agregarmos o conceito de Patrimônio Público, justamente por abranger espaços não necessariamente construídos, coletivos, e fundamentais na composição da cidade-cenário.

O valores cognitivos, formais, afetivos e pragmáticos, segundo Bezerra de Menezes, podem ser analisados separadamente como metodologia para definição do significado do Bem Cultural, mas com certeza se entrelaçam na vida cotidiana. O que nos interessa é a transposição da teorização desses valores para o universo consciente da população e o quanto isso pode favorecer as relações de uso e apropriação da cidade.

Talvez o primeiro passo no sentido de organizar os valores de corpo social coletivo quanto ao seu patrimônio cultural, público, seja a desmistificação sobre a idéia de que arquitetura seja algo alheio à sua realidade cotidiana, que por mais *distraída*, como lembra Otilia Arantes(Arantes, 1993), contém os significados próprios de sua cultura.



Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” Walter Benjamin descreve a relação desatenta com a arquitetura pelo fato de que ela sempre foi uma arte de massa, ao contrário da pintura, por exemplo, que não se presta ao contacto do grande público. Fica faltando, portanto, a conscientização e mais ainda o reconhecimento desses significados como forma de recuperar o valor desse patrimônio coletivo. (Arantes, 1993,p.21)

Mas o termo patrimônio coletivo pressupõe a univocidade dos valores individuais, e para essa investigação poderíamos utilizar a metodologia de Kevin Lynch (Lynch, 1980) que trata da imagem mental da cidade a partir da experiência e atribuição pessoal dos moradores. No entanto a pesquisa de Lynch se baseia na imagem mental do indivíduo como instrumento de referência física, racional que orientem com maior dinamismo a vida urbana. Não se fala portanto em referência simbólica como pretendemos aqui, nem menciona a noção do estilo artístico como respaldo da leitura da cidade, ao invés da sua legibilidade.

“La ciudad puede entenderse como el medio en que se produce toda la cotidianidad, como el receptáculo absoluto de la actividad reglada y marginal de los individuos socializados.” (Verd, 1994, p25)

Sabemos que a vida urbana nos dias de hoje sofre de uma doença crônica que passa pelos desajustes sociais, miséria, violência, e acaba enclausurando o homem no seu habitat particular. Essa situação se viabiliza pelas facilidades proporcionadas pelos meios de comunicação virtuais e se materializa nas concepções arquitetônicas da atualidade que, como vimos, reduz a quatro paredes todo e qualquer espaço de convívio social, isso sem falar nos condomínios fechados, nas residências totalmente isoladas por muros altos, ou grades em toda a sua volta.

Provavelmente, essas arquiteturas ofereçam boa qualidade em termos de conforto ambiental devido a tecnologias avançadas nas áreas termo-acústicas; no entanto, também fazemos parte do corpo social dessa realidade hermética e consideramos que a cidade com esse aspecto perde muito em estética e qualidade de vida, principalmente quando estamos nos referindo às vantagens que a vida coletiva oferece em espaços públicos, como a rua, a praça.



Num estudo muito interessante relativo a esse assunto, organizado pela universidade de Madri, em 1994 os arquitetos A. Verd e J. Seguí fazem uma proposta radical de ocupação habitacional da cidade a partir dos espaços públicos. O trabalho “La ciudad radicalizada” era voltado àquele tipo de indivíduo interessado em formar parte de um coletivo, ao invés de se render às opressivas relações intimistas da sociedade pós-industrial. Sociedade esta descrita pelo sociólogo Richard Sennett em que a cidade cosmopolita se constituiu no espaço para desenvolvimento das relações públicas, no entanto paradoxalmente a possibilidade do anonimato, da exposição total e da experiência de desenraizamento do homem, na verdade, acabaram gerando o processo inverso, o de exacerbação do domínio privado. (Sennett, 1995)

A idéia do trabalho *La ciudad radicalizada* se baseava numa compactação do *tipo* (função) moradia para liberação e favorecimento dos espaços públicos (abertos) propostos como complemento do ato de morar que por sua vez concentravam todo tipo de atividade social e até cívica.

“La palabra ciudad designa el lugar o el soporte estático de una triple comunicación que atañe al intercambio de bienes, de información y de afecto. Aún se la concibe como la unión indisoluble de lo que los romanos llamaban “urbs” (territorio físico de la ciudad) y “civitas” (comunidad de los ciudadanos que la habitan)” (Verd, 1994, p.25)

Baseando-se nesses princípios entendemos que a preservação da cidade-cenário deva abranger significativamente os aspectos coletivos e cívicos, que fortaleçam o exercício da cidadania como prova de que aquele patrimônio público ali resguardado serve primeiramente à própria população local.

Essa situação do espaço público prevalecer sobre o particular, é originário da organização das cidades do período clássico em que a ágora era o espaço das assembleias do povo sob céu aberto. Vitruvius, (séc. I a.c.), o grande arquiteto da antiguidade, via o Fórum de Pompéia, por exemplo, como uma obra arquitetônica onde a disposição dos templos e outras edificações, a localização das ruas, ou as disposições estatuárias formavam um enorme *salão de festas* e isso só faz sentido se a cidade for entendida como espaço aberto e coletivo. (Sitte, 1992, p.19)



Assim, na tentativa de tornar a cidade novamente um espaço coletivo, festivo, interessante não sob a ótica de quem o elaborou mas para aqueles que o usufruem, ou seja a cidade enquanto espaço público provido de riqueza histórica, estética e simbólica deixe de ser tratado como monumento no sentido estático, intocável, e passe a ser cenário vivo, humano, cujas intervenções individuais fortaleçam sua expressão.

Diante da possibilidade de uma interação entre o homem e o espaço coletivo onde cada atitude individual esteja respaldada numa convenção coletiva de respeito e zelo por esse patrimônio, acreditamos estar devolvendo à cidade uma força contínua de vitalidade.

No entanto essa hipótese da valorização da cidade histórica se respaldar em valores formais/afetivos sobre os pragmáticos é no mínimo bastante complexa. Alguns alegarão sua inviabilidade pela própria estrutura atual da sociedade urbana que não é a mesma de outrora. Na verdade existem diferenças estruturais na maneira como a sociedade se distribui, se locomove e se comunica nos dias de hoje.

Para Alexander a principal deficiência das cidades contemporâneas está na perda da qualidade humana, ou nas relações sociais, tão harmônicas nas cidades antigas que acabam inspirando grande fascínio. Alexander explica que as cidades antigas, ou naturais, por terem se formado de um modo mais ou menos espontâneo ao longo dos anos, possibilitaram uma relação funcional calcada na sobreposição espacial. Isso significa que a malha urbana em semi-retículo(fig 1), *sobre põe* as funções produtivas (comércio, serviços,etc.) com as funções de lazer e moradia, e por mais complexa que essa sobreposição possa parecer, era facilmente usufruída pelas sociedades tradicionais.

A aparente confusão dos tecidos antigos não intimidava uma sociedade extremamente fechada que mantinha suas relações dentro de grupos muito restritos como o familiar. Se perguntássemos a um indivíduo os nomes de seus melhores amigos e depois perguntássemos o mesmo a cada um dos citados, era comum que os nomes fossem os mesmos. (Alexander, 1971, p.35)

Já as cidades artificiais, que privilegia a racionalidade e a ordem funcional organizada por zonas arbitrárias, zona industrial, comercial, residencial, se configuram em árvore(fig.1b).

Essa configuração aponta a linearidade desse tipo de malha urbana, cuja hierarquia única, apresenta as atividades em *justaposição*, isoladas, como se a atividade humana funcionasse geograficamente.

O problema está na modificação da estrutura social moderna que não mais mantém suas relações em grupos fechados, mas ao contrário entrelaça-se infinitamente; assim se perguntamos a um indivíduo os nomes de seus melhores amigos e depois recorremos a cada um dos citados, veremos que todos são nomes distintos e desconhecidos do primeiro. (Alexander, 1971, p.37)

Podemos concluir que a sociedade contemporânea tem uma estrutura de sobreposição que não consegue estabelecer referenciais numa estrutura racional como o modelo em árvore. Disso resulta a dissociação. E é justamente dessa dissociação referencial que fugimos quando visitamos as cidades cenários que parecem nos devolver o sentido de domínio e identidade.

Por mais que concordemos com o postulado da perda dos aspectos cívicos de um determinado lugar, em função da perda de referenciais, não aceitamos como algo definitivo, afinal a sociedade continuará se transformando e os costumes tenderão a se renovar. Não estará justamente na recorrência dos valores, a chave para a equação da preservação x desenvolvimento?

Quando consideramos aspectos afetivos do patrimônio cultural ressaltamos a importância das populações originais. Argan cita o exemplo de Bolonha, Itália, onde a iniciativa municipal de restaurar o centro, numa tentativa de regeneração integral do espaço passava por procedimentos de restabelecer a dignidade social; o êxito de Bolonha se deve ao fato de um forte apego à cidade e ao bairro de origem pelas camadas populares. (Argan, 1995, p.80)

Algumas cidades Européias como Bruges, na Bélgica, consegue a virtuosa condição de cidade-cenário sem se render às exigências estrangeiras do turismo, que pela formação de conselhos comunitários decidem juntamente aos técnicos da área toda e qualquer alteração na paisagem da cidade. Não será exatamente isso que a torna tão atraente?



No Brasil, poderíamos citar o exemplo de Petrópolis, no interior do Rio de Janeiro, que conseguiu atingir altos índices de qualidade de vida para a população nativa e consequentemente para o turista, devido ao equilíbrio de interesses quanto à preservação da cena histórica.

Outro exemplo brasileiro relevante é a revitalização do centro histórico de Salvador, BA, declarado como Patrimônio da Humanidade pela Unesco em 1986. Em entrevista a World Media sobre a importância desse tombamento, o compositor Caetano Veloso declarou: “O reconhecimento formal é importante, dá uma força. Mas o que mantém um bairro em pé é a vida dele”; [e continua] “A revitalização começou com o crescimento do bloco Afro Olodum (um grupo que cultua tradições e que participou do disco ‘Graceland’, de Paul Simon). E do que se tornou para a população de Salvador a terça-feira da benção de Santo Antônio, na Igreja de São Francisco.” (Folha de São Paulo, 27/07/1995)

Não basta, portanto recuperarmos, dentro do processo de revitalização de cidades históricas ou até de centros históricos, as suas qualidades físicas/imaginárias, do ponto de vista institucional. É necessário identificarmos os “princípios ordenadores abstratos” que regem o lugar desde sua formação e oferecem os elementos substanciais para a recuperação dos valores humanísticos.



CAPÍTULO 2

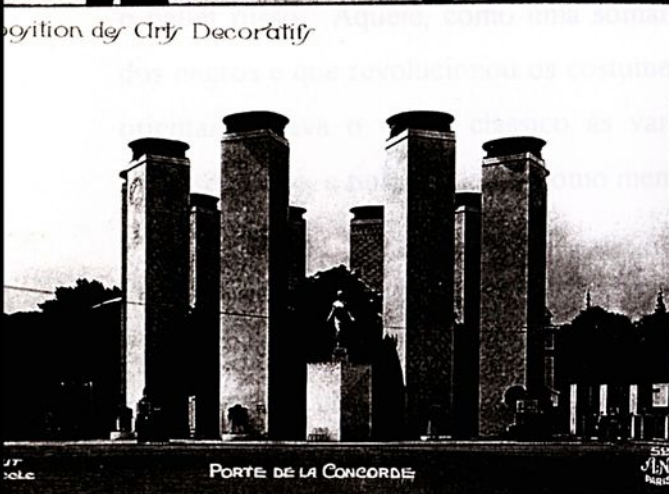
ART DECO, ESTILO CENOGRÁFICO



*The Jazz Age - the Age of the Machine - the Aspirin Age -
the Streamlined age - the Depression Era - the Bitter Years
- the Age of Swing: the years between World WarI and
World WarII saw turbulent moods, but amid changes and
confusion some thought that they could glimpse the dawn of
a new day.*

(Striner, 1994,p.09)





Exposition des Arts Décoratifs
PAVILLON DU COLLECTIONNEUR
P. FLOUET. Arch.

PORTE DE LA CONCORDE

O período entre guerras, ou o art deco, como fora denominado em 1966, durante a mostra *Revivel do Les Années 25* celebrado no Museu de Artes Decorativas de Paris, marca um tempo de grande turbulência cultural, quando as necessidades modernas impunham uma nova atitude artística que questionasse a nostalgia classicista, (ecletismo) e valorizasse as infindáveis fontes emergentes, resultando num grandioso repertório formal, estilístico, talvez o último suspiro criativo no que tange a ornamentação antes da devassa racionalista e que serve de inspiração até os dias de hoje, principalmente no campo da arquitetura.

Diante das vanguardas como o cubismo, de Picasso e Braque, o futurismo italiano, de Marinetti, o expressionismo na Alemanha inspirado no pensamento de Kandinsky e Frans Marc, o neoplasticismo de Mondrian e sem dúvida alguma a Bauhaus de Gropius, e Mies van der Rohe: movimentos independentes não somente nas suas origens mas também nas suas propostas ao trabalhar o novo, o moderno, uma linguagem da arte própria do homem dos novos tempos.

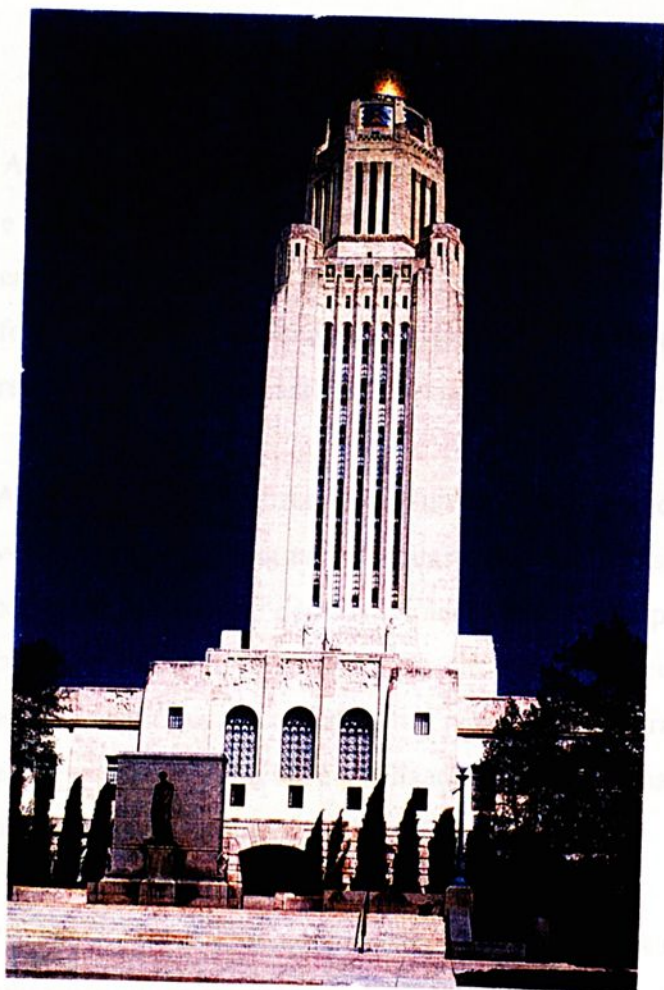
Além das artes plásticas e arquitetura, a música e a dança tiveram grande importância para a formação de algo realmente contrário às tradições do século XIX, como o jazz americano e o ballet russo. Aquele, como uma somatória de sons, harmonias e improvisações herdadas dos negros e que revolucionou os costumes musicais; já o ballet russo com fortes referências orientais, aliava o modo clássico às vanguardas representadas por artistas como Picasso Matisse, Miró, e tinha Nijinsky como memorável protagonista.

Para ser preciso, o exotismo art deco é percebido desde a virada do século nos meios da moda e do design, personificado em Paul Poiret, com seus tecidos contrastantes e brilhantes de inspiração oriental e René Lalique, como artífice expoente dos novos materiais utilizados como o baquelite colorido, onix e platina.

Tantas inspirações confluíram a uma prática artística que se utilizava da indústria não apenas por seus motivos maquinistas mas como próprio meio produtivo tendo nas artes decorativas uma abrangência e aceitação nunca antes vistos.

Mas as influências desse estilo não foram apenas do campo artístico, quando em 1922 é descoberto o túmulo de Tut-Ankh-Amon por Howard Carter, gerando grande excitação das elites quanto aos mistérios e exotismo dessas antigas civilizações egípcias.





Assim o art deco surgiu na França tendo grande repercussão na Inglaterra, nos Estados Unidos e países da América Latina. Suas fontes foram tantas e tão díspares que permitiu uma enorme variedade de atuações e interpretações regionalistas, caracterizando-se como “um fenômeno de transculturação de grandes proporções” o que por outro lado dificultou o seu reconhecimento enquanto *estilo* durante tantos anos.(Campos, 1996, p.33)

As exposições internacionais muito comuns nas décadas de vinte e trinta, serviam como veículos de marketing nacionalistas e mercantilistas dos países em alta mas também atuavam como propulsores de desenvolvimento das artes e principalmente do design. Na arquitetura, cujos pavilhões eram construídos em materiais alternativos (iniciando aqui uma discussão sobre o estilo art deco enquanto cenário), pois duravam cerca de 5 meses, a caracterização primava pela abstração e estilização de uma ornamentação rica em efeitos cromáticos e configurações geométricas simplificadas. (fig. 2)

Patrícia Bayer coloca que a maioria dos pavilhões eram construídos em concreto reforçado sobre estruturas de madeira, uma grande quantidade de vidros, lisos ou coloridos, gesso e ferro batido, chegando às vezes ao uso do plástico. (Bayer, 1992, p. 41)

Cabe ressaltar no contexto da exposições que nem todos os artistas e arquitetos participantes se colocavam dentro do art deco, como foi o caso de Le Corbusier, mas o que não era reluzente aos olhos decorativistas, não recebia maior atenção principalmente se sua proposta remetesse à negação total da ornamentação (brilho, cor, materiais inusitados etc.) como o International Style.

Os brasileiros que representaram o país com certo destaque durante a feira de 1936 foram Lúcio Costa e Oscar Niemeyer com uma proposta criativa mas bastante despojada, seguindo a linha racionalista.

A maior exposição de todos os tempos foi sem dúvida de Paris em 1925, que acabou servindo de referência ao conceito do estilo, mas outras tiveram grande repercussão pelo menos no campo da arquitetura como as feiras de Chicago em 1933-34 e Nova Iorque em 1939-40, a última que antecedeu a II Guerra. (Bayer,1992, p.43)



O estilo também chamado de *proto-modernismo*, e *pseudomodernismo*, como discorre muito bem Hugo Segawa em seu histórico artigo sobre Elisário Bahiana, só poderia ser visto como pseudo estilo tendo em vista a revolução Corbusiana . (Segawa, 1984)

Tinha sua base inscrita nos desenhos de formatos modernos da época (círculos ,quadrados e triângulos), mas ao contrário das teorias racionalistas e funcionalistas de Gropius e Le Corbusier, não negava o ornamento, e sim o explorava. “ Consideram-se modernos: o angular, a superfície plana, o geometrismo, o simples, o fragmentado, o discordante, a velocidade, o dinamismo e a busca de novas formas de expressão” (Lassalle, 1976,p.30)

Nos anos 20-40 países como Estados Unidos, Canadá, México, Austrália e outros Sul-americanos decretaram sua autonomia perante a Europa no que tange à produção arquitetônica. Os grandes arquitetos viam no novo mundo as melhores oportunidades de inovações construtivas que os novos materiais possibilitavam: O concreto armado, o aço, e o vidro.

O berço europeu, não intimidou os adeptos ao novo estilo que se propagou pelo mundo todo, tendo em cada país expressões próprias. O art deco chega ao Brasil na primeira década de 20, por meio de intercâmbios culturais com a França (mantidos pelos artistas do movimento modernista) , e mais tarde se populariza pela influência americana via Hollywood. (Sawaya, 1982)

As fachadas art deco são famosas pelos ornamentos em motivos geométricos, estilizados com forte movimento de luz e sombra seja pelos escalonamentos, os zig-zags, os frisos das platibandas ou até as formas arredondadas de inspiração aerodinâmica.

O art deco pode ser encarado como uma reação ao art nouveau de Vitor Horta e Mackintosh que por sua vez explorava os motivos da fauna e flora dentro das novas técnicas de uso do ferro e o vidro sem no entanto compatibilizá-las à produção seriada, grande desafio do momento.

Eva Weber divide o estilo o Art Deco em três momentos ou categorias: o estilo neoclássico moderno, o estilo zig-zag e o aerodinâmico. Embora seu trabalho esteja direcionado aos Estados Unidos, podemos identificar tal nomenclatura em exemplares de todo o mundo, que



com certeza pede adequações regionais, como comentado anteriormente, mas que só tem a intensificar o valor dessas obras. (Weber, 1993)

O Neoclássico Moderno segundo Weber, já vinha desde o final do século XIX, manifesto principalmente nas edificações públicas, órgãos de governos totalitários da Europa que solicitavam uma arquitetura de permanência, solidez e dignidade, qualidades desejáveis em tempos de turbulência social, política e econômica.

Como o próprio nome diz, neoclássico moderno sintetiza as características dos estilos tradicionais com as tendências modernas. Portanto verificamos volumes dispostos com simetria e equilíbrio fortemente marcados pelas entradas que sempre dispunham esculturas e relevos estilizados. (Fig.3 e 4).

Há presença de elementos clássicos, como arcos e colunas, porém com formatos inovadores, como a ausência de capitéis, estrias ou bases. As paredes eram lisas revestidas de mármore e granitos. As virtudes dessa arquitetura se completava pela sobriedade dos matizes utilizados: Bejes, cinzas sempre em tons pastéis.

Já o estilo zig-zag, cuja maior concentração foi nas grandes metrópoles, com uma estilização geométrica predominante, decorreu das abstrações do Wiener Werkstätte e da arquitetura expressionista alemã.

A arquitetura pré-colombiana também serviu de inspiração; Frank Lloyd Wright, com seu *proto-art deco*, é sem dúvida o maior expoente dessa arquitetura fantasiosa, simbólica, inspirada na arte Maya com exóticas residências em concreto armado na Califórnia. (Weber, 1993.p.23) (Fig. 5 e 6).

O arranha-céu americano, símbolo do estilo zigzag, fazia uma alusão ao gótico mas estava também vinculado ao fator legislativo cuja lei de 1916 em Nova Iorque, exigia que o gabarito dos edifícios fossem determinados pela largura da rua. O perfil em forma escalonada lembrava um *zigurat* coroado por uma torre. Os exemplares mais conhecidos são o Empire State Building(1930-31), o Chrysler Building (1928-30), ambos em Nova Iorque. (Fig.7 e 8).











No Brasil o processo de verticalização e adensamento das cidades, quando triunfam os arranha-céus também esteve vinculado a questões modernizadoras (higiene, iluminação e ventilação). Vítor Campos em seu estudo sobre o art deco na cidade de São Paulo, elege três obras paulistanas (dentro da classificação zigzag) dignas de reconhecimento internacional: O antigo Banco de São Paulo (1938), o edifício Saldanha Marinho e o Instituto Biológico (1928-45). (Campos, 1996) (Fig. 9)

O estilo zig-zag se destaca pela riqueza ornamental das superfícies externas e internas dos edifícios, assim eram muito comuns os motivos de raios, círculos segmentados, espirais, triângulos, zigzags, nuvens, fontes, e uma variedade imensa de estilizações de elementos da fauna e flora e ainda “O imaginário astrológico, com personagens idealizados das forças naturais e tecnológicas.” (Weber, 1993, p. 29) (Fig. 10).

Os materiais envolvidos representavam a diversidade, o colorido como o mármore, a terracota, o azulejo, o mosaico, o metal, o vidro colorido ou gravado em água forte. O metal era às vezes substituído por chapas de madeira pintada em cores contrastantes.

Esses marcos muitas vezes se localizavam nos topos dos arranha-céus como coroamentos, e nos acessos principais, fortalecendo a imagem progressista pretendida. O arremate dessa intenção futurística se dava pelos efeitos luminosos, quase cenográficos, até então não conhecidos e que reforçavam as formas escalonadas e os detalhes não percebidos pela iluminação natural.

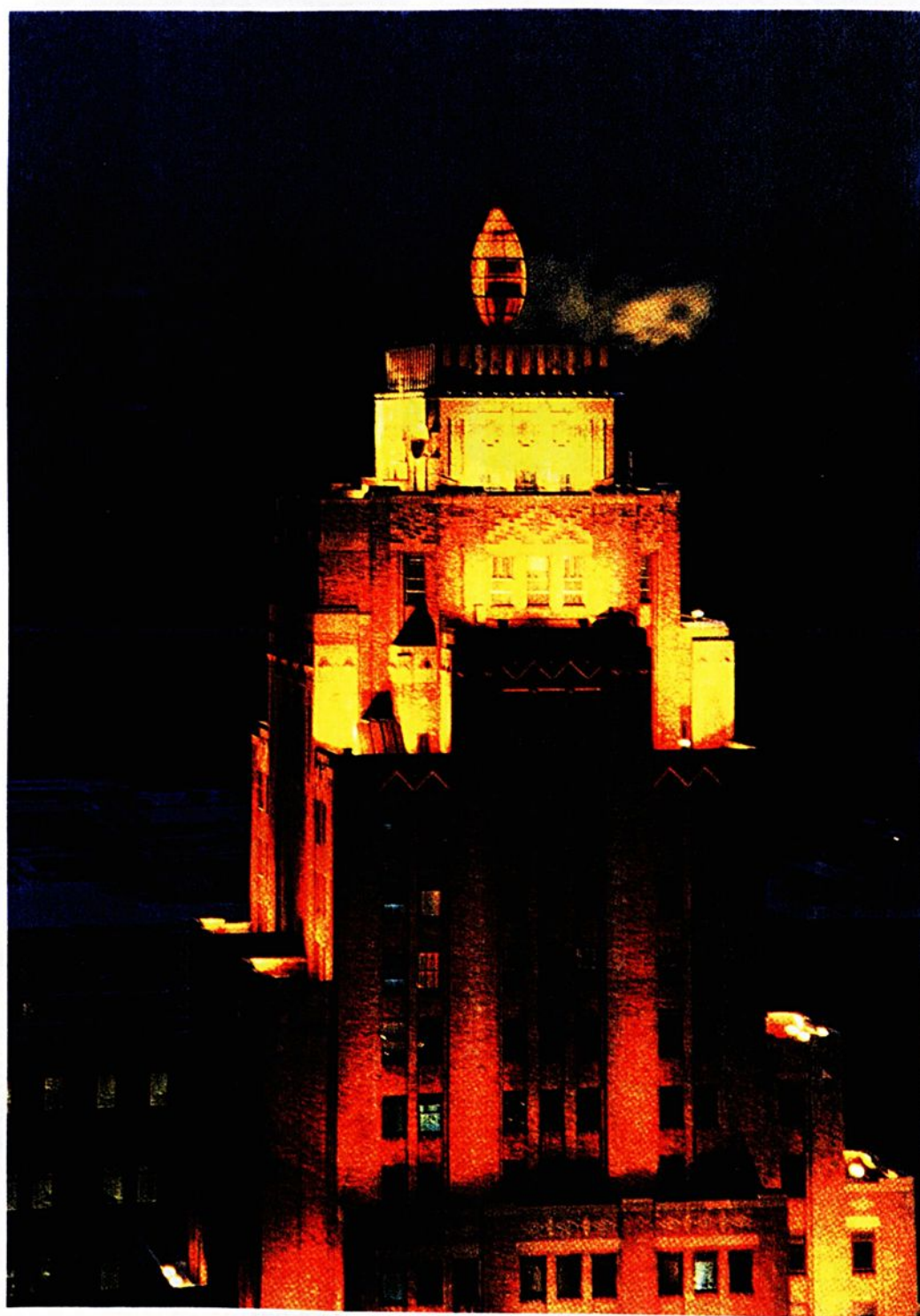
A combinação de todos esses motivos gerou uma aparência não só agressivamente modernista como simbolicamente futurista. (Fig. 11)

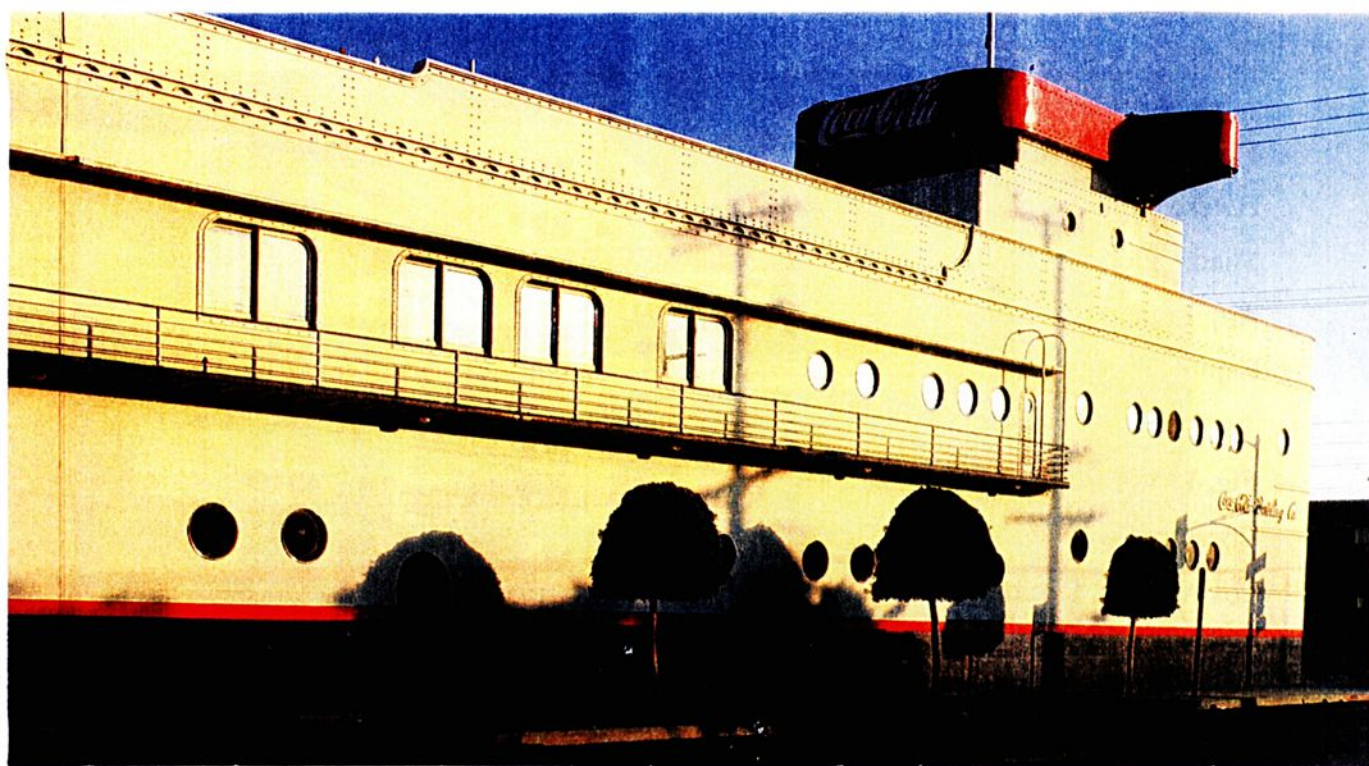
O terceiro e mais colorido momento art deco se inspira fundamentalmente nos avanços da tecnologia dos transportes ou melhor dizendo da aerodinâmica. O estilo náutico com as janelas em forma de escotilhas, eram representações terrestres dos fascinantes transatlânticos da época como o Normandie (1932).

O estilo era orientado à horizontalidade das curvas aerodinâmicas, dos telhados planos, as janelas em forma de franja, os parapeitos de aço tubular, as marquises, as superfícies das paredes alisadas mecanicamente e a produção em série, conforme os outros produtos industrializados (carros, aviões, eletrodomésticos, etc.). (Fig. 12 e 13).











Na realidade o estilo aerodinâmico, tinha seus clientes mais interessados aqueles ligados ao pequeno comércio como hotéis e restaurantes baratos, lanchonetes, postos de gasolina, cinemas, terminais de ônibus; também as fábricas ao redor de todo o mundo aproveitaram seus princípios básicos, principalmente na Inglaterra.

Também chamado de *tropical deco*³ foi vastamente utilizado na Flórida e Califórnia, principalmente nas áreas de lazer: tal característica é importante ser considerada pois era esse caráter lúdico presente nas regiões turísticas que impulsionaram o uso de materiais novos não apenas para decoração e marketing mas também como elementos estruturais.

“Painéis esmaltados, plásticos, alumínio, e tubos de néon para iluminação. Eram geralmente baratos, policromáticos, e de uma estilizada ornamentação orgânica e abstrata.”

(Weber,1993 p.36) (Fig. 14,15)

O fato desse estilo ter tido maior sucesso em regiões de clima tropical é devido às próprias condições do clima favorecer as lajes retas (terraços) que dispensavam a utilização de telhas fundamentais nos climas frios. “As cores mais utilizadas para cobrir o branco aerodinâmico eram pastéis em tons de rosa flamenco, verde mar e amarelo”. (Weber,1993,p.36)

No Brasil, segundo Carlos Lemos, em sua análise sobre o ecletismo na cidade de São Paulo, o art deco foi impulsionado pela obra modernista de Warchavichic, ainda que o compromisso do arquiteto russo fosse com o berço Corbusiano. (Lemos,1987, p.98)

Outro grande expoente da arquitetura dos anos 30, é Elisário Bahiana, autor do Viaduto do Chá e dos edifícios do Mappin(SP) e A Noite(RJ). Para Lúcio Costa, conforme demonstra Segawa, essas arquiteturas deco viviam a transitoriedade entre o ecletismo radical “com a aplicação desmedida de ornamentos sobre a estrutura, a ausência da lógica clássica das proporções dos tratadistas”, e da “ vanguarda carioca, racionalista, embebida em fontes corbusianas.” Para Costa o ‘estilo’ no meio dessas duas vertentes explora a “ linguagem primitiva do concreto: geométrica, discretamente ornamental, com seus desenhos rígidos e igualmente geométricos. ‘Futurismo’ para a época.” (Segawa,1984)

³ Campos, V. (1996) explica que o termo é de Laura Cerwinske In: *Architecture and design of old Miami beach*, New York,1981.



Por todo território brasileiro observamos grande variedade do repertório art deco seguindo as diretrizes de Weber, principalmente nas fachadas que substituíam a modenatura eclética preexistente. Muitas vezes, eram fruto de um projeto decorativo ou finalizador de uma obra que em sua estrutura inicial mantinha o programa de usos e necessidades da tradição classicista. Esse foi o caso do edifício Saldanha Marinho, em São Paulo onde Elisário Bahiana foi contratado para terminar o conjunto volumétrico e fachadas. Outro episódio dessa natureza foi o edifício das Classes Laboriosas igualmente em São Paulo. Daí as expressões “fachadismo” e “roupagem moderna” utilizadas por Vitor Campos.

(Campos, 1996)

Outras interpretações do estilo se referem aos conjuntos mais baixos e singelos ao longo de todo o interior do Brasil cujo impulso colonizador ou renovador dos perfis urbanos aconteceu nas décadas de vinte e trinta. Aqui encaixa-se a cidade de Cândido Mota, objeto de estudo deste trabalho, que apresenta um significativo e peculiar acervo art deco.

O art deco “sertanejo”⁴, para regiões do nordeste e “caipira”⁵, para o Sudeste do Brasil, se diferenciam iconograficamente de acordo com a história da formação urbana, mais especificamente pelas influências imigratórias próprias de cada região, mas no geral realçam as tarjas horizontais e verticais somadas às janelas circulares e marquises, ou outros desenhos de fachadas e platibandas. Assim se configura até hoje (apesar de mal conservada) a imagem externa da arquitetura dessas pequenas cidades ávidas pelo progresso futurístico.

(Fig.16)

“Os tradicionais e homogêneos quarteirões, de testadas de terreno estreita e pares de portas-janelas de lembrança rural e colonial, passam a ostentar seqüências de fachadas geométricas e coloridas, frontões recortados e assimétricos que escondem as duas águas e as telhas do passado.” (Rossi, s/d)

O mesmo verificamos na cidade de Barcelona: “Existem, además, otras realizaciones (...) que son simples prolongaciones a nível más popular del estilo(...) en que ‘mestre de cases’ ha sido el autor de una aplicación superficial deco a la fachada, sin alterar en absoluto la estructura del interior.” (Maenz, 1974)

⁴ Lia Rossi em artigo publicado na revista Design e interiores trata do art deco do nordeste brasileiro, presente principalmente na arquitetura civil, (sobrados do início do século) por art deco sertanejo.



Os três momentos do art deco na arquitetura tiveram condições especiais para seu acontecimento. Os lugares, as influências, as funções, os motivos decorativos, os materiais disponíveis, as cores, cada qual, constituindo um dialeto próprio, contribuindo para um espetáculo que ainda hoje é capaz de reter nossos olhares pela surpresa, e arrojo das formas e que muito vem servindo de referência àqueles arquitetos que não conseguem deixar de pensar a arquitetura sem ornamento.

O art deco era um estilo baseado fundamentalmente nas possibilidades inventivas visuais da forma, ou melhor numa arquitetura ornamentada, o que agredia os princípios funcionalistas da pureza, austeridade e a simplicidade. Obviamente com a 2ª Guerra Mundial, a palavra de ordem passou a ser *economia*, pondo fim à era do virtuosismo decorativo art deco.

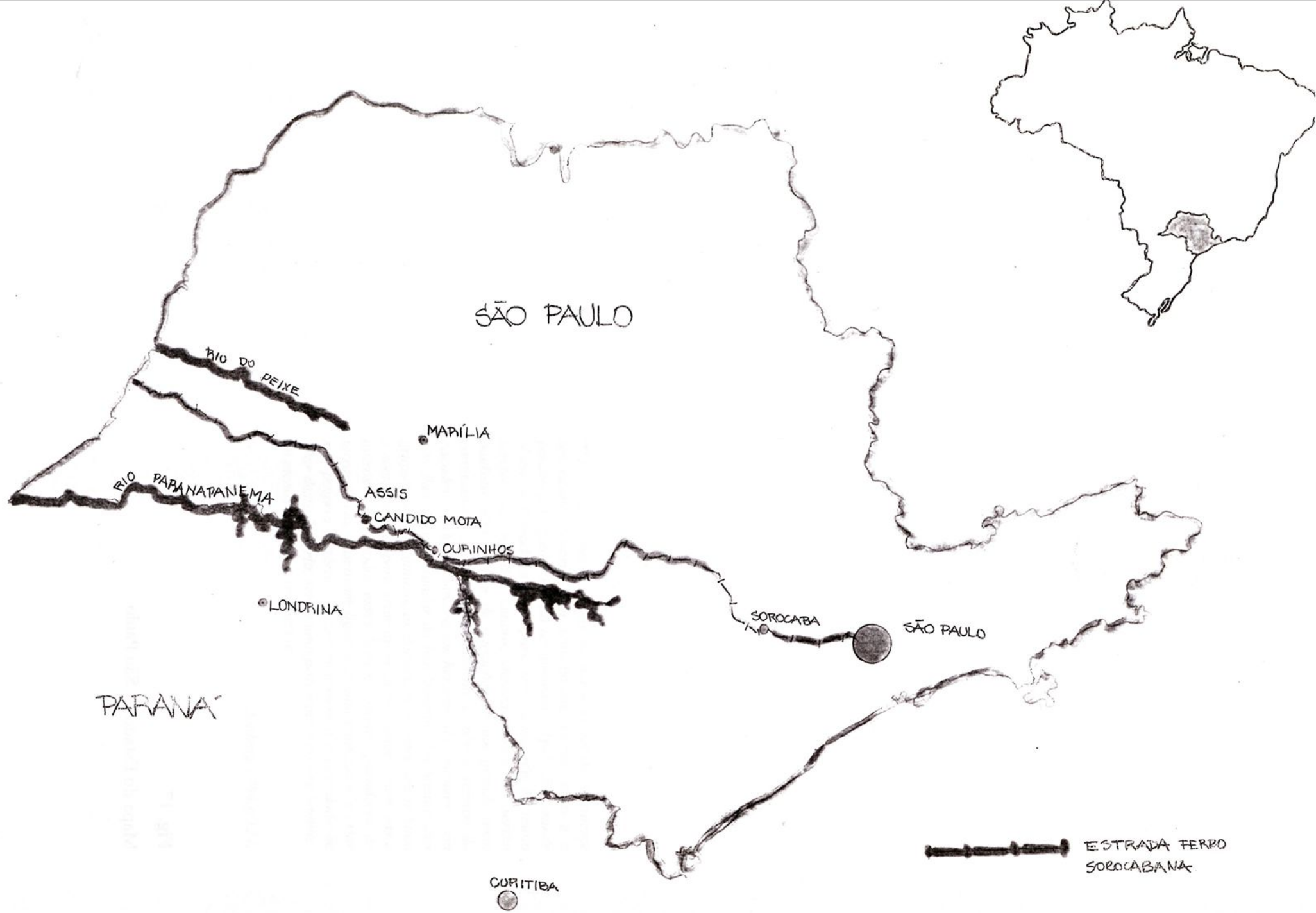
⁵ O termo “caipira”, ainda não publicado, surgiu de comentários feitos por arquitetos da região de Candido Mota, e Assis, SP.



CAPÍTULO 3

A HISTÓRIA DO LUGAR





“Em todos os países novos, do norte ao sul do continente americano, observa-se a sedução das terras novas e a paixão pelo ganho rápido do dinheiro. Apelo do Grande Norte ao Canadá, marcha para oeste, ainda não há muito tempo, nos Estados Unidos, desbravamento do sertão paulista, não passam de variações de um grande tema continental. Ali o colono moderno se põe a serviço do caçador; acolá se converte em herdeiro do “pioneer”; em São Paulo é continuador do bandeirante. Os hábitos dos grupos sociais e étnicos, as diferenças de estrutura política e social bastam para criar apreciáveis matizes entre uns e outros. Mas, todos esses homens jovens, povadores de terras novas, buscavam ligar-se a uma tradição e a criar sua própria história. Talvez sentissem a necessidade de tirar dessa história, senão uma justificativa do seu tumulto, ao menos uma fonte de energia.”

Monbeig, 1984, p. 124)



O interior do estado de São Paulo começou a ser colonizado em meados do século XIX quando a cultura do café passou a ser o grande motivador econômico. Com o cansaço das terras do vale do Rio Paraíba do Sul, era necessário buscar novas frentes de cultivo e o caminho natural estava a oeste rumo aos planaltos ocidentais num movimento conhecido por “marcha pioneira”.⁶

A história da cidade de Cândido Mota, localizada na região de Marília, capital regional da alta Sorocabana, tem início em 1887, quando a região pertencia ainda à Companhia Colonizadora Paulista, que a havia recebido em doação do governo. (Marroni 1973)(fig.17)

Aos aventureiros componentes dessa Companhia fora incumbida a tarefa de levantar detalhadamente as condições de exploração daquela região. [O governo buscava novas manchas da terra roxa⁷, uma terra vermelha muito fértil, que serviria de grande estímulo para as famílias colonizadoras enfrentarem o sertão.] A paisagem constituída por densa e variada mata tropical iria aos poucos se transformar num amplo campo de culturas e pastagens, sempre contando com o predomínio do café.

[Interessante ressaltar esse período no Brasil como de transição de Regimes de governo que via na República a necessidade de retalhamento do solo nacional. Aos poucos todo território pertencente ao Império, agora nas mãos do Presidente, ia sendo possuído por colonizadores, em substituição aos sesmeiros de outrora. O Governo, que por intermédio de relações de confiança delegava a exploração das regiões mais distantes e virgens a corajosos desbravadores que por sua vez se tornaram grandes latifundiários e formadores de enormes riquezas.]

“A grande propriedade era a regra na franja pioneira⁸ e o grande senhor, o latifundiário, continuava a ser o pioneiro do café, como já o havia sido no vale do Paraíba, nos arredores de Campinas, ou no relevo montanhoso de Amparo” (Monbeig, 1984, p.177)

⁶ Marcha pioneira ou frente de colonização segundo Pierre Monbeig in Pioneiros e Fazendeiros de São Paulo, 1984, p. 125

⁷ Terra roxa, ou avermelhada, é constituída de elementos ricos resultantes da desagregação das rochas de origem vulcânica. Apresenta grande quantidade de humus e sais minerais, como cálcio, fósforo, potássio, alcalino e outros.

⁸ O termo de Isaiah Bourman se refere a “região instável e incerta”, onde manchas de florestas subsistem às vezes por muito tempo envolvidas por culturas ou pastagens, mesmo quando já bem mais distante, o solo abriga os primeiros cultivos. É uma fronteira que progride irregularmente e em direções confusas.



Outra mudança significativa para a época foi a abolição do trabalho escravo que incentivou substancialmente o processo migratório. Assim, a marcha para o oeste significava não apenas novas perspectivas econômicas como o início de uma nova vida para os milhares de imigrantes que aqui chegavam prontos para o trabalho pesado do plantio mas principalmente uma oportunidade ser dono de sua própria terra.]

Em 1890, há a formação de uma caravana a mando do governo na retomada das terras da Companhia Colonizadora Paulista, que não havia cumprido seu objetivo, e partindo de São Paulo seguiam o caminho da Estrada de Ferro Sorocabana até Botucatu. Dali para frente a “abertura da picada” na direção do rio do Peixe se fazia com equipamentos e ferramentas precários da época como armas de fogo, foices, facões, machados, etc. (Marroni, 1973)

Em 1892 alcançado o rio do Peixe, segue-se para o sul rumo ao rio “Panema” como era chamado pelos caboclos o atual rio Paranapanema.

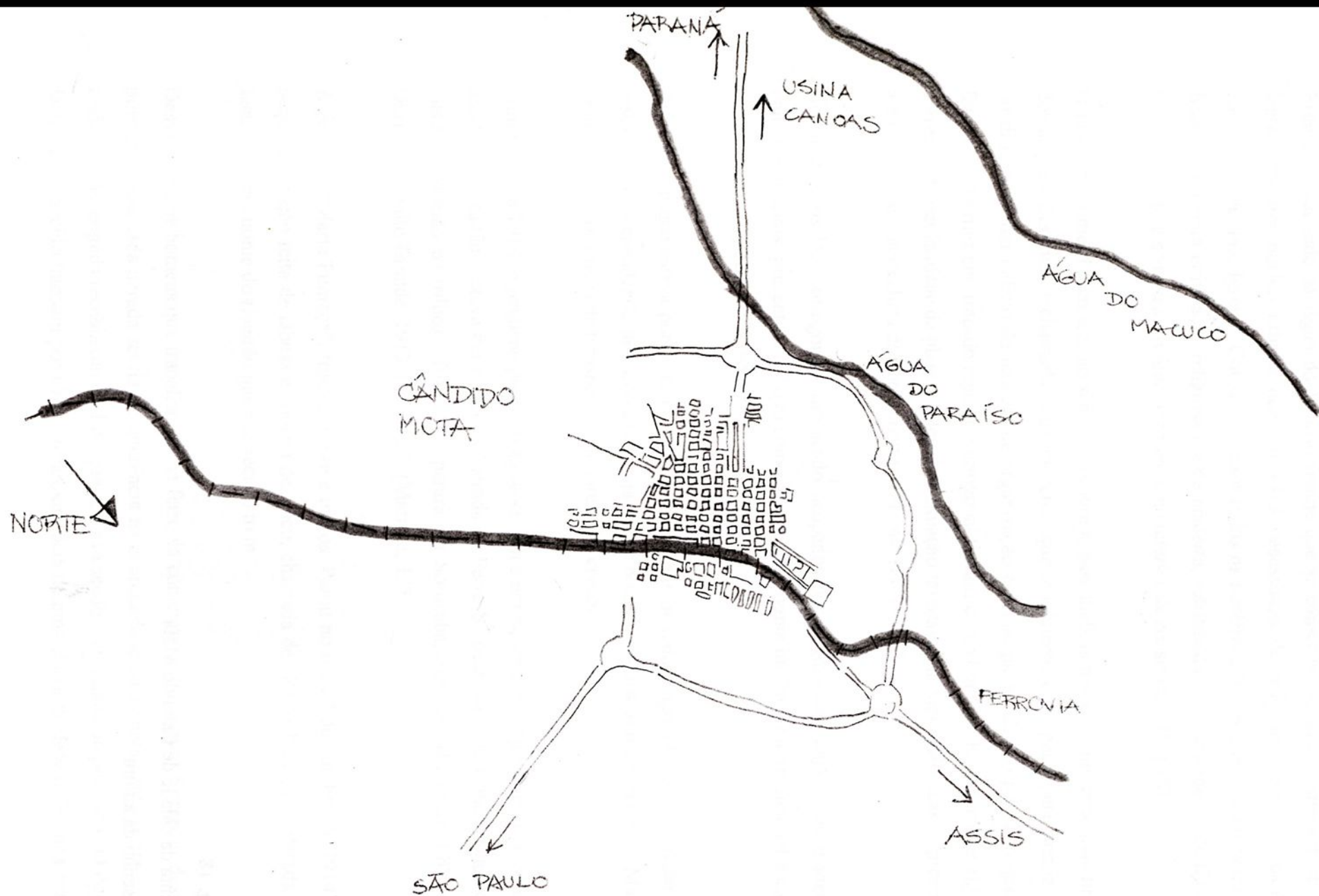
O chefe da expedição, Coronel Valêncio Carneiro, que tinha o voto de confiança do governo para a exploração e a promessa de ganhar a posse das terras conquistadas, após alguns meses, faz uma viagem de retorno à Capital para obtenção de novas armas e mantimentos. Levou as melhores notícias quanto à qualidade das terras e já se preparava para levar com ele de volta inúmeras famílias quando soube de ataques indígenas ao acampamento primitivo.

A vida no acampamento não era nada fácil pois além dos índios, era preciso lutar contra a malária, o tifo e os mosquitos constantes. Para maior proteção os sobreviventes daquele acampamento recuam pela Barra do Macuco, até a cabeceira, onde já se viam aqui e ali pequenos ranchos beirando os córregos.

De 1893 a 1900, poucas famílias avançaram sertão adentro, passando a viver de pesca, caça e da primitiva agricultura de subsistência.

Em 1907, o Coronel Valêncio voltou, já com o título de posse das terras, trazendo consigo uma caravana de capangas, indígenas e famílias, com toda sorte de suprimentos necessários ao seu estabelecimento na região. Como legítimo detentor das terras, ele dá início ao processo de loteamento da região, com a expulsão de seus posseiros e ocupações irregulares.





[Erguida a sua sede na Água do Paraíso (nome que se conserva até hoje) começa a formar lentamente um núcleo urbano que em 1913 necessitava de mais mão de obra para a construção de uma Igreja.] Como em quase todos os núcleos urbanos que se formavam no Brasil, a primeira edificação religiosa era de madeira, substituída por outra maior, de tijolos, mas mantendo a primeira em funcionamento no interior da construção. (Fig.18)

O povoado começa a crescer ao redor desta igreja, assentada numa área de terra mais firme doada pelo Coronel, a chamada “quadra zero” que atualmente é ocupada pela matriz. A quadra zero é um indício do modelo de organização espacial planejada, no povoado que se formava. As ruas em traçado regular e ortogonal tinham como limites a linha férrea e alguns córregos. A regularidade da planta é devida a situação favorável da topografia mas representa a mentalidade racionalista do pensamento moderno. (Fig19, 20)

Aos poucos os lotes ortogonais vão sendo ocupados por construções singelas de madeira, tanto residenciais (presentes até hoje) como comerciais, numa implantação tradicional e cujas fachadas se justapõem na testada.

Até então, o que estava por se tornar um rico e promissor reduto agrícola, vivia isolado do resto do país, dependendo de esforçados viajantes as boas novas dos grandes centros. Mas a modernidade dos meios de transportes não tardaria a chegar.

“Em julho de 1913, o pequeno povoado agita-se com a notícia de que o “picadão” iria varar o local. O “picadão” estava perto. Era a Estrada de Ferro Sorocabana, que vinha rasgando o mato assentando os trilhos. Em 1875, parara em Sorocaba; 1889, em Botucatu; 1909 em Ourinhos e Salto Grande; 1913, Palmital.” (Marroni, 1973)

A primeira “Maria Fumaça”, trouxe gente e trilhos. Parou no dia 27 de outubro de 1914 na pequena estação feita de tábuas e coberta de zinco, chamada de “Posto Jacu”, ou “Parada do Jacu,” mesmo nome do ribeirão que abastecia o trem.

Dessa forma os homens que trabalhavam na ferrovia completavam o quadro formador desses povoados pois cada parada servia de referência na continuidade do assentamento ferroviário. Cada estação erguida recebia um apelido que acabava sendo emprestado ao povoado. O Posto Jacú era conhecido também por *Chave* pela existência de uma chave de desvio de linha nesse







ponto da estrada. Os nomes dados à estação passaram a ser usados na denominação do povoado pelo povo e por aqueles que trabalhavam na Estrada de Ferro. (Fig.21)

A ferrovia marca a data mais importante para o desenvolvimento do povoado, antes ilhado no meio do mato, agora a se comunicar com uma rede de cidades, incluindo a capital do Estado.

A imigração de colonos em busca da já famosa terra fértil modificou totalmente o quadro colonizador da região que ampliava cada vez mais a zona rural. As origens (nacionalidades e credos) desses imigrantes rurais eram as mais variadas. Os portugueses, italianos, espanhóis, árabes, sírios, e outros fixavam seus ranchos sempre beirando os ribeirões, ou atuavam no comércio varejista.

Em 1920, o Posto Jacu possuía plantações como milho, arroz, trigo, cana de açúcar e café sem contar as primeiras pastagens do gado vindo de Botucatu e Campos Novos.

O povoado do Coronel Valêncio crescia vertiginosamente e não hesitava em reunir toda a comunidade em festas quando da chegada de seu fundador da capital, para visitar sua fazenda. O Coronel nesta época aparecia como autoridade respeitada de um povoado sem representação política, e esforçava-se em organizar administrativamente a região visando seu crescimento, que muito o favoreceria pela valorização de seu latifúndio.

Em 22 de abril de 1920, passa a categoria de Vila, recebendo o nome de Vila Cândido Mota, em uma homenagem ao então Secretário da Agricultura do Estado de São Paulo, que em sua época contribuiu muito para o seu desenvolvimento, ele mesmo proprietário de vastas fatias de terra na região. (Fig. 22)

Segundo Vieira Filho, o morador Sr. José Vita perguntou certa vez ao Coronel porque não havia colocado seu próprio nome na Vila, e aquele respondeu: “ Olha José, na época, eu queria criar uma cidade e fazê-la prosperar e precisava de um trunfo lá de cima. Já que Cândido Mota tinha terras aqui e era o Secretário, sugeri seu nome e obtive a ajuda.”

(Vieira, 1991)

Politicamente a cidade de Cândido Mota tem uma história bastante peculiar. Elevada à categoria de Município em 28 de dezembro de 1923 teve seu primeiro prefeito em 14 de











março de 1924 quando da instalação da Câmara Municipal. Nesta data o perímetro urbano contava 500 metros. (Marroni, 1973)

[Antônio da Silva Vieira responsável pela primeira gestão, enfrentou os problemas da Revolução de 24, marcada pelo movimento conhecido como Tenentismo. A partir de 1931, já na Era Vargas, Cândido Mota passou por um longo período de instabilidade política, contando, até o ano de 1948, com 18 nomes no comando municipal (só em 1933 houve 4 prefeitos). (Marroni, 1973)]

As nomeações eram feitas por meio de um interventor estadual ou federal. Era uma situação generalizada em todo o país, e com certeza bastante prejudicial ao desenvolvimento dos municípios devido à descontinuidade administrativa.

Nesse período, outro fator que abalou não somente a cidade de Cândido Mota mas todo o país, principalmente na área agrícola, foi a crise de 1929, com o *crash* da bolsa de Nova Iorque. O preço do café despencou e junto com ele uma gama gigantesca de promissoras fazendas. “As crises de superprodução correspondem à invasão do mercado exportador por enormes quantidades de produto lançado pelas plantações recém-abertas.”

(Monbeig, 1984, p.166)

[Até então, toda a base econômica não apenas de Cândido Mota mas de toda a região era justamente a inesgotável capacidade da terra roxa para as monoculturas como o café. Com a crise de 29 a situação se modificaria com a substituição das monoculturas pelas culturas variadas.]

A partir de 1948 Cândido Mota passou a atingir invejáveis índices de desenvolvimento, com uma produção agrícola que se destacava no quadro estadual. (De 1948 a 1965 o Município aumentou substancialmente o cultivo de mandioca, algodão, café, feijão, arroz e amendoim, chegando à liderança da região). (Marroni, 1973) (Fig.23, 24).

[No início da década de 70, Cândido Mota se colocava na posição de maior produtor de farinha de mandioca no Brasil com 3000 sacas diárias. O café continuava bem mantendo uma safra média de mais de 100 mil sacas. Recebeu os títulos de Capital da Mandioca, ‘cidade progresso’ e Princesinha do café. (Jornal Voz de Cândido Mota, 26/10/71)



Era esse o destino de Cândido Mota, a fama alcançada por meio da terra onde a agricultura constituía o fundamento das funções comerciais e industriais mesmo tendo na extração de madeira de lei sua primeira e expressiva atividade econômica, que naquele tempo enriqueceu os primeiros empresários, responsáveis por investir seu capital em engenhos de açúcar, moinhos de fubá, café. (Fig.25)

Mas no entanto o curso histórico da cidade pioneira foi alterado em meados da década de setenta devido a outra crise de superprodução, desta vez da farinha de mandioca (que já estava sendo exportada para a Alemanha por intermédio da Rodhia, e cuja queda vertiginosa dos preços arrasou grandes fazendas). “A super safra deste ano, segundo os agricultores, decorre do fato do Governo ter incentivado o plantio da mandioca para a produção do álcool. Como não foram instaladas destilarias na região para absorver a atual safra e o mercado interno por sua vez não tem condições de consumir toda farinha produzida... a única solução é aproveitar esse excedente como componente da ração animal” Desde então a economia Candidomotense não mais se levantou. (Jornal Voz de Cândido Mota - 10/09/78).

Paralelamente a esse fato, podemos identificar um outro fator que permitiu o achatamento econômico da cidade. No início da década de 80, foi criado um acesso rodoviário para o estado do Paraná na cidade de Ourinhos, 50 km antes de Cândido Mota, que ligava a capital de São Paulo a Londrina, por meio de uma ponte nova sobre o rio Paranapanema. Esse fato é relevante se consideramos que um dos únicos acessos existentes na região era feito por balsa na altura de Cândido Mota, praticamente obrigando o fluxo rodoviário por dentro da pequena cidade.

[Como a ferrovia perdia força para a rodovia, e os novos meios de transportes exigiam maior infra-estrutura, rapidamente a cidade de Assis, a 8 km sentido noroeste da cidade, com maior índice de desenvolvimento, passou a ser o ponto de parada, sentido extremo oeste do estado de São Paulo tangenciando, assim, Cândido Mota.]





O curioso é que Assis, mesmo tendo seu histórico calcado nos mesmos princípios colonizadores, tem outra constituição geológica (solo arenoso) e outro currículo econômico, pois desde o princípio investiu no setor industrial, sendo hoje em dia, capital da sub-região de Marília.

Aos poucos a cidade, mesmo com um solo de composição tão rica, mas não inesgotável, está hoje favorecendo culturas como o milho e a soja. Apesar do histórico bem sucedido, segue o destino de outras localidades da “marcha pioneira”, com a estagnação agrícola e altos índices de êxodo rural.

O êxodo rural é um fato conhecido em todo o território nacional devido as dificuldades agrárias, mas o êxodo urbano se dá à medida que a cidade depende exclusivamente de uma única fonte de subsistência como no caso da produção agrícola. Em Cândido Mota esse fato se deu de forma pendular, ou seja, a emigração foi temporária e circunstancial, havendo um retorno significativo daqueles jovens que partiram em busca de novas oportunidades, à medida em que a cidade não oferecia alternativas.

Esse foi o caso do morador Celso Marcos Borges de Oliveira, 46, que após alguns anos vivendo na grande São Paulo, retornou à cidade para recomeçar sua vida. Para Celso, “evolução é o homem conseguir dar condições aos herdeiros de subsistir sem terem que ir embora”⁹

Hoje o setor industrial tem o predomínio das agro-indústrias, o que estimula uma rede de beneficiamento local, seguida de comercialização dos produtos. Podemos citar a Cooperativa Agrícola de Cândido Mota, A Copermota, como a maior responsável pela geração de empregos, mesmo contando com a indústria de bebidas Contini, conhecida em todo o país.

O comércio, em nível urbano, sempre esteve associado aos estabelecimentos de pequeno porte como o varejo de “secos e molhados” e ferragens, hoje substituídos pelos pequenos supermercados, açougues, bares, lojas de calçados, roupas e alguns serviços. O comércio de Cândido Mota reflete ainda a herança e tradição de seus fundadores, como José Elias Cury, Carmo Chadi, Vitório Fonseca, João Haddad, Angelo Pípolo e outros.

⁹ Depoimento pessoal do morador



Os estabelecimentos comerciais permanecem na artéria principal da cidade, antes chamada “estrada,” pois fazia a ligação com a capital regional, depois Avenida Coronel Valêncio Carneiro, que forma junto com a praça da matriz e o largo da estação ferroviária, o centro vital da cidade até os dias de hoje.

A arquitetura concebida nas décadas de trinta e quarenta, hoje se esconde debaixo de uma constante camada de poeira avermelhada decorrente do clima árido e do tipo de solo. Talvez tenha sido esse o motivo delas não terem sido alteradas ao longo dos anos; a famosa terra roxa de Cândido Mota parece não favorecer outras obras além da agricultura.

Atualmente, a cidade de Cândido Mota, com sua população de aproximadamente 28mil habitantes, vive uma expectativa que poderá mudar seu destino, que é a efetivação do Projeto de Usina Hidrelétrica Canoas, da represa do rio Paranapanema, divisa com o estado do Paraná.

As inúmeras benfeitorias conseqüentes desse projeto, como a possibilidade da construção de uma estância turística à beira do grande lago que será formado, poderá abrir novas fontes de trabalho, mesmo que a maior fonte de mão de obra local continue sendo o agricultor que terá suas terras inundadas e será obrigado a partir ou mudar de ramo. Esse projeto, quando apresentado à população, teve uma condição compensatória que era a construção de uma ponte sobre o rio Paranapanema. O que parecia solucionar os problemas de isolamento da cidade, mais próxima de Londrina do que Marília, acabou se transformando em melhorias ao sistema de postos de saúde.

A perspectiva turística, ao mesmo tempo que é bem-vinda, deixa, por outro lado, uma certa preocupação quanto ao destino daqueles que sempre atuaram na agricultura e que talvez não se adaptem às novas funções nem tão pouco à perda da memória da cidade.

A própria população local vê a polêmica desse projeto, que não favorecerá os atuais moradores, que sempre usufruíram das águas dos rios para pesca e lazer. Com certeza, haverá uma grande modificação da paisagem e provavelmente irá impedir a continuidade do ciclo rural de terras tão famosas e que marcaram as vidas dos seus fundadores.



É sabido que a implantação de uma nova fonte econômica num pequeno núcleo urbano acarretará a valorização da região, mais especificamente do metro quadrado do seu território. Abrem-se as portas para aqueles personagens ainda não participantes do cenário Candidomotense, os especuladores imobiliários.

O futuro é incerto deste remanescente patrimônio da franja pioneira, registro de uma época marcada por desbravadores do sertão Paulista.

Cidade em que morou o ainda menino Jânio da Silva Quadros, que mais tarde, durante uma visita em 1955 como Governador do Estado, recebeu o título de cidadão Candidomotense.



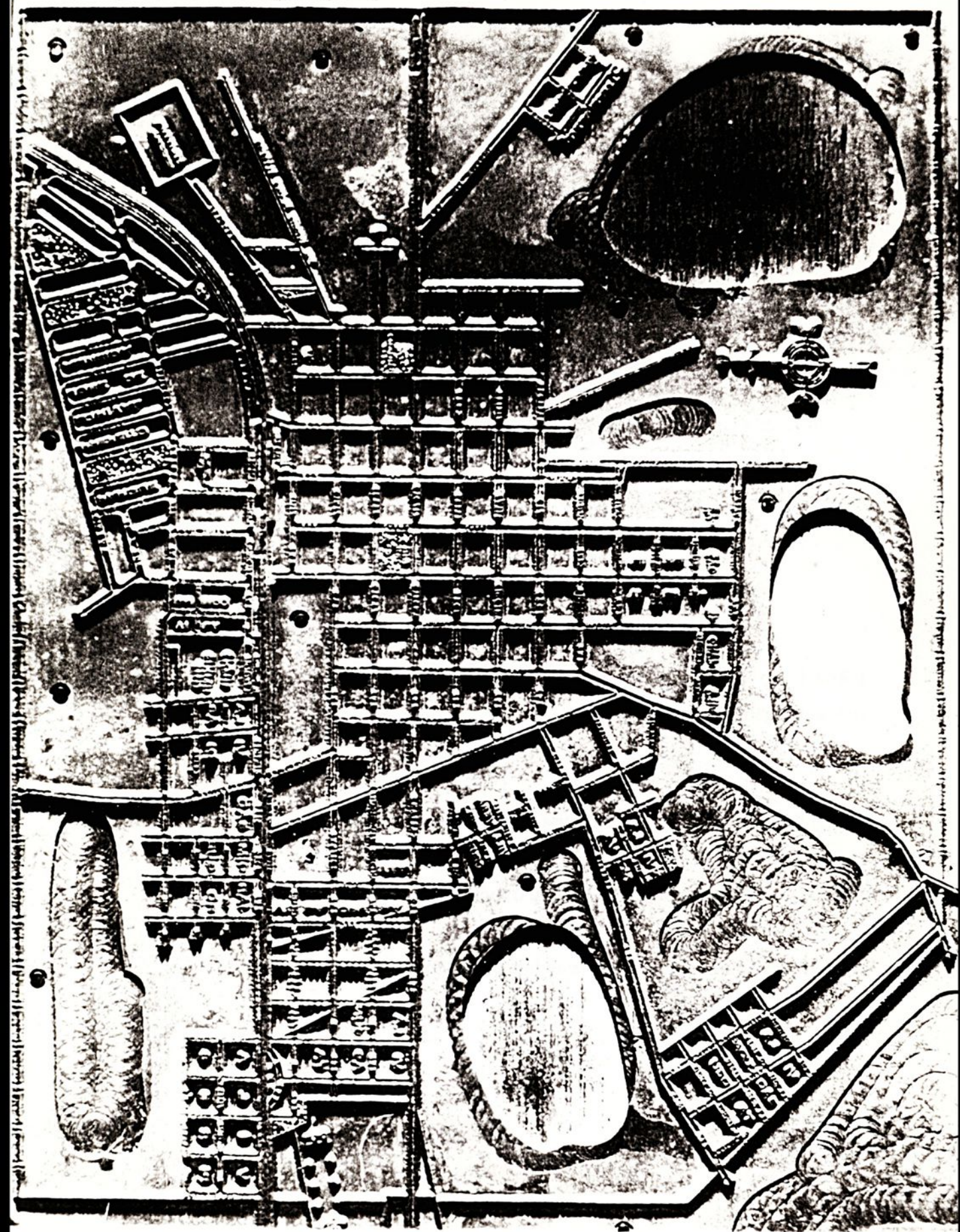
CAPÍTULO 4
CANDIDO MOTA - ÁLBUM ICONOGRÁFICO

-FASE 1 - Condicionantes físico-espaciais

-FASE 2 - Art Deco Caipira

-FASE 3 - As obras art deco





FASE 1
Condicionantes Físico-Espaciais

Planta do município e seus referenciais geográficos (Fig. 26)

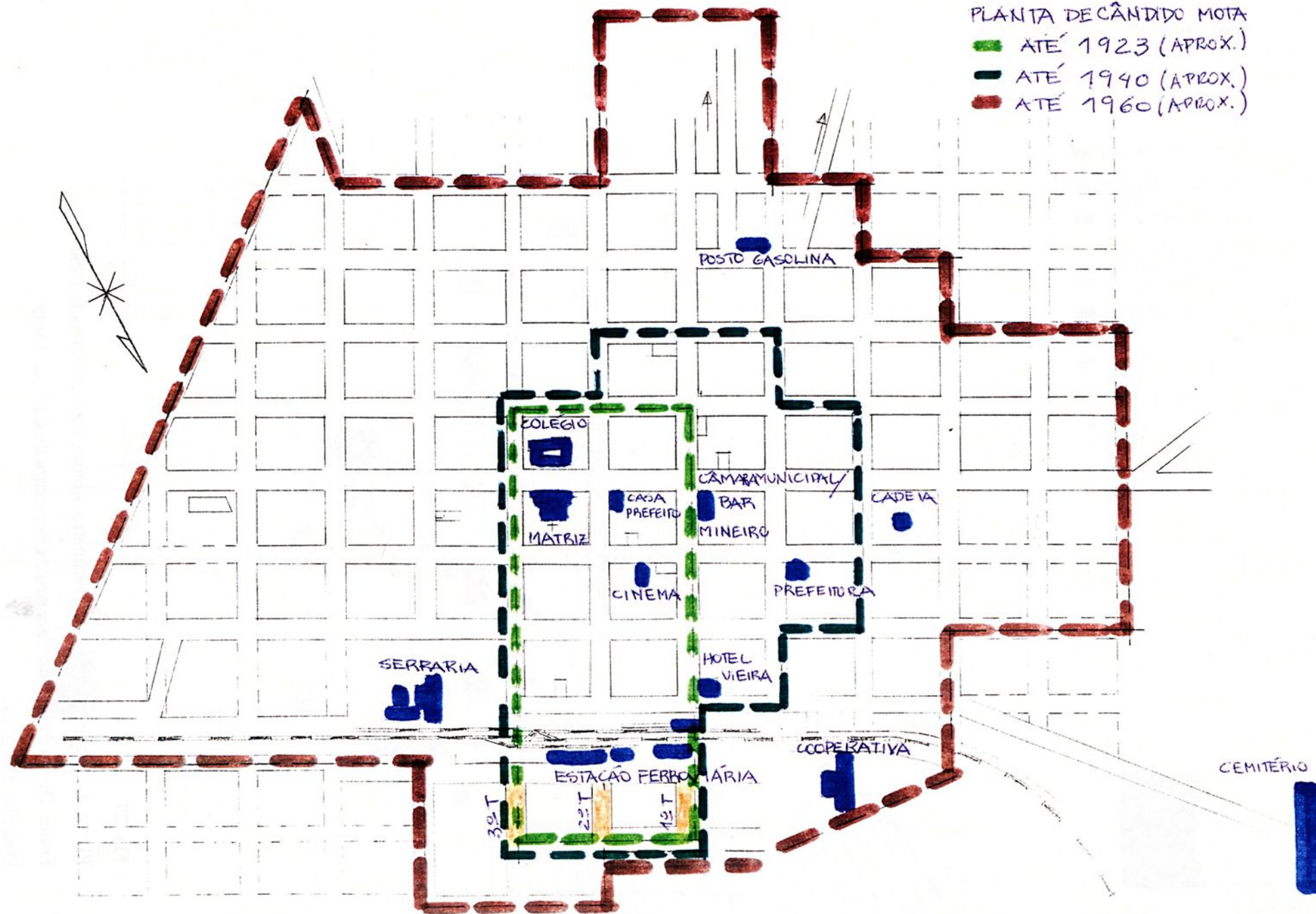
Planta da cidade - evolução do perímetro urbano, data aproximada 1960 (Fig. 27)

Planta atual da cidade - região central localizando as obras art deco (Fig. 28)

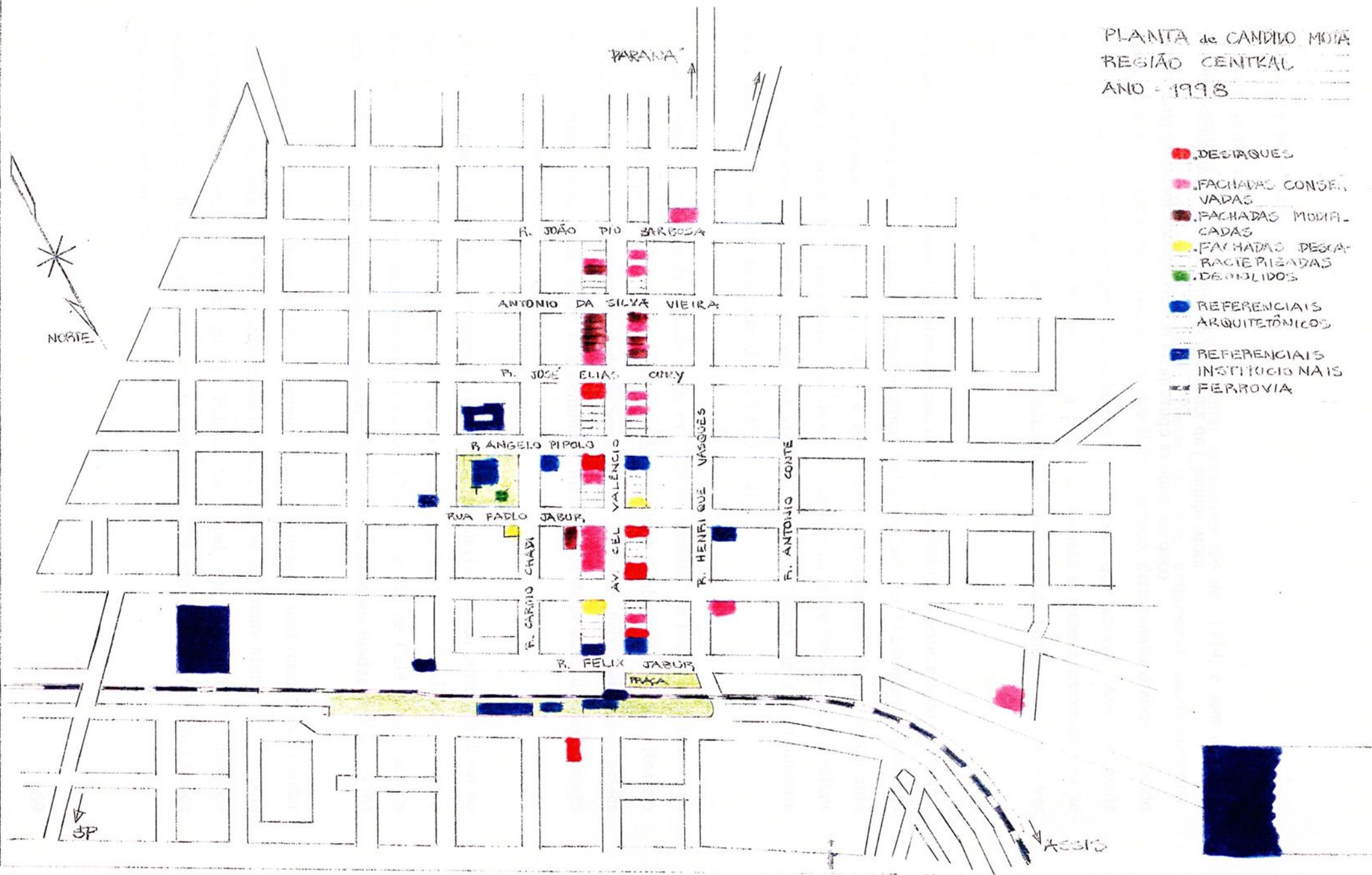


PLANTA DE CÂNDIDO MOTA

- ATE' 1923 (APROX.)
- ATE' 1940 (APROX.)
- ATE' 1960 (APROX.)



PLANTA de CANDIDO MOTA
REGIÃO CENTRAL
ANO - 1998



Edifícios referenciais

A **antiga estação ferroviária**, cujas primeiras instalações são de 1914, é sem dúvida o edifício símbolo da cidade, segundo Walter Bucalem, empresário candidomotense. Localizada à rua Jerônimo F. Barbosa, antiga Ralfo Pacheco, determinava o eixo do tecido urbano e seu desdobramento por intermédio das três travessas que faceava. Assim a cidade cresceria para o Nordeste. No entanto, a primeira, segunda e terceira travessas não se desenvolveram conforme o planejado por adentrarem nas terras da histórica serraria - ver planta .

A cidade passou a se desenvolver atravessando os trilhos, sentido Sudoeste, estado do Paraná, onde justamente iniciava a então *estrada* Coronel Valêncio Carneiro. O complexo ferroviário abrangia a estação, os galpões de carga e apoio e a vila operária. Mesmo tendo sido desativada na década de 50 pela construção de uma nova sede na praça João XXIII, os velhos galpões ainda causam grande impacto ao visitante devido a beleza de sua arquitetura percebida logo na entrada da cidade. (Fig. 29,30,31, 32)

Um dos primeiros edifícios de Cândido Mota é o “Bar do Mineiro” de 1924, outro importante é o Hotel Vieira, que data de 1927 e único da cidade até hoje. Ambos de autoria de Rosário Cagianni, mestre-de obra recém chegado de Sorocaba, SP, que viria deixar sua marca nesses e muitos outros edifícios da cidade, hoje demolidos, mantendo-se de pé esses dois exemplares de dois pavimentos no estilo neoclássico.

O famoso “**Bar do Mineiro**” é referência visual na cidade devido ao seu porte grandioso no centro da avenida Coronel Valêncio. Mas o seu testemunho histórico é fundamental para a memória da cidade, pois seu proprietário Carmo Chadi, é irmão de Calil Chadi, ambos reconhecidos como principais comerciantes de Cândido Mota desde sua fundação. (Fig. 33-36)

O casarão abriga um estabelecimento comercial (bar) no térreo e uma residência no andar superior: justamente nesses salões funcionou na década de 50, a Câmara Municipal e depois em meados dos anos 70, a Biblioteca Pública Municipal, que só mudou de endereço recentemente, devido ao estado precário de conservação do edifício de 1924, que nunca recebeu qualquer reforma.

















O Hotel Vieira, de viajantes, situa-se na esquina da estação ferroviária, hoje praça João XXIII, que abre a avenida Coronel Valêncio. Encontra-se ainda hoje sob administração da família Vieira, que iniciou as atividades comerciais de hotel e padaria em 1919, quando as primeiras instalações eram de madeira. Apesar de algumas reformas e acréscimos, mantém até hoje o corpo arquitetônico principal de 1927. “A planta original, em forma de ‘L’, estabelecia a entrada do hotel pela esquina, porém, em decorrência da queda do café em 1929, a construção foi interrompida, ficando edificada somente a metade do projeto.” (Vieira, 1991, p.71)

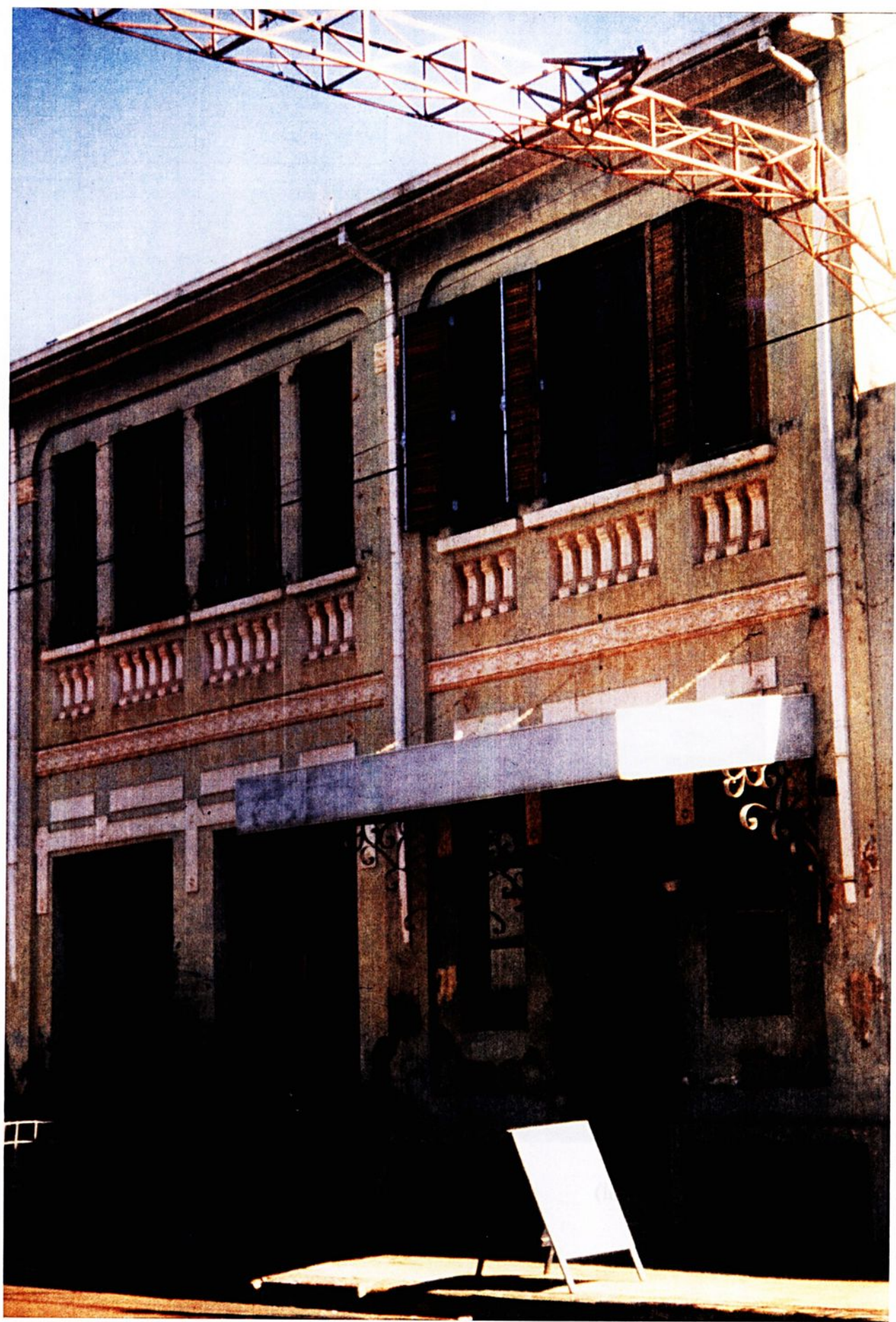
Durante décadas o bufete do hotel promoveu memoráveis almoços dominicais que reuniam toda elite da cidade; orgulho por ter hospedado o então governador de São Paulo, Dr. Jânio da Silva Quadros, em visita à cidade no ano de 1955.

Para Alfeu da Silva Vieira, proprietário do hotel, a cidade de Cândido Mota tem sofrido os males de sucessivos erros administrativos, e por isso aparenta um local estagnado e abandonado. Para o Sr. Alfeu uma prova disso está na demolição dos galpões da serraria pertencentes à FEPASA na década de 80. A serraria era toda construída por encaixes em madeira, vindos da Alemanha na década de trinta, gerando grande admiração dos moradores e principalmente dos construtores da época, mas ao serem vendidos à prefeitura foram desmanchados e no lugar, substituídos por um terminal de ônibus. (Fig.37-40)

A **igreja Matriz** bem como a praça que a circunda é marco tradicional em todo município Brasileiro, e em Cândido Mota a situação não é diferente. Como vimos no capítulo anterior, a primeira igreja, de madeira, foi iniciativa do próprio Coronel Valêncio ao doar em 1913 a área em que persiste até hoje o largo da matriz. O então Monsenhor Davi Corso, vigário da matriz de Assis, juntamente com a população emergente, ficou responsável por sua construção, que só se daria a partir de 1919. (Fig. 20)

A primeira igreja em alvenaria de tijolos foi erguida em 1926 em volta da anterior de madeira, para que os fiéis não ficassem sem o culto. Conforme percebemos nas imagens antigas, a igreja tinha um aspecto provinciano porém gracioso, condizente com o porte da cidade. No entanto cedeu lugar a uma bem maior no ano de 1956, também construída pelos esforços da população levando mais de vinte anos para ser concluída.









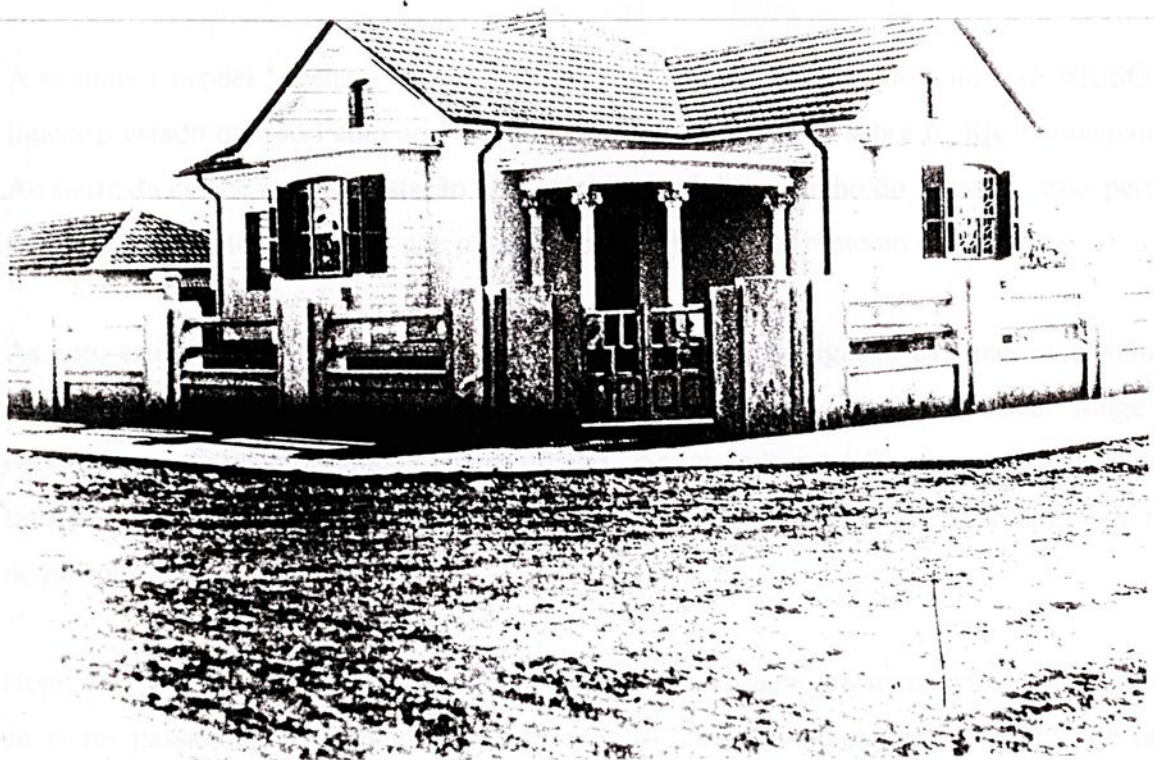
A **atual igreja matriz** é orgulho de todo cidadão Candidomotense, nas palavras do arquiteto nativo Alessandro Luís Ferreira, 25, funcionário da prefeitura. O jovem arquiteto comenta que o “Patrimônio Cultural deve ter um uso dinâmico” como o caso da matriz, que continua atraindo toda a população a um interesse comum. (Fig.41)

Ao falarmos de arquiteturas referenciais na cidade não podemos esquecer os atributos afetivos citados por inúmeros moradores leigos com relação à casa do primeiro prefeito de Cândido Mota, localizada na rua Carmo Chadi, ao lado da Matriz. A residência, de 1936, é de autoria de Silas Rodrigues, parceiro e mentor de Gentil Gonçalves. Atualmente, vive sozinha na casa, a neta do ex-prefeito Antônio da Silva Vieira.

Quanto às residências, Gentil Gonçalves considera a **Casa Almeida** em perfeito estado de conservação, principalmente as paredes internas decoradas em motivos florais. Mesmo não se tratando de uma arquitetura singular, a casa, em estilo eclético, tem grande importância na composição cênica da cidade pois sua localização permite estar sempre em evidência nas datas cívicas e festas populares. (Fig. 42,43)







A avenida

A avenida Coronel Valêncio Carneiro, corta a cidade de Cândido Mota no eixo NE/SO, que ligava o estado de São Paulo ao Paraná pelo traslado de balsa sobre o Rio Paranapanema. Ao norte da cidade estava a estação ferroviária, ao sul, “o caminho do Paraná,” esse percurso era obrigatório a todo viajante que passava por Cândido Mota rumo ao sul do país.

As auto-estradas, substituíram as ferrovias, se incumbem da ligação das maiores distâncias; os nós rodoviários não se dão mais dentro das cidades e é possível chegar longe sem necessariamente visitar qualquer centro urbano. Assim, a “estrada” que cortava as cidades se transformaram em artérias comerciais por manterem a referência do potencial de grande fluxo de pessoas.

Hoje, ao percorrer a Avenida Coronel Valêncio, temos, num primeiro momento, a sensação de já ter passado por ali, devido ao seu aspecto comum, singelo, característico de tantas cidades do interior do Estado de São Paulo; mas o observador mais curioso, irá notar alguns detalhes nas fachadas da avenida que, por mais familiar que pareçam, apontam um caráter virtuoso do estilo futurista dos anos 30, e talvez o maior mérito esteja no fato de terem se preservado praticamente intactas por quase 70 anos. (Fig. 44,45)

A preservação da arquitetura, na verdade, é consequência de algo maior, que é a manutenção dos costumes de uma comunidade, seja por estagnação econômica, descartando portanto as condições de progresso, ou por desinteresse e descaso pelo novo em função de um certo conservadorismo; mas de um modo ou de outro a avenida Coronel Valêncio ainda conserva sua função primária de atrair os agricultores da região para o abastecimento das suas necessidades básicas. Ou seja, a avenida Coronel Valêncio, ainda promove centro vital da cidade na oferta do comércio varejista.

Mesmo sofrendo a injusta concorrência com mercados mais atualizados como Assis, os proprietários dos estabelecimentos da avenida conseguem sobreviver, e de uma certa forma investem nos seus prédios pois a cada ano, verificamos uma renovação nas cores dos ornamentos (até que com certo arrojo, afinal, a necessidade da pintura é um fato devido ao pó da terra roxa), mas parecendo reviver as nobres intenções dos antigos ao se preocuparem com a boa imagem que apresentavam à rua.



Poucos são os estabelecimentos comerciais da avenida que sofreram reformas significativas desde a década de 30. As principais mudanças são justamente aquelas da passagem do neoclássico, para o art deco (anos 30 e 40) como prova da ascensão econômica do município que demandava uma configuração moderna e promissora, mesmo porque muitos negócios dessa época ainda se realizavam em galpões de madeira.

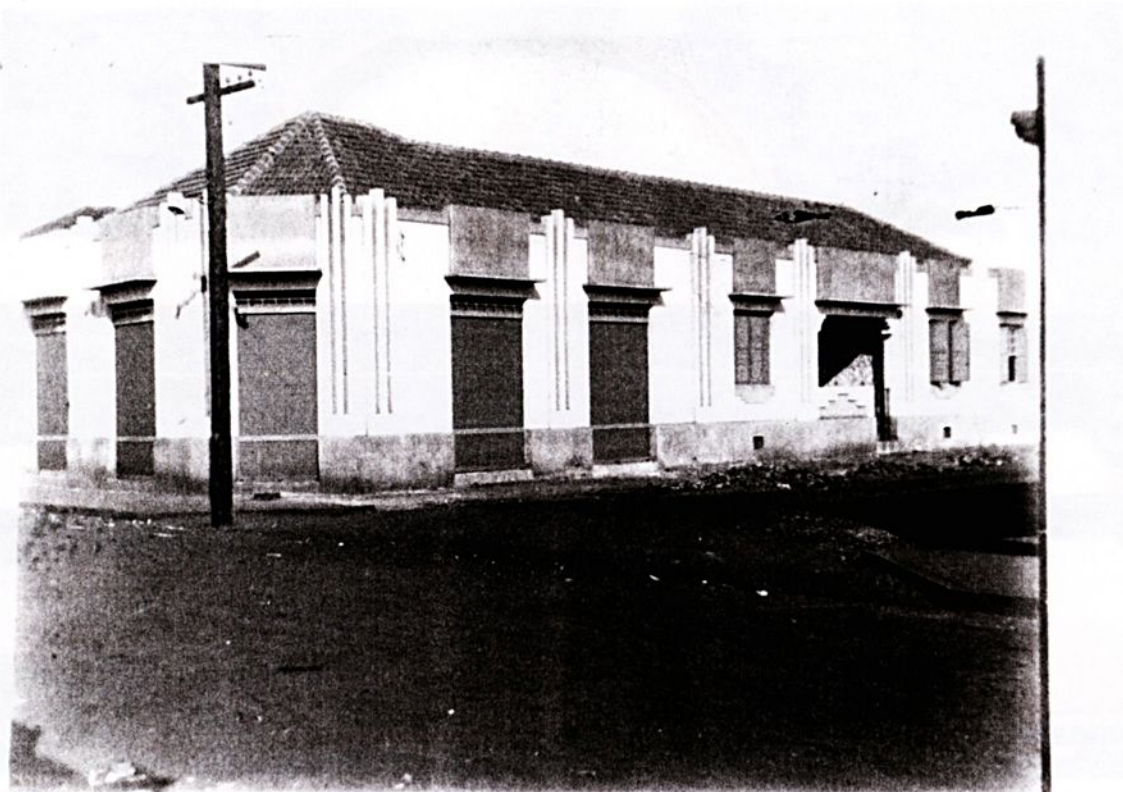
O estilo art deco parece ter se solidificado nesse conjunto arquitetônico, pois modificações radicais também ocorreram como a demolição de alguns prédios, porém substituídos por outros não igualmente interessantes. Nesse casos, apontam uma *transformação de uso*, que justifica a limpeza das fachadas ou o aumento de pavimentos. (ver Fig 46,47)

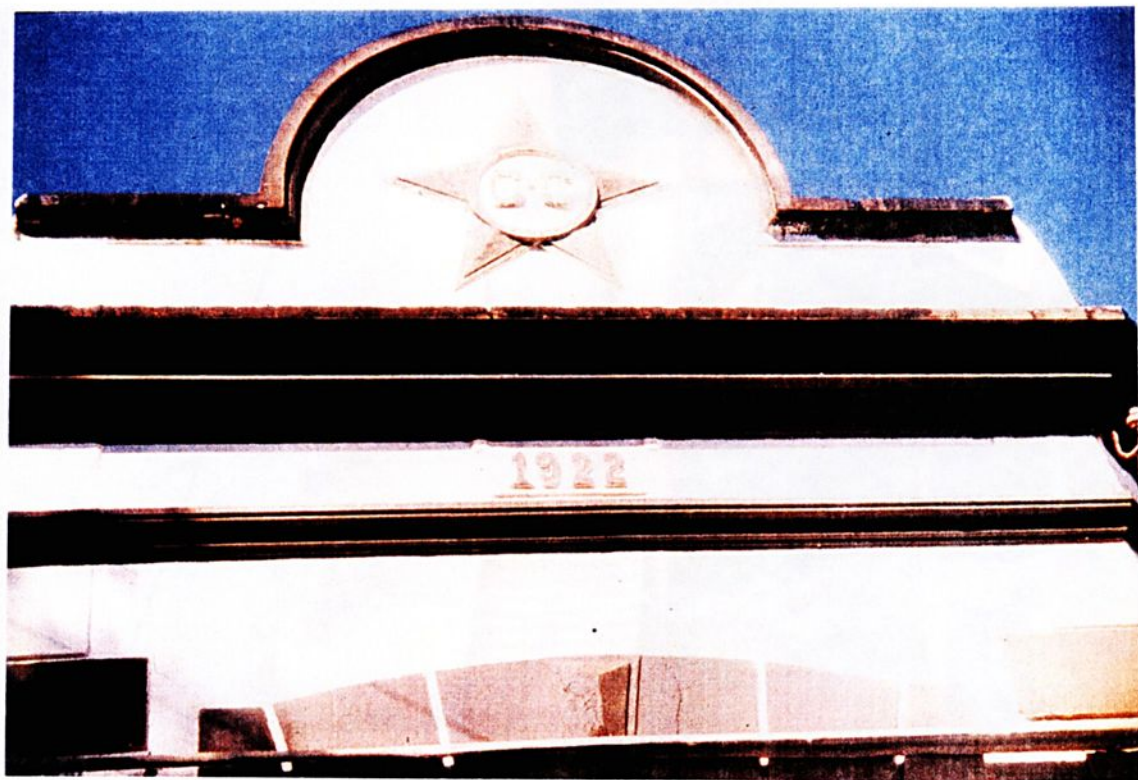
É possível identificar os ornamentos deco mesmo quando escondidos atrás dos letreiros metálicos, muito comuns em zonas comerciais como recurso para maior destaque publicitário, sendo que originalmente os letreiros eram dispostos em plaquetas perpendiculares à fachada.

O que não se pode negar ao caminharmos pela avenida é a presença das platibandas marcadas, ora ainda pelas cornijas, mas predominantemente por frisos verticalizados ou zig-zags em alusão aos arranha-céus emergentes das grandes cidades. (Figs.48-55)



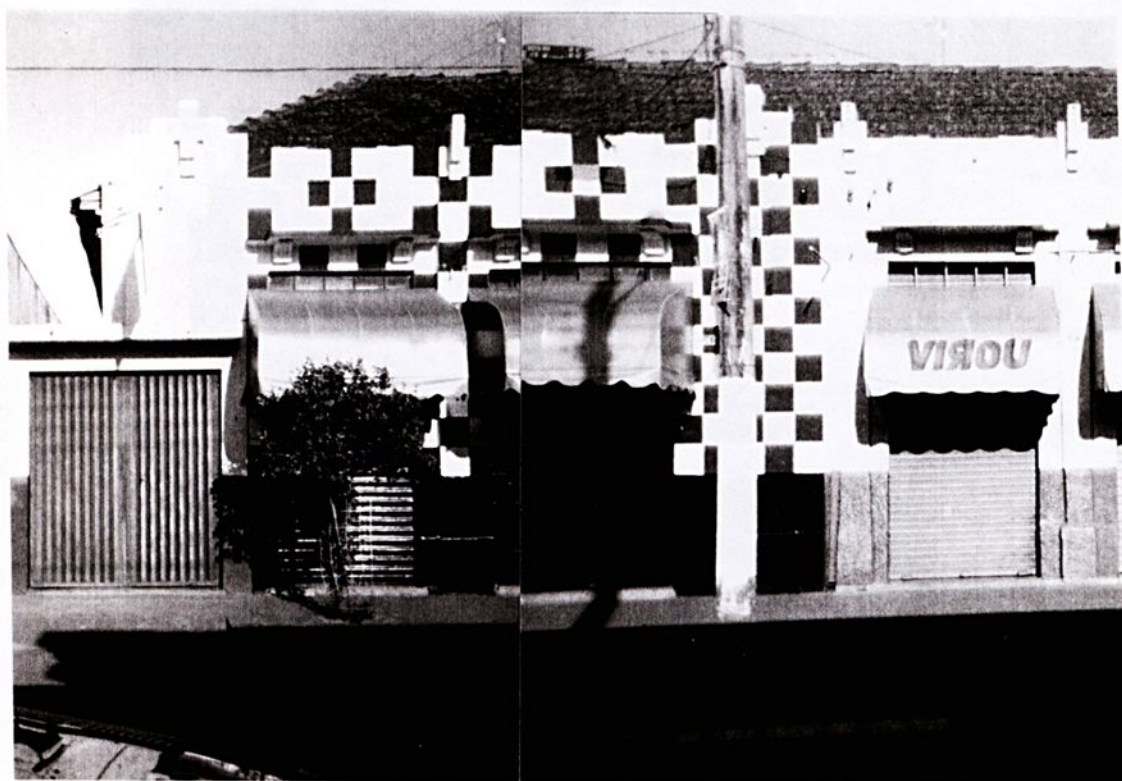
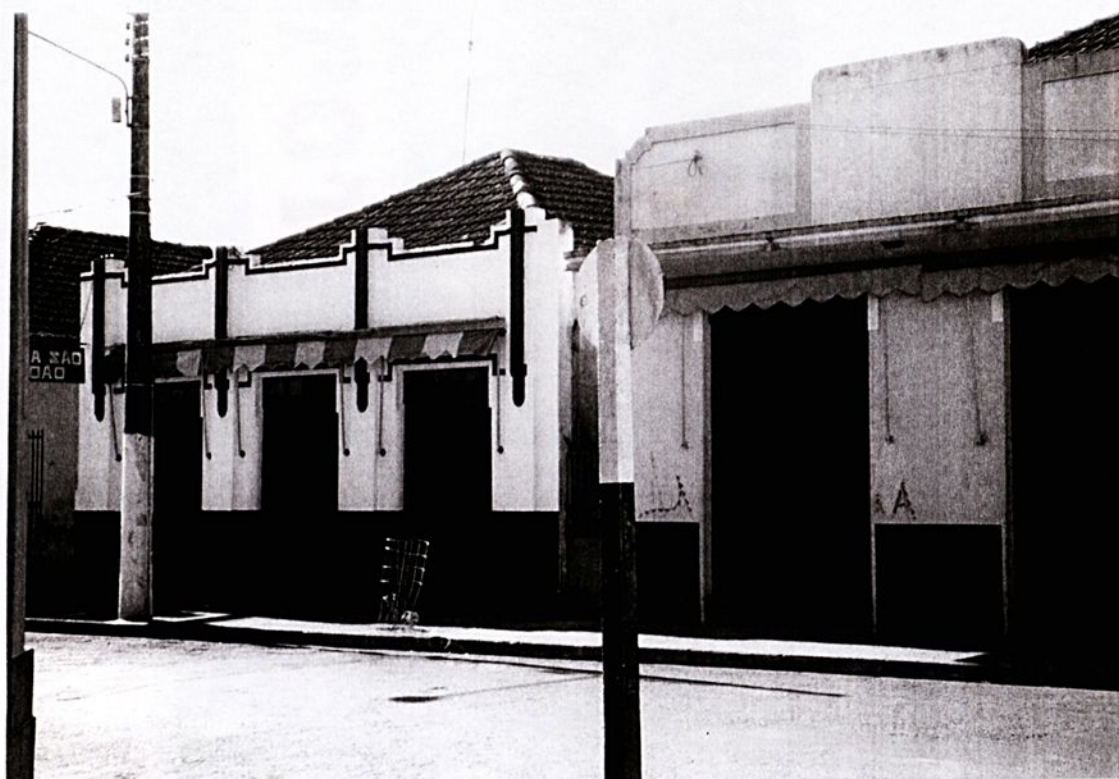














Os mestres

Cândido Mota pode ser considerada uma cidade cenário não apenas pelos seus atributos históricos e arquitetônicos, que como já verificamos permanecem com rara integridade nos dias de hoje, mesmo a contra gosto de alguns, mas, curiosamente pelo fato de ter sido construída praticamente pelas mãos de uma única parceria, os pedreiros Silas Rodrigues e Gentil Gonçalves. Este último, conhecido na cidade como “Seu Tilo,” completou 80 anos no dia 14 de junho de 1998, enquanto que Silas Rodrigues faleceu na cidade de Sorocaba.

(Fig. 56)

Rosário Cagianni, o primeiro mestre de obras da cidade, era italiano vindo com a família de Sorocaba para projetar e construir o Hotel Vieira, mas acabou sendo o autor de inúmeros edifícios de Cândido Mota. Ensinou o ofício da construção a Silas Rodrigues, que por sua vez trabalhou com Gentil Gonçalves, ambos responsáveis pelos ornamentos futuristas das fachadas de Cândido Mota e algumas cidades vizinhas.

Tanto um como outro atuou intensamente na construção civil da cidade durante as décadas de 30 e 40, período da propagação do estilo art deco no Brasil. Para esses obreiros o “estilo futurista”, era a última moda para quem queria demonstrar espírito de modernidade.

Sr. Gentil Gonçalves nasceu em Cândido Mota e começou a trabalhar como servente de pedreiro aos 12 anos de idade, juntamente com seu irmão José Gonçalves, atualmente com 90 anos de idade. Aos 41 anos de idade, Seu Tilo sofreu um acidente de trabalho, ferindo gravemente uma das pernas, no entanto voltou ao ofício algum tempo depois, só parando aos 68 anos.

Na sua época a construção de um edifício era mérito de quem “pegava o serviço” mas não necessariamente quem “fazia o risco”. Na maioria dos casos, as obras iniciavam sem qualquer informação por escrito, depois, já nas mãos do empreiteiro, ou construtor, apareciam alguns riscos na definição das fachadas. Muitas foram as vezes que o pedreiro propriamente dito, como o “Seu Tilo,” ficava responsável por criar um desenho que decorasse o prédio e nesses casos o canteiro de obras se transformava em atelier.





Gentil Gonçalves cita os nomes dos companheiros de obra, tanto pedreiros, mestres, como empreiteiros com quem trabalhou ao longo de 60 anos de profissão: José de Oliveira, Antônio Petrini, José Roncon, Genésio Borges, Luís Pupim e também Alberto Escudeller. De todos estes nomes só foi possível contatar Luís Pupim, atualmente com 90 anos de idade.

Para o “Seu Tilo” a loja Cavassini é o edifício futurista mais interessante da cidade, na Avenida Coronel Valêncio, mas a casa Bernardino Simões Garrido, localizada em frente a antiga estação (Fig.55) possui a fachada mais bem elaborada. No entanto, Seu Tilo lamenta profundamente a demolição do *coreto* projetado e construído por ele no largo da matriz no final da década de quarenta e foi substituído por outro devido a renovação da praça, quando da inauguração da nova igreja. (Fig.57)

Quando abordado sobre a questão da preservação e progresso da cidade, o respeitado construtor discorre “a arquitetura deve ser renovada, desde que para melhor e mais bonita” porém “nem sempre deve se modificar uma coisa se foi bem feita, bem construída, só se necessário” e continua, “hoje os jovens construtores não sabem trabalhar as argamassas e os que fazem tais trabalhos de frisos ou pilares, simplesmente copiam.”

Atualmente o trabalho do mestre de obras está voltado à administração dos diversos serviços, executados cada qual por um profissional diferente. O construtor ou pedreiro deve seguir o projeto do arquiteto ou engenheiro responsável que traz no seu bojo o estilo da obra. Hoje, não se pensa na decoração das fachadas como antes, mas percebemos que coincidências estilísticas fazem parte de um processo revivalista que retoma as formas consagradas de períodos históricos, com o mesmo intuito de tornar a arquitetura mais bela.

Em Cândido Mota esse processo não é diferente, como podemos verificar em algumas obras recentes na cidade. (Fig. 58,59)







Departamento pessoal do Sr. Genêl Gonçalves



FASE 2

Art Deco Caipira

Presente em grande parte do interior Paulista, principalmente na “franja pioneira,” ou como vimos no capítulo anterior, naquelas cidades formadas nas Chapadas Ocidentais (oeste do estado) cujo solo era identificado pela “terra roxa”. No entanto, o estilo futurista das edificações que se erguiam a partir da década de trinta, se alastram por outras regiões do estado de São Paulo e até de todo o país, recebendo contribuições artísticas típicas de cada região, mas mantendo no seu repertório a visão moderna que a arquitetura da nova era trazia.

Um ponto relevante para o estudo do estilo, é o reconhecimento da contribuição da mão de obra imigrante dentro da construção civil brasileira; foram os imigrantes italianos os maiores responsáveis por um fazer artístico mais elaborado no interior do Estado de São Paulo, não apenas nas técnicas construtivas mas pelo interesse na pesquisa estética, ao trazerem documentos, fotografias, revistas, e até projetos das tendências arquitetônicas Europeias do “entre guerras”.¹⁰

Podemos afirmar pelas pesquisas realizadas em campo, que grande parte desse pensamento modernizador aparecia na obra no momento da ornamentação da fachada, quando então os mestres de obras se tornavam artistas (principalmente porque nem todas as obras eram construídas com um projeto, ou “risco”, como era chamado; às vezes, o próprio pedreiro fazia o papel do arquiteto ao ser incumbido de uma criação final que agradasse mais o proprietário). É claro que essas fachadas são encontradas em inúmeras outras cidades pioneiras, mas a conservação e unidade daquelas de Cândido Mota merece destaque.

Nesse sentido podemos entender a fachada art deco caipira como um grande painel (uma película) em que a composição plástica vai se dar quase como um alto-relevo, e que tinha na inspiração dos ornatos estilizados o objetivo maior de transmitir o olhar progressista dos futuros moradores.

Quanto ao partido arquitetônico art deco caipira propriamente dito, não existiu pois mantinha a concepção tradicional dos edifícios neoclássicos, ou neocolonial do final do século XIX.

¹⁰ Depoimento pessoal do Sr. Gentil Gonçalves



A renovação estética se dava da porta de entrada para fora. Essa atitude ficou conhecida por “fachadismo”. No entanto é preciso separar os edifícios de inspiração aerodinâmica, que incorporavam uma volumetria própria de linhas horizontais.

Mesmo tendo por trás a necessidade de serem considerados modernos, esses moradores na maioria das vezes eram pessoas simples, comerciantes de secos e molhados, imigrantes recém chegados e não necessariamente endinheirados; portanto sua arquitetura era pretensiosa nas intenções futuristas, porém muito singela na sua realidade concreta. Talvez esteja aí a razão do apelido “caipira,” ou “sertanejo” pois se assemelha ao projeto reluzente do art deco da capital mas se limita aos recursos do interior.

Características Expressivas Do Deco Caipira

- 1- Edifícios térreos, ou no máximo com dois pavimentos em alvenaria auto-portante.
- 2- Implantação justaposta na testada seguindo o alinhamento dos lotes longitudinais, porém podem aparecer isolados, ou aproveitando uma certa monumentalidade de esquina.
- 3- Uso misto, ou seja, edifícios com função comercial na fachada principal e residencial na fachada lateral, para as esquinas, e nos fundos, para os lotes no meio da quadra. Quando dois pavimentos, o térreo abriga o salão comercial, e a residência no piso superior.
- 4- Novidade no aparecimento das platibandas que escondiam os telhados evitando assim os beirais; estes considerados marco do estilo colonial. As platibandas no entanto estão presentes nos edifícios neoclássicos muito marcadas pelas balaustradas.
- 5- Predominância das linhas verticais no desenho da fachada compostas por pequenos “pilares” de alvenaria de tijolos em contraposição às cimalkas horizontais das fachadas neoclássicas. Esses “pilares” eram escalonados desde o piso externo ou formando desenhos nas platibandas.



6-Presença de linhas aerodinâmicas em novos elementos arquitetônicos, possíveis devido à técnica do concreto armado como: marquises, janelas-escotilhas, terraços suspensos (ou em balanço- que foram chamados de balcões), peitoris em tubos metálicos, etc.

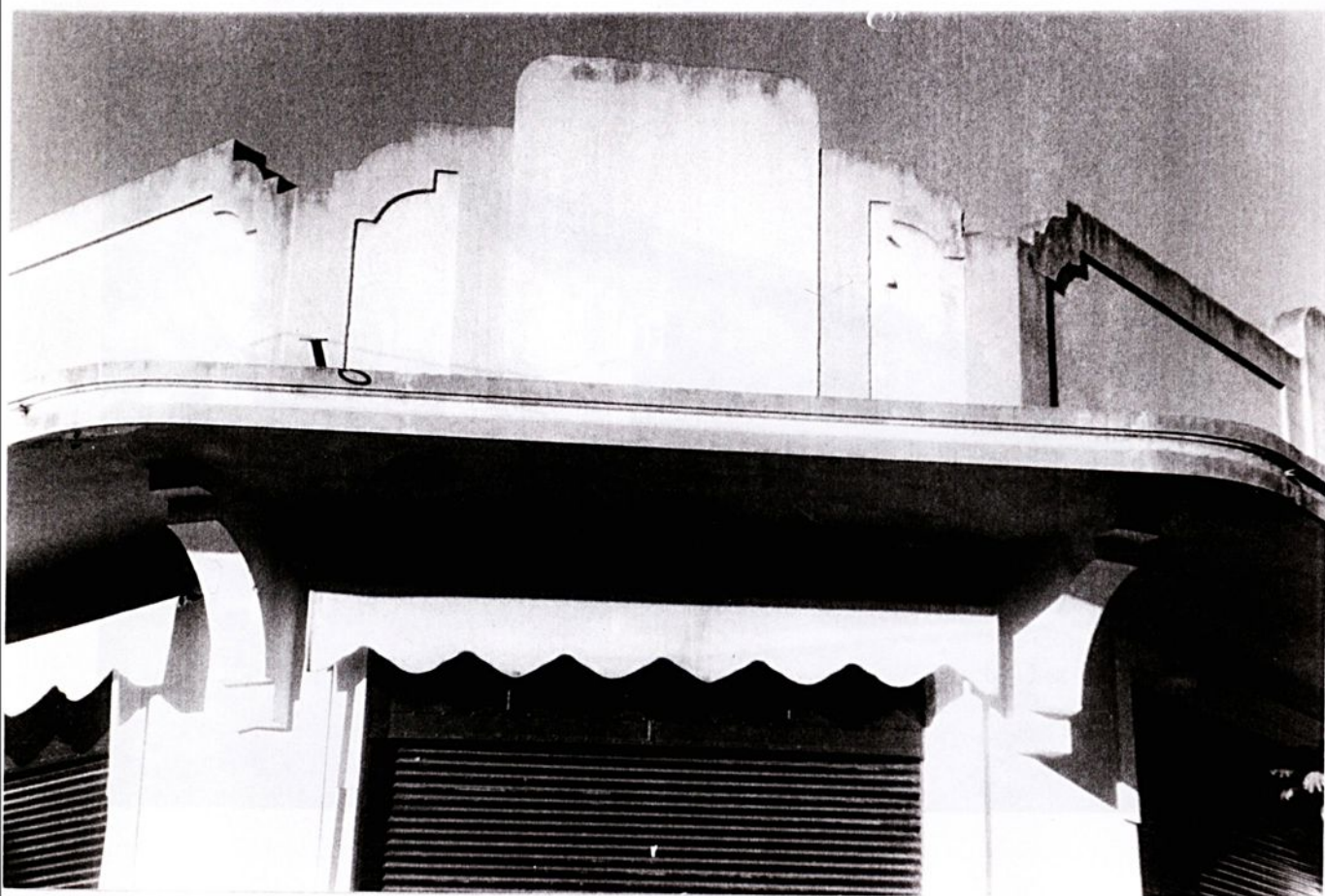
7-Decoração das fachadas por meio de argamassas coloridas que revestiam os pilares; normalmente eram usados dois tons reforçando o contraste claro-escuro. As cores mais usadas eram os tons terra, rosa, verdes, e azuis. Inúmeros recursos foram utilizados para exploração dos efeitos cromáticos como o brilho da malacacheta, também conhecida como “escama-de-peixe”, o monóxido de ferro, para os tons terra.¹¹ (Fig. 60 - 77)

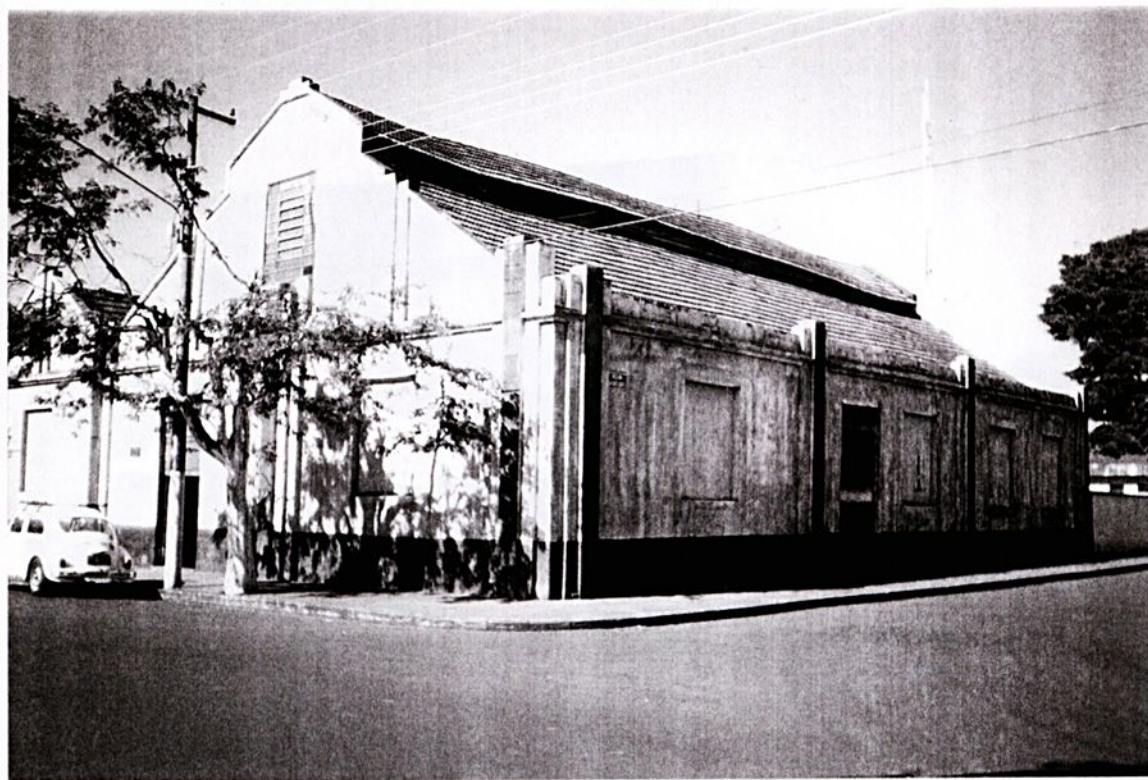
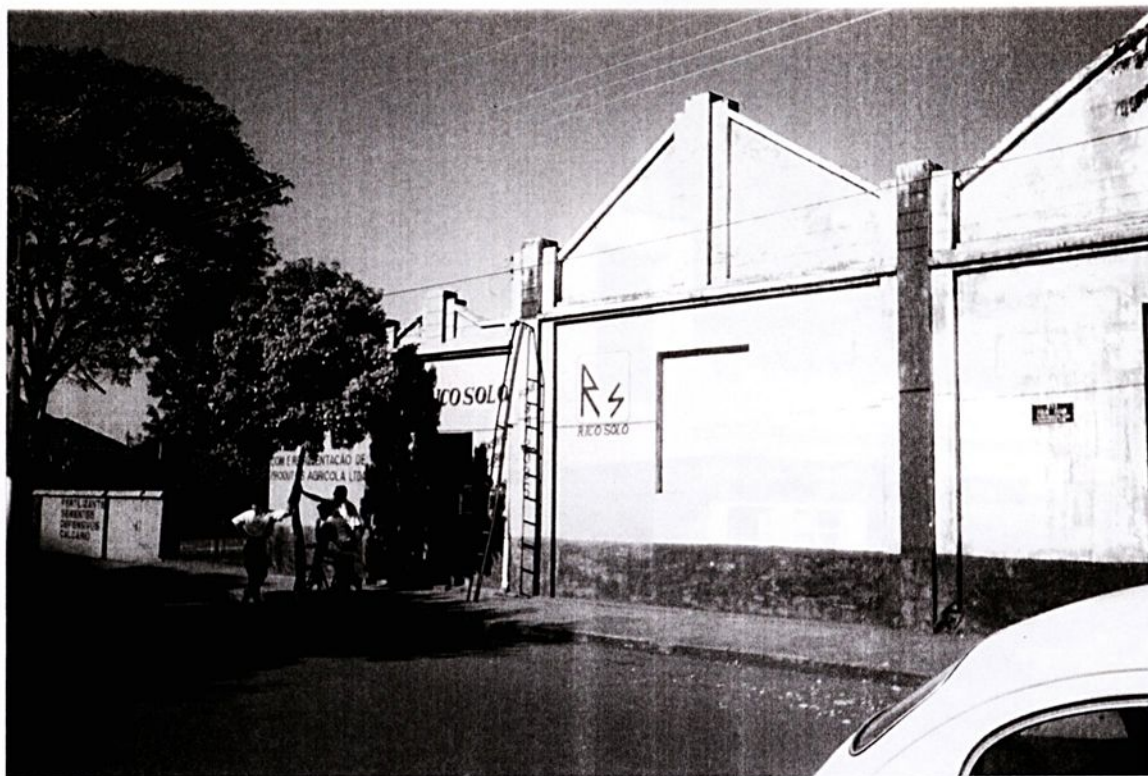
8-Decoração rebuscada no interior das residências, com pinturas especiais nas paredes, feitas com compressor manual, e um molde para cada cor e estampa, principalmente para motivos figurativos como flores e frutas. Eram usados tinta em pó (hoje chamado de pó xadrez), água, e cola ; a pintura se assemelha ao sistema atual “silk-screen.”¹² (Fig. 78,79)

¹¹ Depoimento pessoal do Sr. Gentil Gonçalves

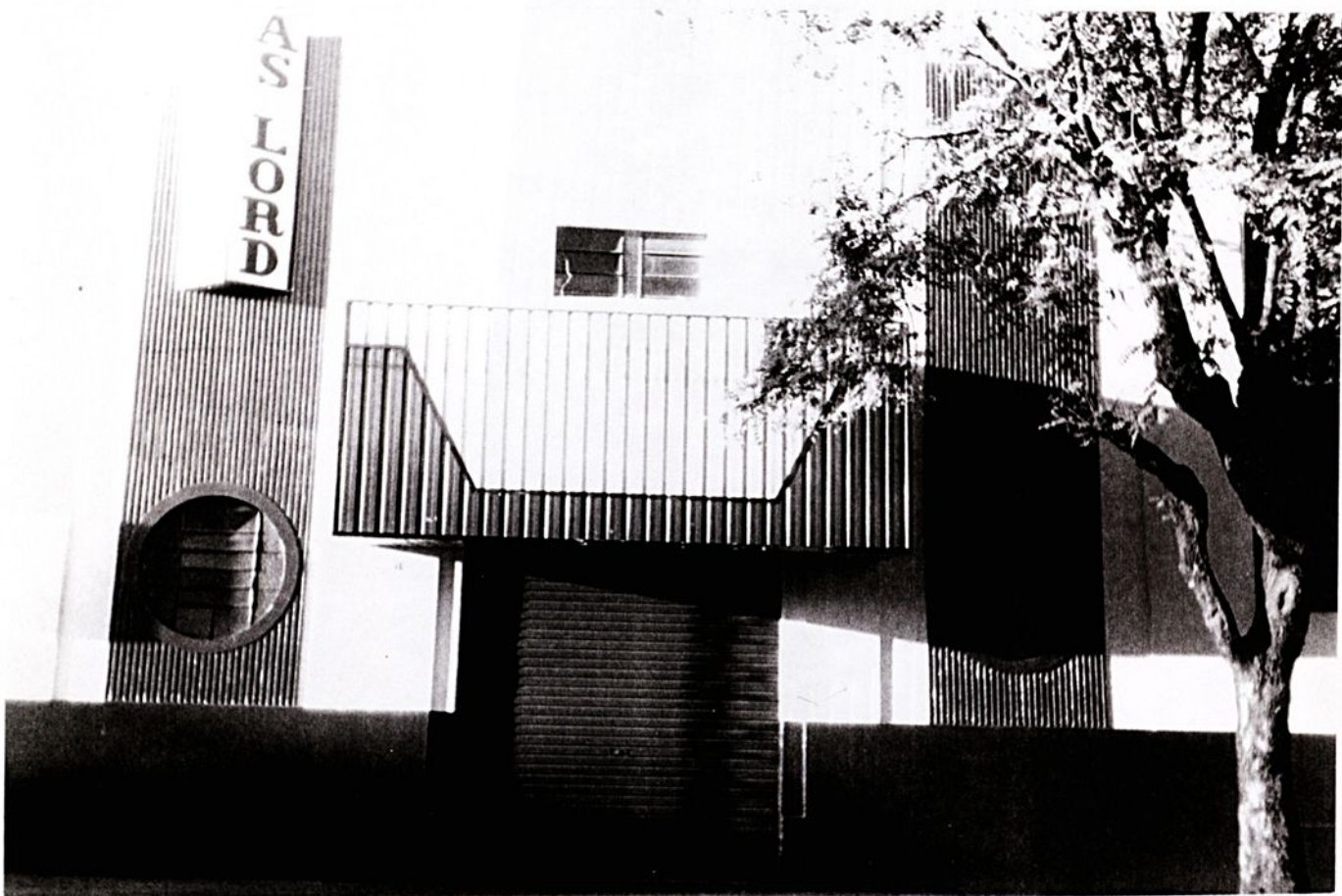
¹² Para fins desta dissertação, a decoração dos interiores não está incluída na análise estilística da arquitetura pois reflete o gosto particular de cada proprietário, mas poderíamos citar uma certa influência do estilo art nouveau, e o neoclássico.

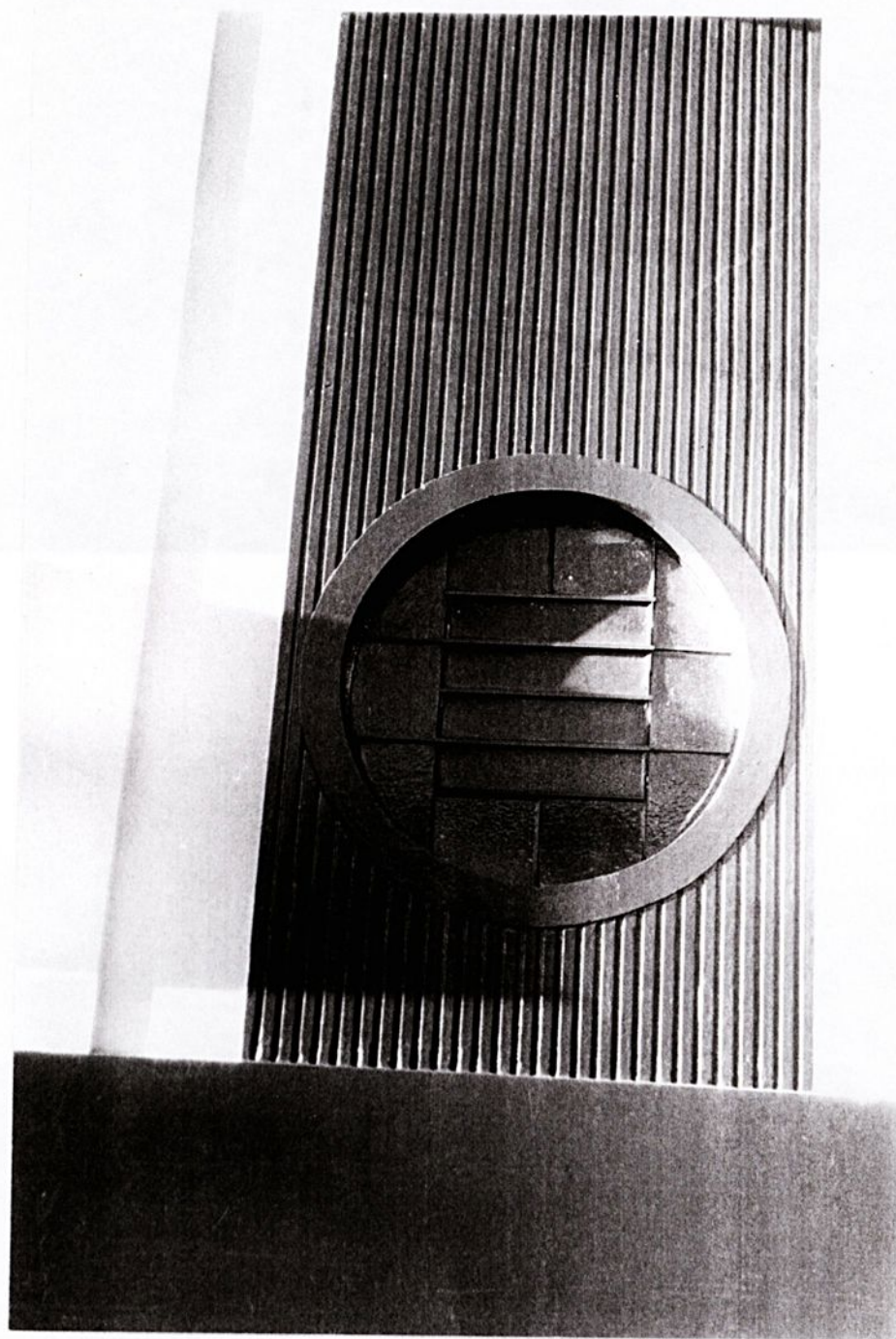


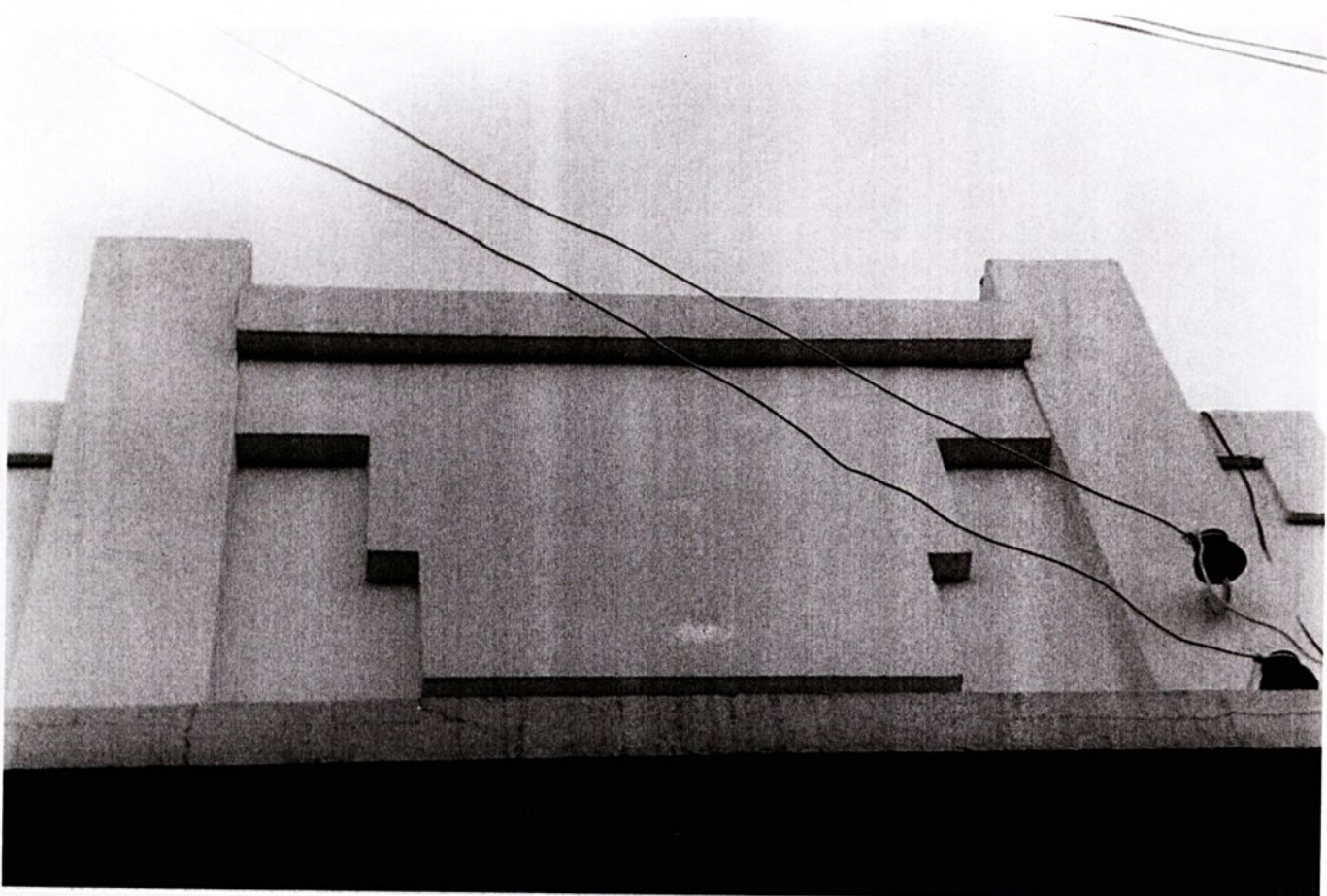
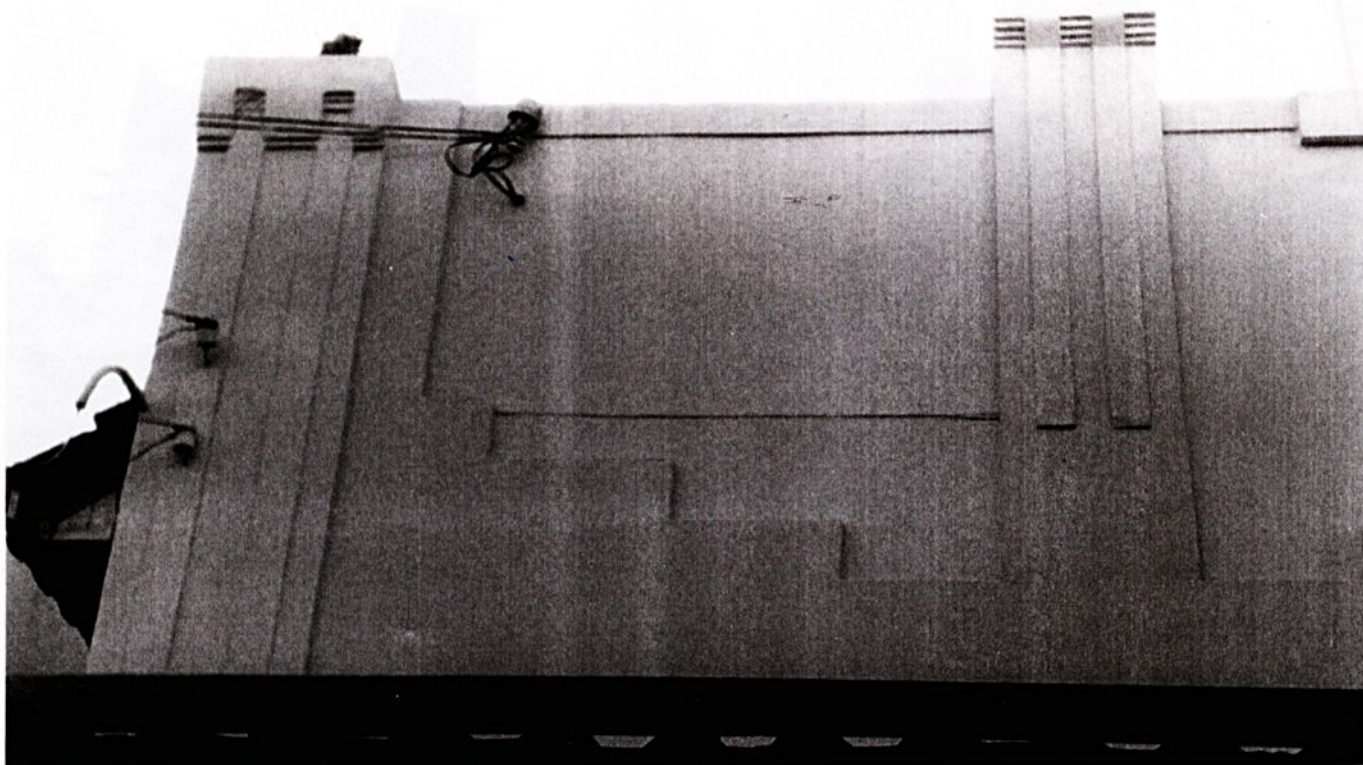


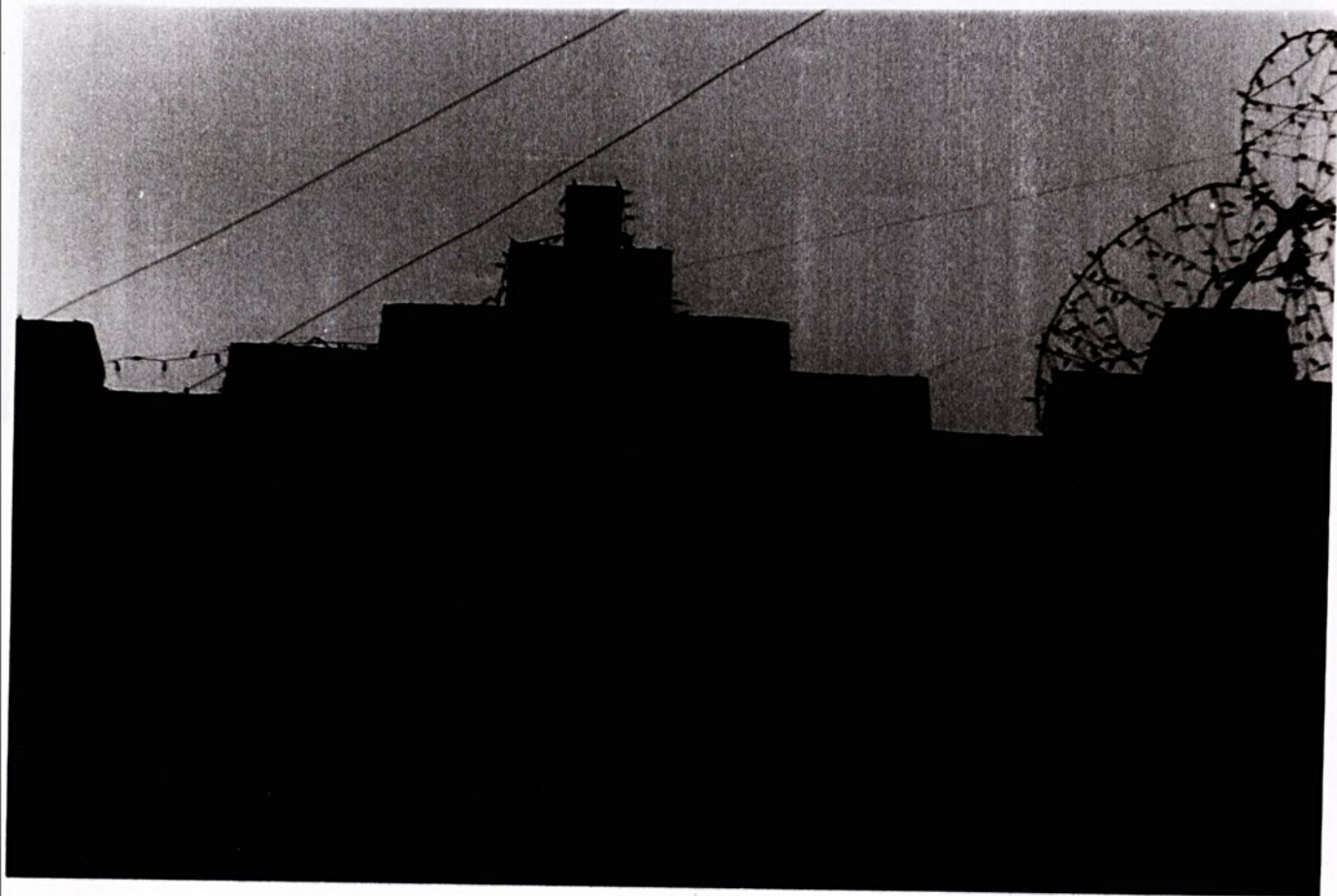
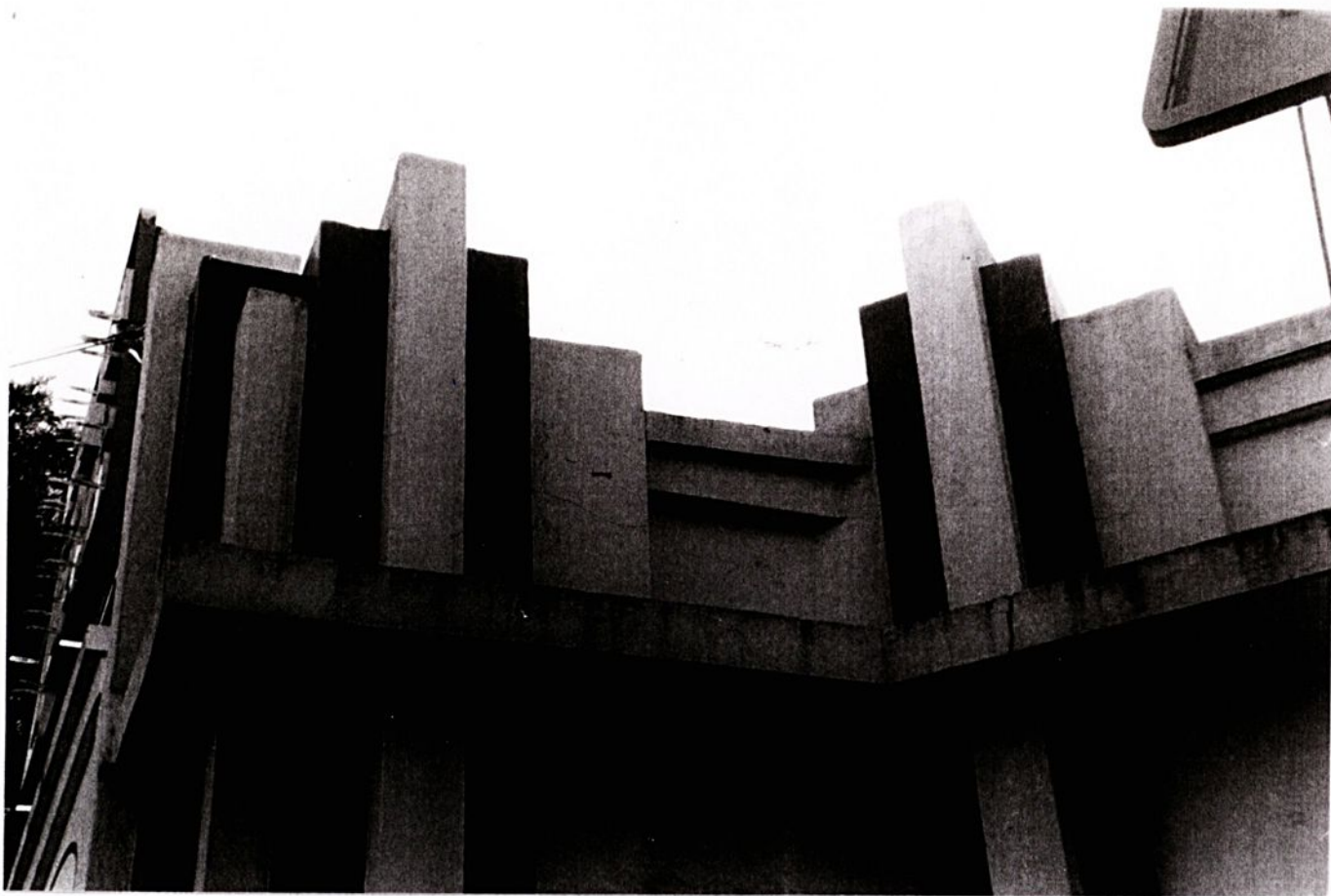


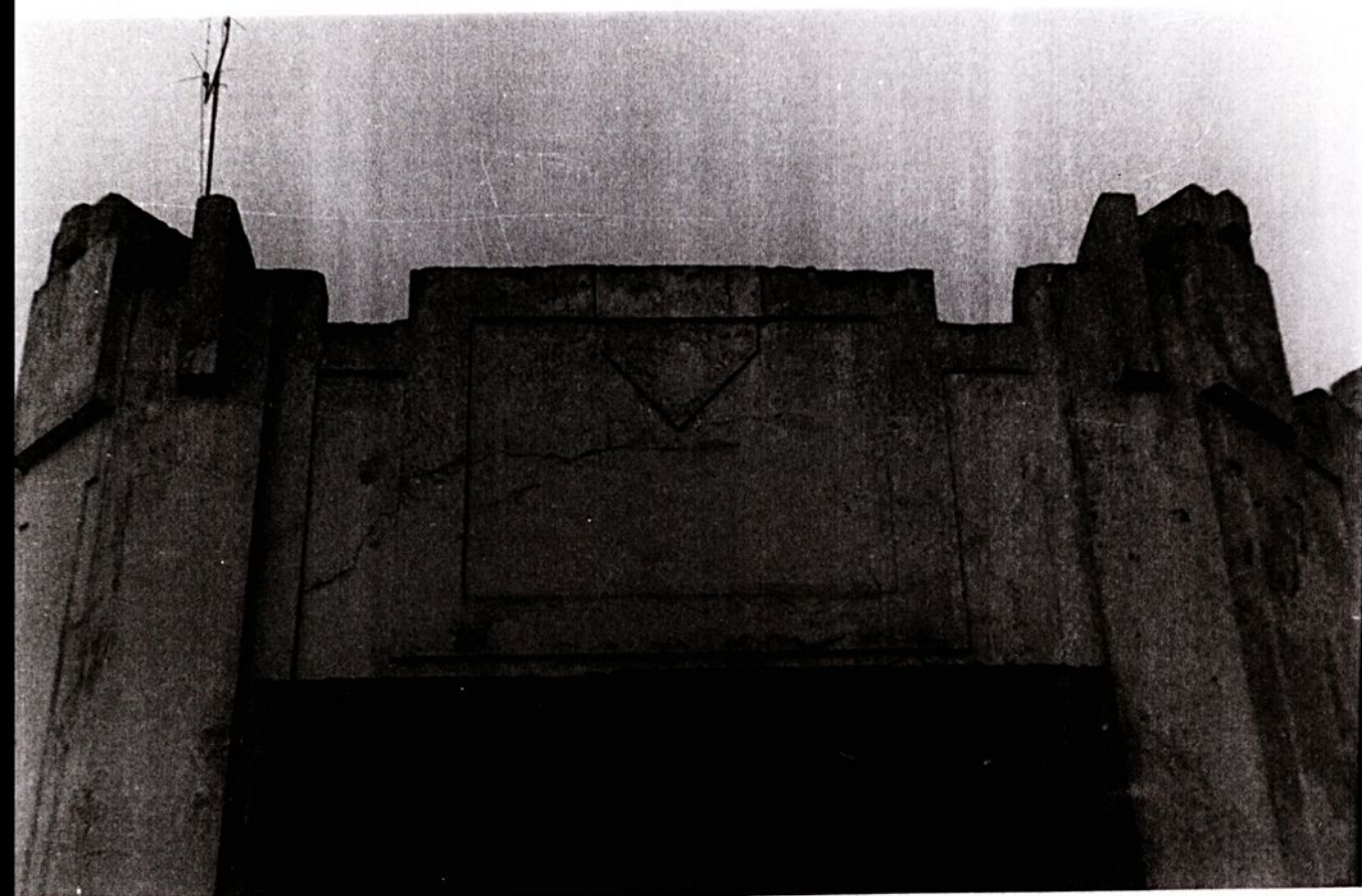


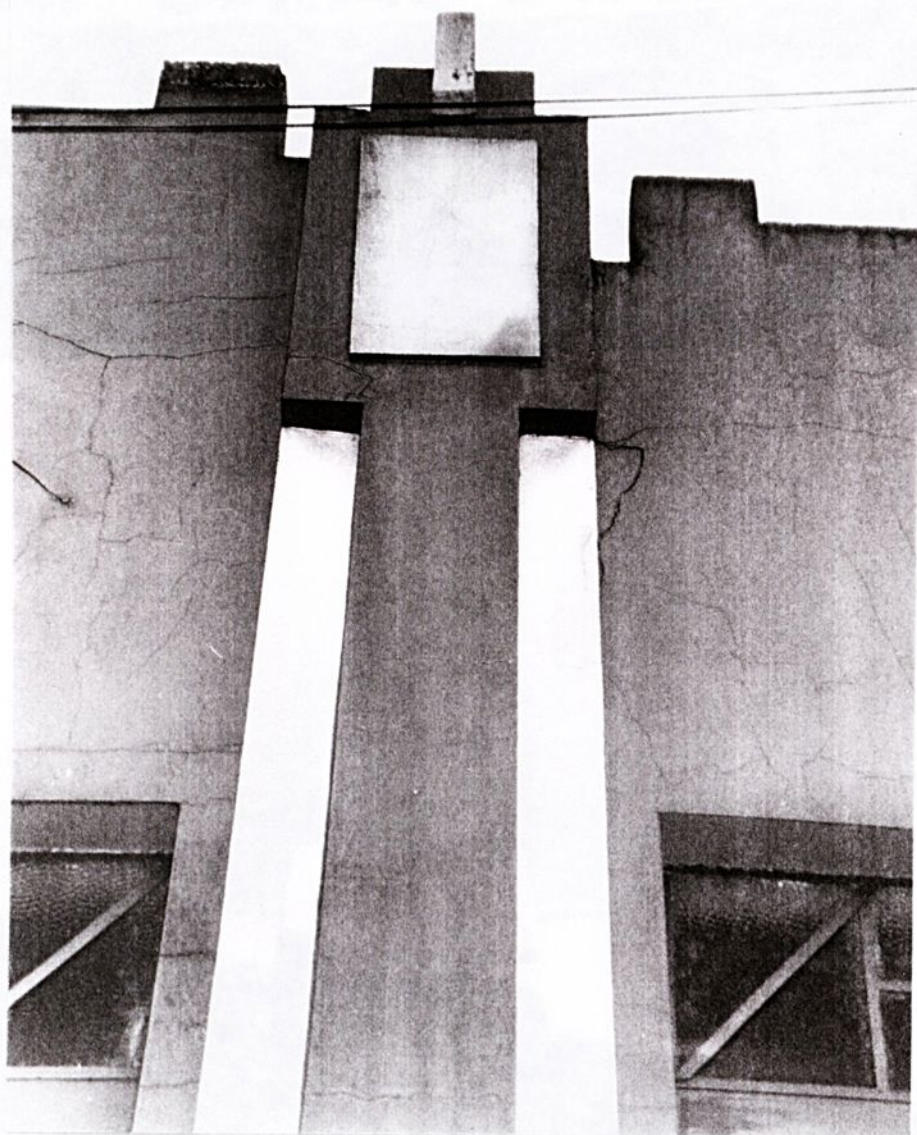


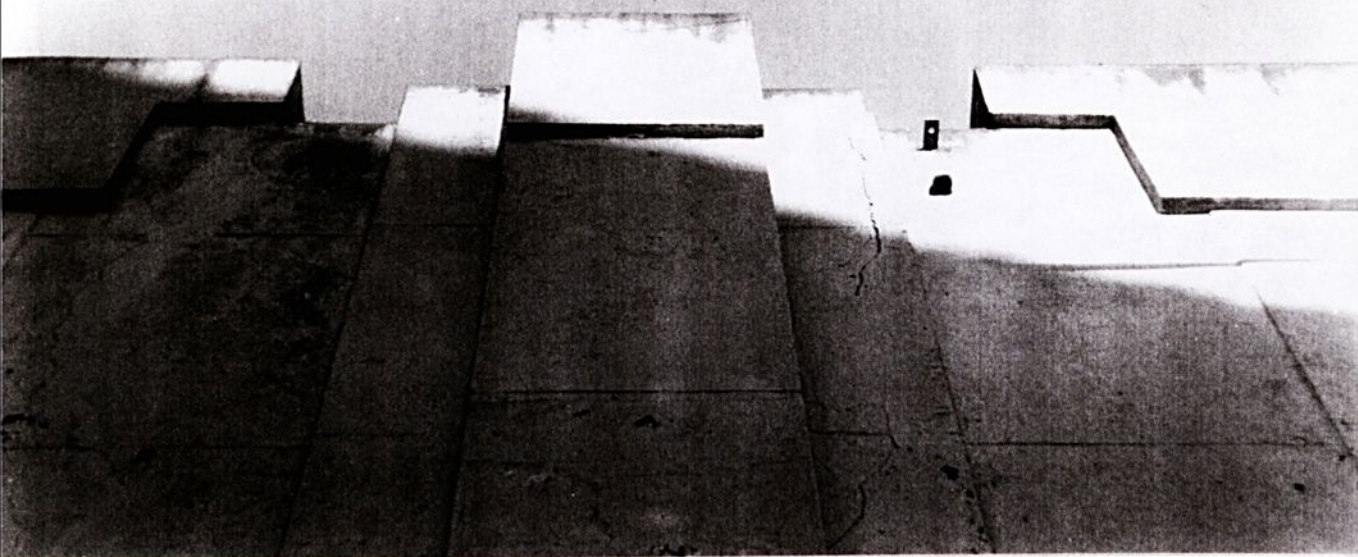


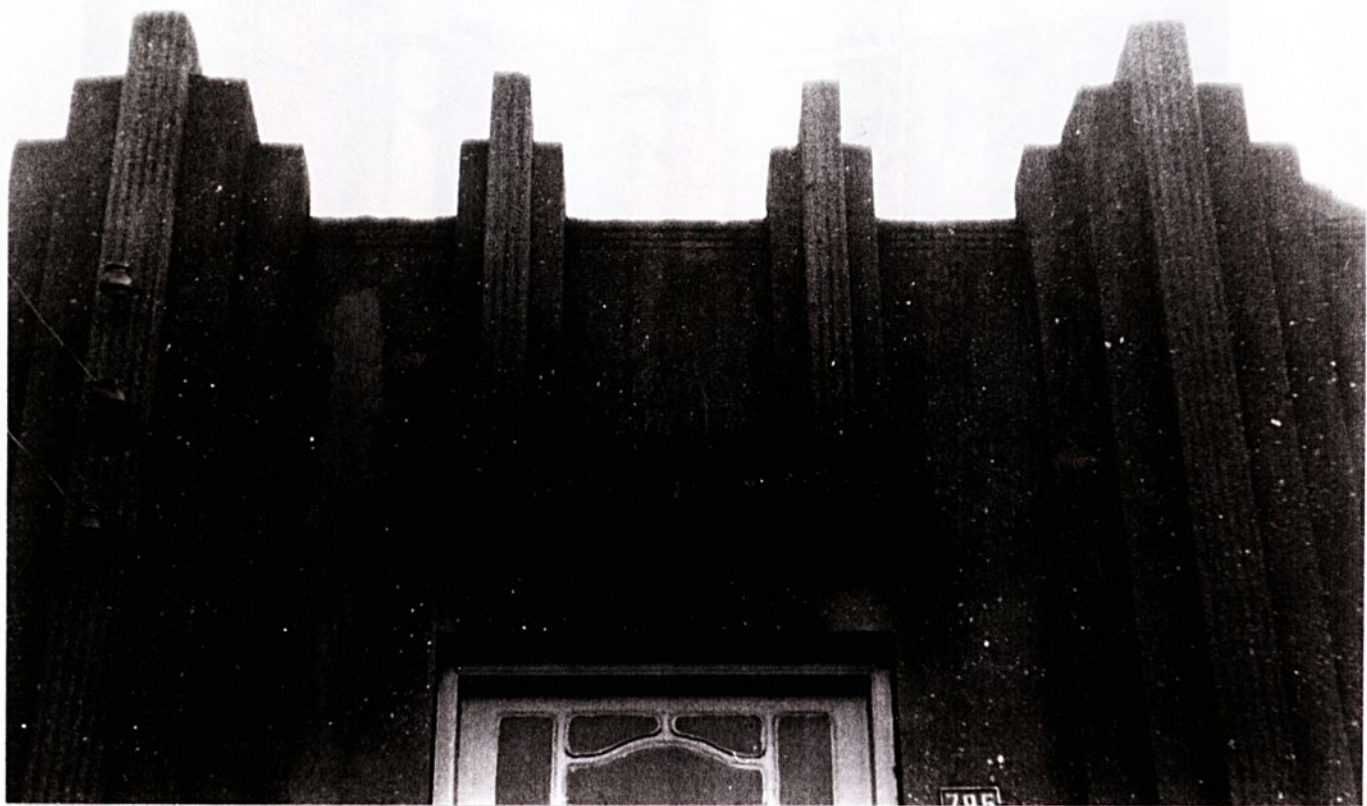


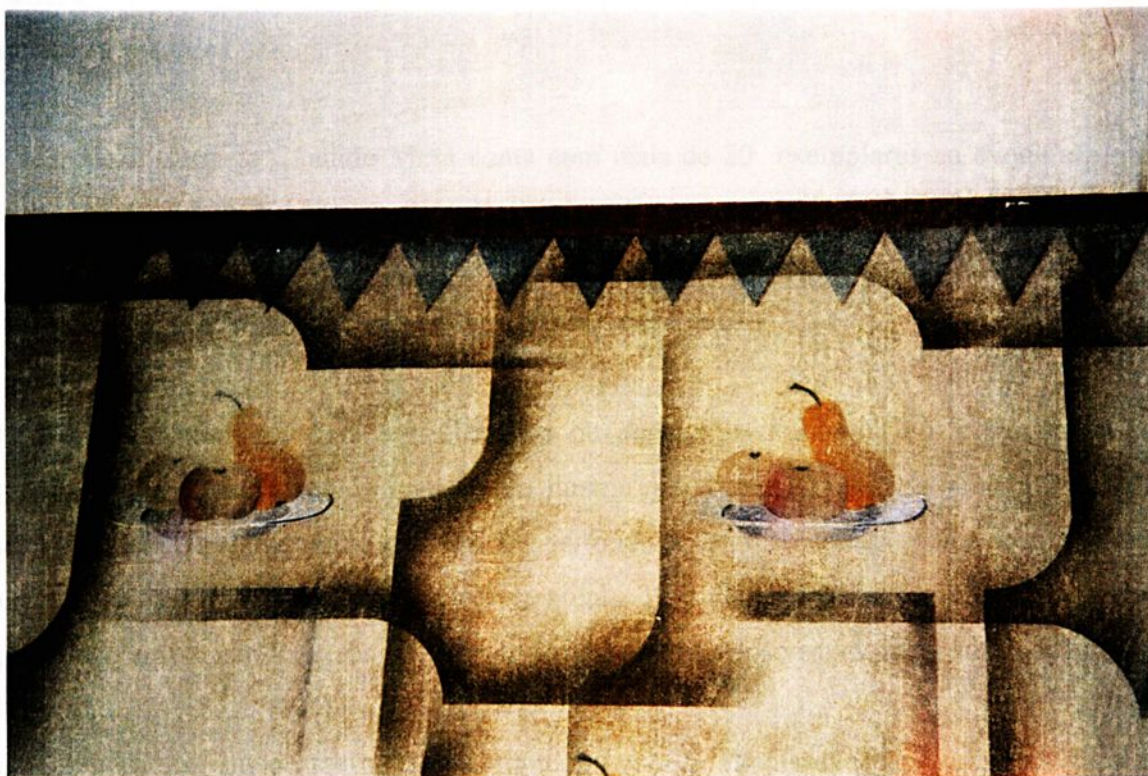












FASE 3

As obras art deco

O acervo art deco de Cândido Mota conta com mais de 20 exemplares na avenida e outros quatro localizados na zona central. Desse total escolhemos 6 edifícios, considerados mais expressivos do ponto de vista da relevância histórica e referencial na cidade, da composição plástica (iconográfica) da fachada, e o estado de conservação.

Os seis (6) exemplares mais significativos ou *destaques* receberam ao longo do trabalho apelidos que agora fazemos questão de ilustrar por terem facilitado a organização das informações e o levantamento métrico. Os edifícios serão apresentados sob a forma de vista, ou imagem fotográfica da fachada, planta atual, e detalhes. Somente num caso, estaremos apresentando também imagens do interior devido ao primoroso estado de conservação.

Para os edifícios em destaque foram colhidos também alguns dados importantes para uma primeira catalogação, porém esse material é apenas introdutório a um futuro processo inventarial.

A ordem de apresentação dos destaques foi estabelecida de acordo com a localização do exemplar na cidade (ver planta), permitindo assim um percurso fictício para o visitante que desembarca de trem e num primeiro momento encontra o antigo largo da estação ferroviária; porém o mesmo percurso faz sentido a todo visitante que chega na cidade vindo de Assis, ou da Capital.



destaque 1

CASA DA ESTAÇÃO

Endereço: Rua Jerônimo Flavino Barbosa, 298

Ano da construção: 1935

Uso de origem : Misto - comercial e residencial

Uso atual: Residencial

Área construída: 141,58 m²

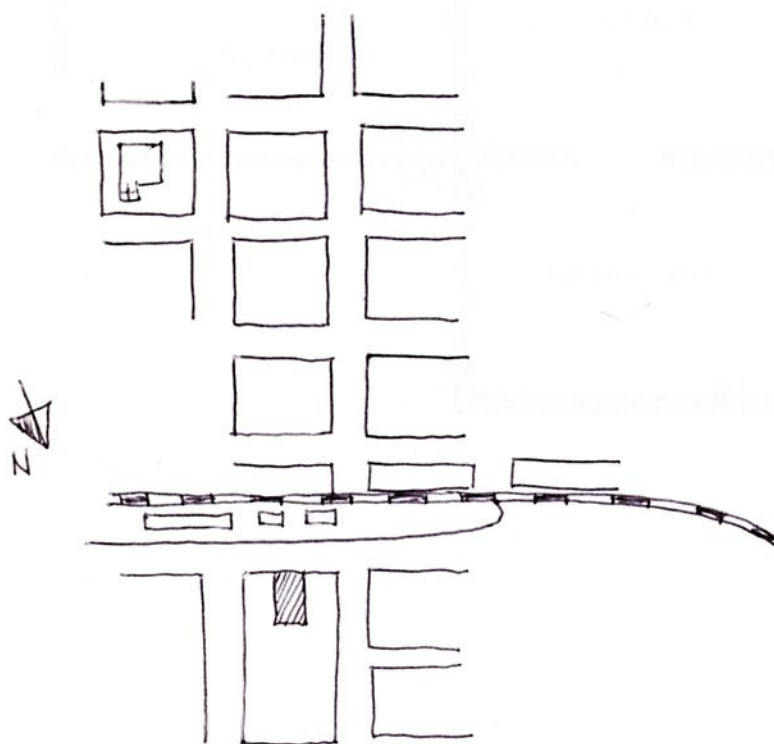
Área do terreno: 655 m²

Primeiro Proprietário: Bernardino Simões Garrido

Proprietário atual: Abílio Manfio

Projeto: - ausente

Construtor: Silas Rodrigues e Gentil Gonçalves



PLANTA DE SITUAÇÃO
(S/E)



desenho 2

SARINHA ALVES

Endereço: Rua Santa Helena, 100 - Centro - São Paulo

Ano de construção: 1948

Endereço: Rua Santa Helena, 100 - Centro - São Paulo

Endereço: Rua Santa Helena, 100 - Centro - São Paulo

Área construída: 190 m²

Área do terreno: 452,00 m²

Primeiro Proprietário: Francisco Antônio A.

Proprietário atual:

Projeto: Eusebio

Construtor: João



PLANTA DE SITUAÇÃO

(2/4)

destaque 2

SAPATARIA ALVES

Endereço: Coronel Valêncio Carneiro, nº 56

Ano da construção: 1948

Uso de origem : Misto - comercial e residencial

Uso atual: o mesmo

Área construída: 194 m²

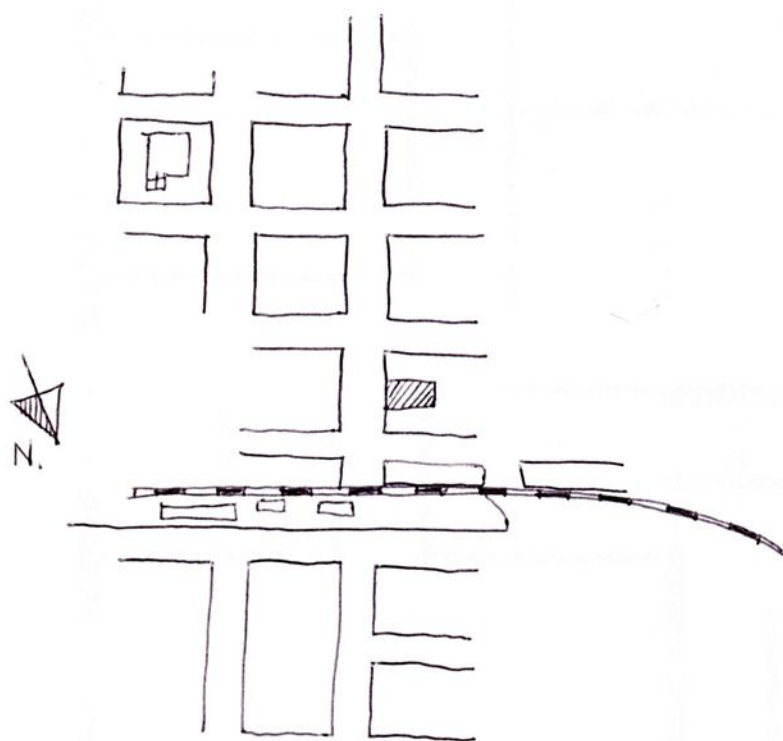
Área do terreno: 452,60 m²

Primeiro Proprietário: Francisco Antônio Alves

Proprietário atual: o mesmo

Projeto: Eurico Geier

Construtor: José de Oliveira, Gentil Gonçalves



PLANTA DE SITUAÇÃO
(S/E)



destaque 3

CASA CALIL CHADI

Endereço: Avenida Coronel Valêncio nº 110

Ano da construção: 1935

Uso de origem : Misto - comercial e residencial

Uso atual: o mesmo

Área construída: 230 m²

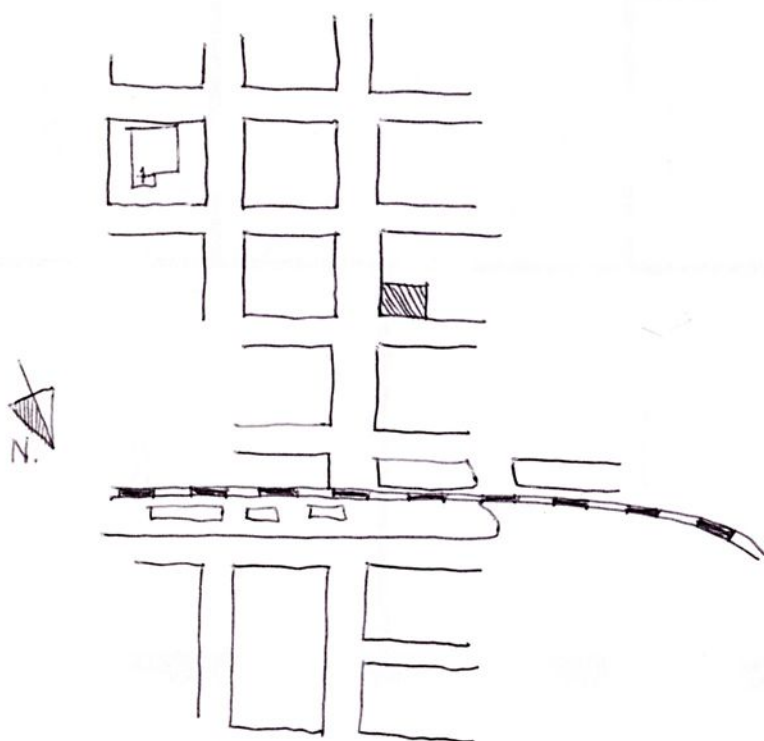
Área do terreno: 465,30 m²

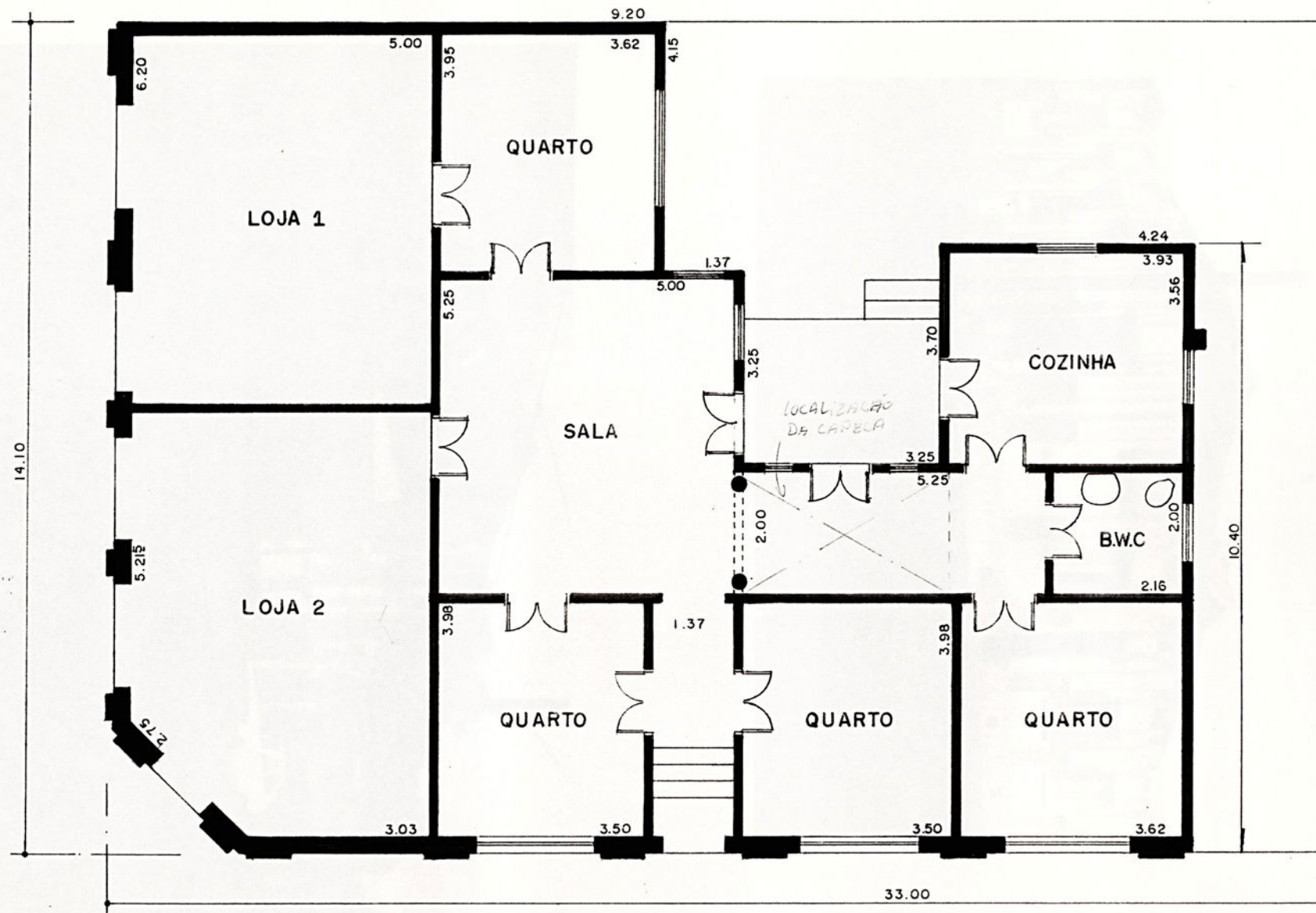
Primeiro Proprietário: Calil Chadi

Proprietário atual: o mesmo

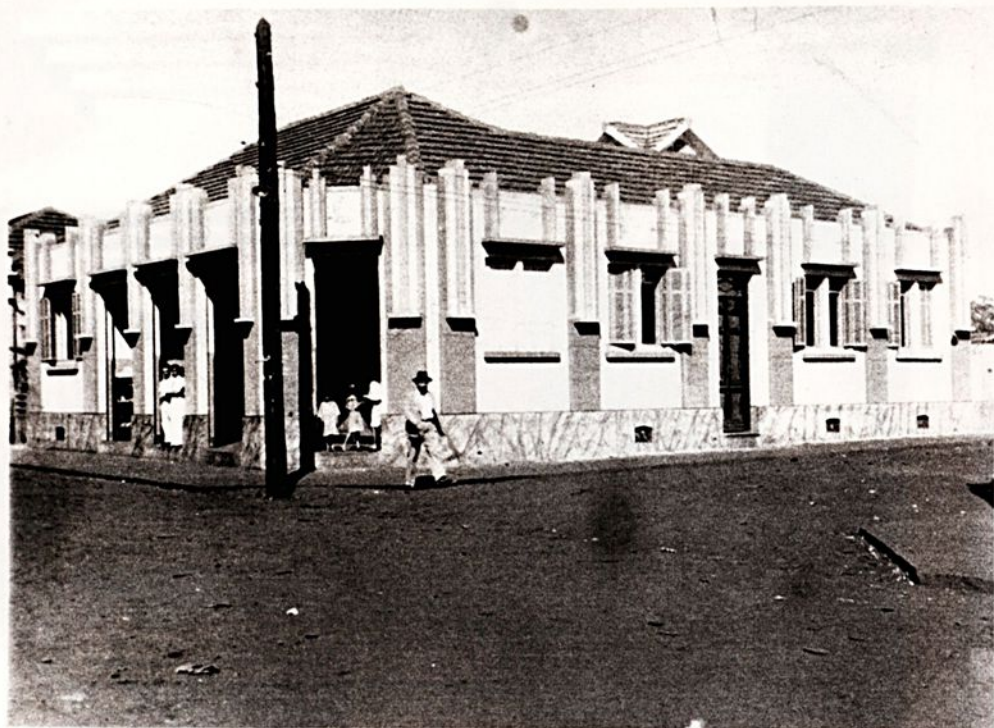
Projeto: - ausente

Construtor: Silas Rodrigues e Gentil Gonçalves





PLANTA BAIXA
ESCALA 1:100







Arquiteto

MOYSE CAVANINI

Endereço: Av. General Valladares nº 174

Ano de construção aproximadamente 1945

Localização

Uso atual

Área construída

Área do terreno

Perímetro do terreno

Proprietário

Projeto: A

Construtor



PLANTA DE CORTAÇÃO
(1/2)

destaque 4

MÓVEIS CAVASSINI

Endereço: Av. Coronel Valêncio Carneiro, nº174

Ano da construção: aproximadamente 1945

Uso de origem : Misto - comercial e residencial

Uso atual: Comercial

Área construída: 498.44 m²

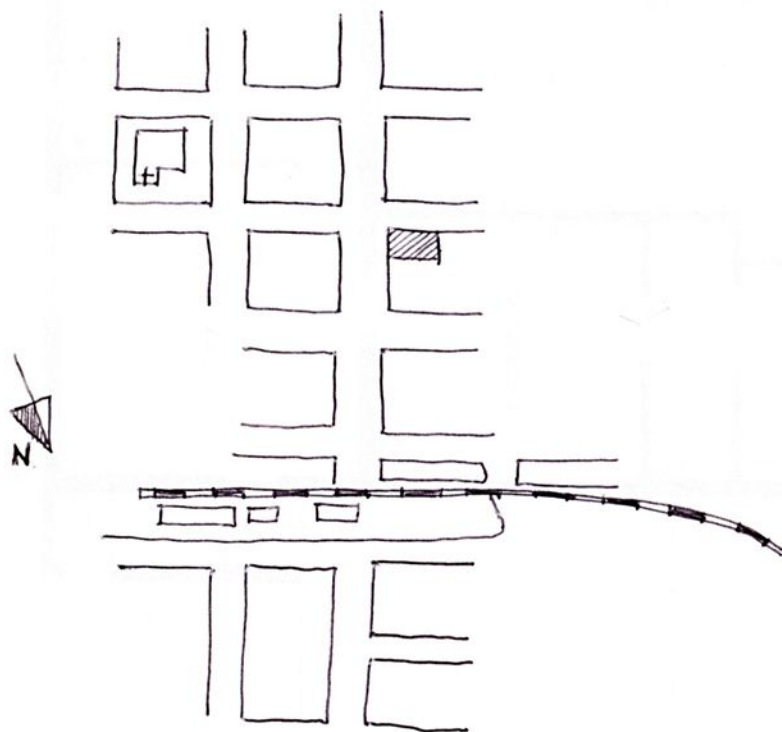
Área do terreno: 531 m²

Primeiro Proprietário: Salvador Farah

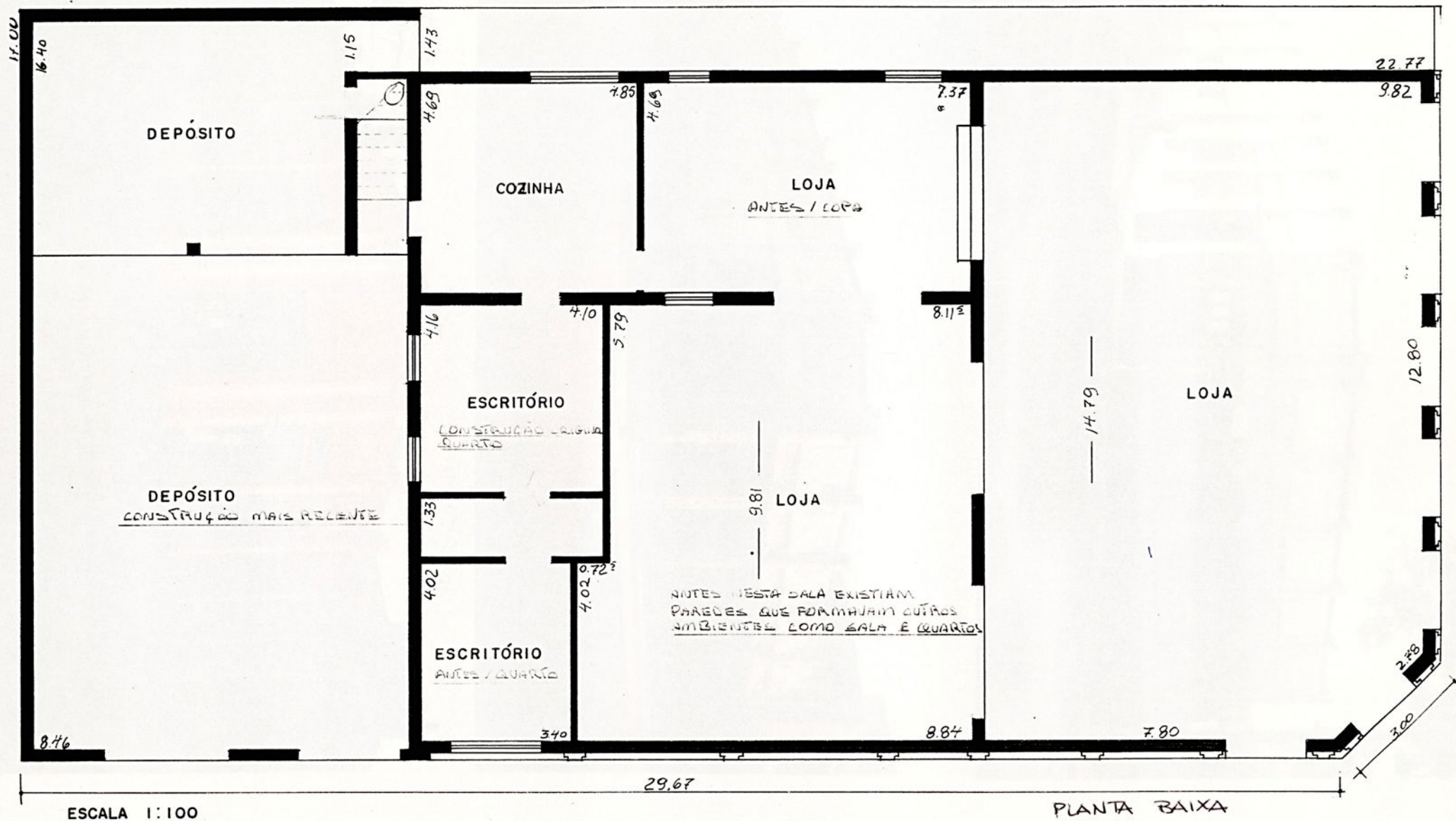
Proprietário atual: José Cavassini

Projeto: - Antonio Petrini

Construtor: Antônio Petrini e Gentil Gonçalves



PLANTA DE SITUAÇÃO
(S/E)







destaque 5

EDIFÍCIO COMERCIAL

* A fachada abrange dois edifícios independentes no seu interior, sendo acessível ao levantamento métrico somente o que compõe a esquina.

Endereço: Av. Coronel Valêncio Carneiro, nº 365

Ano da construção: 1940

Uso de origem : Misto - comercial e residencial

Uso atual: o mesmo

Área construída: 214 m²

Área do terreno: 454,75 m²

Primeiro Proprietário: -

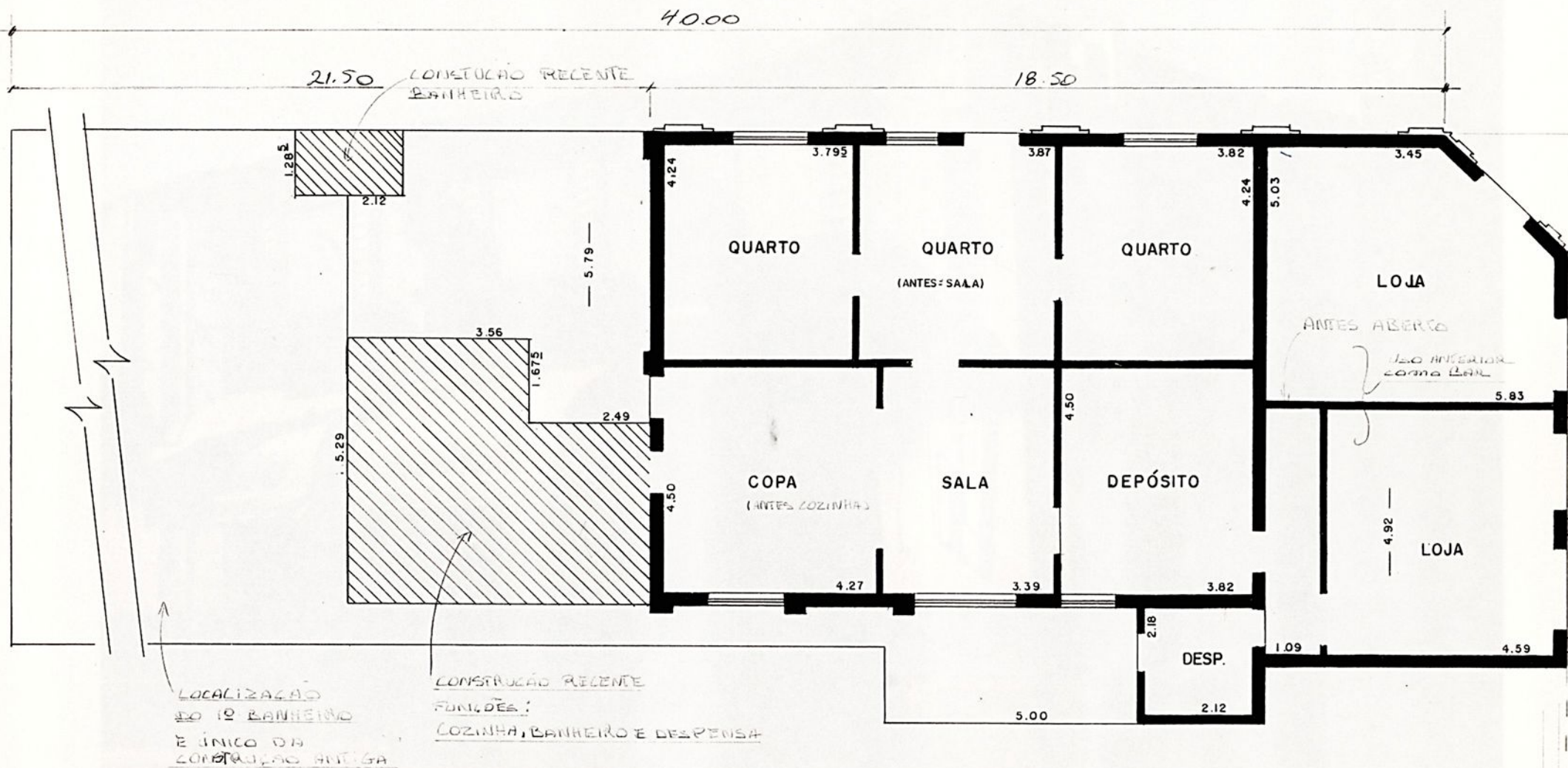
Proprietário atual: Luís Ribeiro

Projeto: - ausente

Construtor: Silas Rodrigues e Gentil Gonçalves

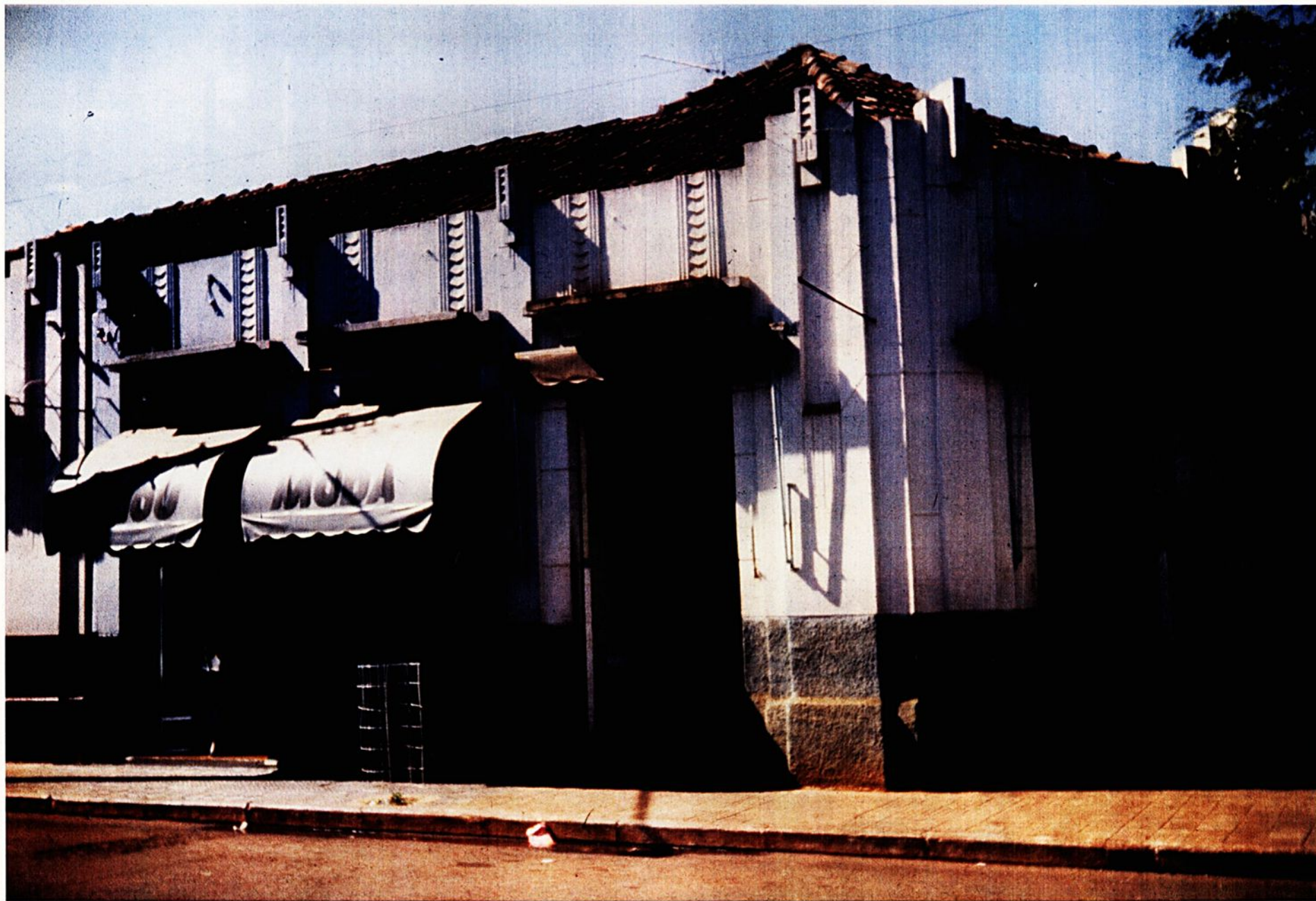


PLANTA DE SITUAÇÃO
(S/E)



PLANTA BAIXA

ESCALA 1:100





destaque 6

EDIFÍCIO DESOCUPADO

Endereço: Av. Coronel Valêncio Carneiro, nº 271,273

Ano da construção: 1943

Uso de origem : Misto - comercial e residencial

Uso atual: Desocupado

Área construída: 177,53 m²

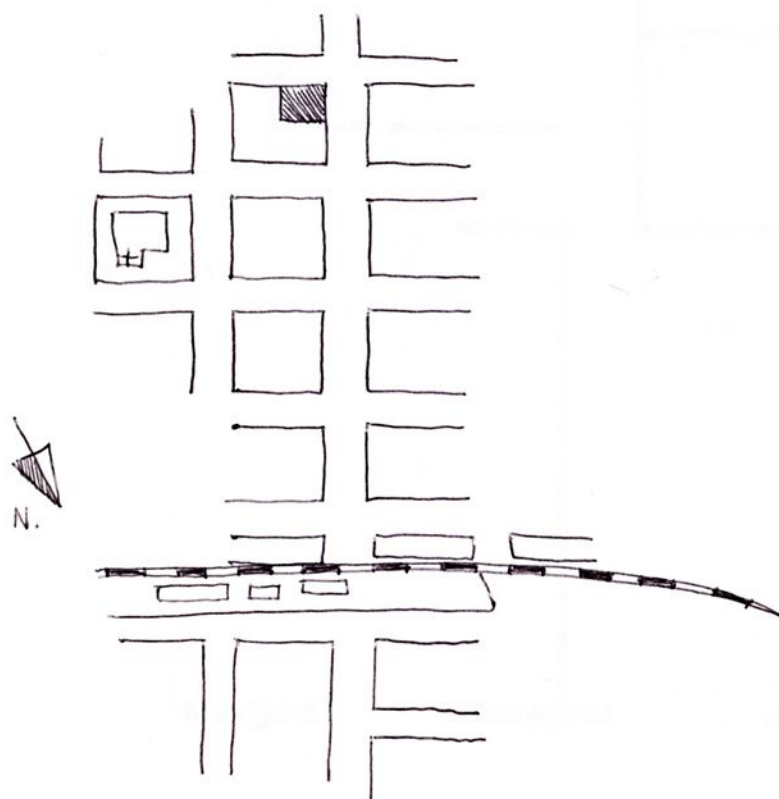
área do terreno: 232,6 m²

Primeiro Proprietário: Antonio Tondato

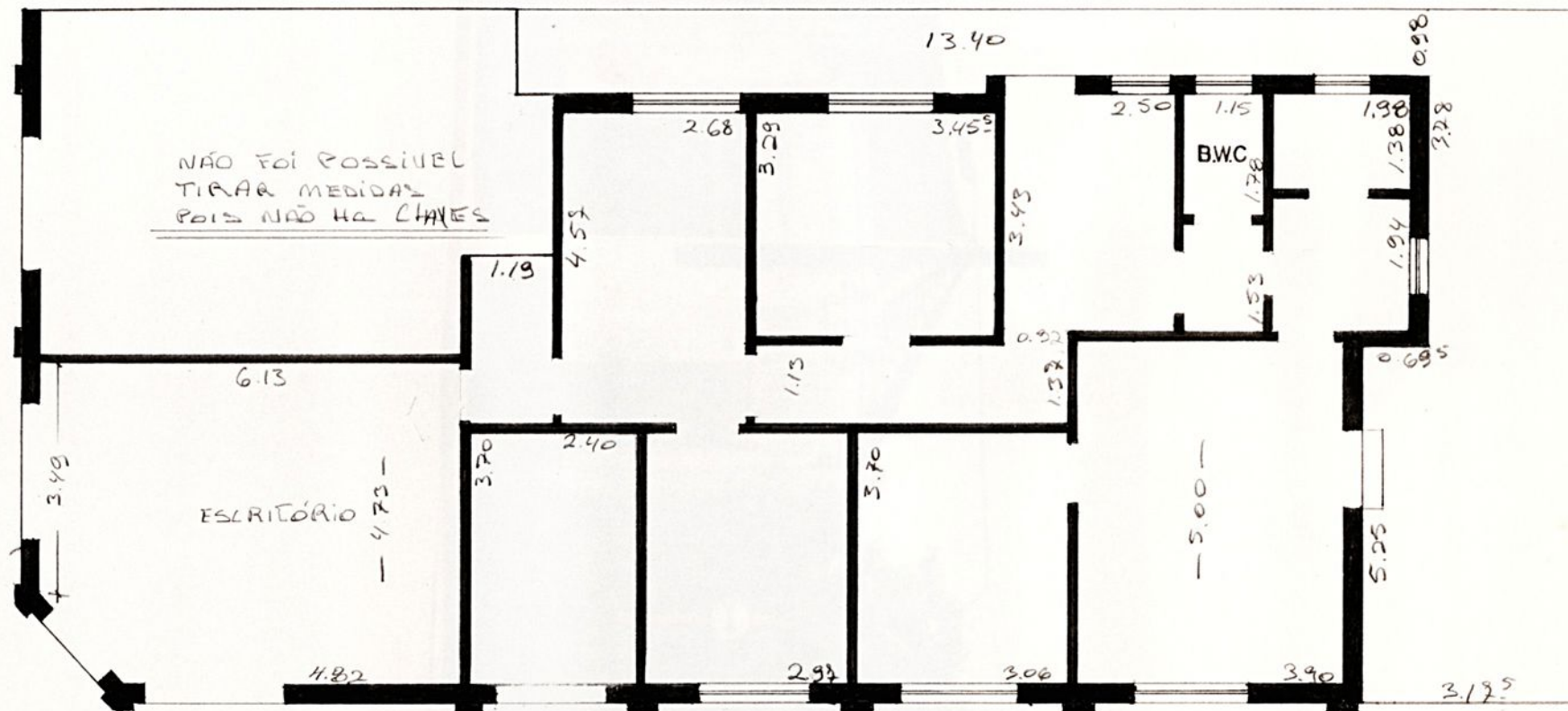
Proprietário atual: o mesmo

Projeto: Alberto Escudeler

Construtor: Gentil Gonçalves e Sebastião Simão



PLANTA DE SITUAÇÃO
(S/E)



PLANTA BAIXA
ESCALA 1:100

Obs. TODOS OS COMADOS ESTÁ SEM FUNÇÃO
CONSTRUÇÃO ORIGINAL / RESIDÊNCIA E COMÉRCIO

PAREDES EXTERNAS = 0.20











Ândria foi construída com tal arte que cada uma de suas ruas segue a órbita de um planeta e os edifícios e os lugares públicos repetem a ordem das constelações e a localização dos astros mais luminosos: Antares, Alpheratz, Capela, as Cefeidas. O calendário da cidade é regulado de modo que trabalhos e ofícios e cerimônias se disponham num mapa que corresponde ao firmamento daquela data: assim, os dias na terra e as noites no céu se espelham.

Mediante minuciosa regulamentação, a vida da cidade flui com a calma do movimento dos corpos celestes e adquire a necessidade dos fenômenos não sujeitos ao arbítrio humano. Aos cidadãos de Ândria, louvando-lhes a laboriosa fabricação e bem-estar do espírito, fui levado a declarar:

_ Compreendo bem como vocês, sentindo-se parte de um céu imutável, engrenagens de um metódico mecanismo, evitem fazer em sua cidade e em seus costumes a mais ligeira mudança. Ândria é a única cidade que conheço à qual convém permanecer imóvel no tempo.

Olharam-se pasmos.

_ Mas por quê? E quem disse?

_ E conduziram-me até uma rua suspensa recentemente aberta sobre um bosque de bambus, um teatro de sombras em construção no lugar do canil municipal, agora transferido para os pavilhões do antigo lazareto, abolido por estarem curados os últimos empestados, e recém-inaugurados, um porto fluvial, uma estátua de Talete, um tobogã

_ E essas inovações não perturbam o ritmo astral da cidade? _ perguntei.



A correspondência entre a nossa cidade e o céu é tão perfeita responderam, que cada mudança em Ândria comporta alguma novidade nas estrelas. Os astrônomos perscrutam com os telescópios depois de cada mudança que acontece em ândria e assinalam a explosão de uma nova, ou a passagem do laranja para o amarelo de um ponto remoto do firmamento, a expansão de uma nebulosa, a curvatura de uma espiral da Via Láctea. Cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças, tanto em ândria como nas estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais.

Do caráter dos habitantes de Ândria, duas virtudes merecem ser recordadas: a confiança em si mesmos e a prudência. Convictos de que cada inovação na cidade influi no desenho do céu, antes de qualquer decisão calculam os riscos e as vantagens para eles e para o resto da cidade e dos mundos.

As cidades e o céu.

Italo Calvino

(Calvino, 1997. p.136)



ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES:
interpretação e proposição



Seria precipitado e talvez até prematuro tentar apresentar um parecer conclusivo, capaz de encerrar a discussão sobre o tema da preservação de cidades-cenário, pelo menos acerca do nosso objeto presente de estudo, Cândido Mota, sobre o qual poderíamos dizer que o estudo apenas começou.

Fazendo um retrospecto deste estudo, poderíamos considerar isoladamente três situações referentes ao tema da memória e do futuro de Cândido Mota: Primeiramente, as razões pelas quais a cidade se manteve no tempo; em seguida, a discussão sobre a persistência do estilo artístico no nível urbano como favorecimento da cenografia da cidade; e, finalmente, as possibilidades futuras quanto ao usufruto desse cenário no sentido de elevar a qualidade de vida do lugar.

Diante do paradoxo levantado no início do trabalho 'a cidade não cresceu porque foi preservada ou foi preservada porque não cresceu' poderíamos diagnosticar o fator da estagnação econômica como principal causa do atual estado de conservação da cidade. Porém, outros aspectos subjacentes devem ser considerados como a manutenção do grupo populacional de origem, que por mais que tenha sofrido com a queda nas condições de subsistência, não abandonou sua propriedade.

Pudemos constatar esse fato no testemunho de um expressivo morador, o senhor Calil Chadi, que vive na casa em que seu pai construiu e a mantém intacta por mais de sessenta anos. Mesmo diante de uma mudança desse quadro pela passagem da herança à terceira geração, que parece não corresponder ao princípio tradicional - dois de seus filhos vivem na cidade de Assis - o Sr. Chadi se orgulha por preservar o ideal paterno.

Como foi relatado no capítulo da história do lugar, outros fatores que são desdobramentos do não crescimento da cidade possibilitaram sua constituição atual. A realidade está numa espécie de acomodação, acompanhada de uma certa desilusão quanto as possibilidades de sucesso.

A cidade foi erguida sobre o solo mais famoso do país, e nem por isso atingiu maior progresso. Talvez o erro urbano tenha sido justamente o papel coadjuvante que assumiu no quadro econômico municipal, servindo como mero suporte do êxito rural.



O pensamento conservador de um habitante com relação a sua casa parece se alastrar a um grupo maior quando nos referimos a cidade, mais especificamente da Avenida Coronel Valêncio Carneiro. Os edifícios da avenida foram construídos reformados ou decorados durante as décadas de 30 e 40, coincidindo portanto com o período Vargas que como citamos no texto, apontava uma insegurança administrativa; em outras palavras, justamente no período em que não houve arrojo político, ocorreu progresso construtivo, mesmo porque nessa época, a agricultura proporcionava grandes avanços econômicos.

Para ilustrar esse fato temos a figura do mestre de obras que praticamente ergueu sozinho todo esse patrimônio: Sr. Silas Rodrigues, já falecido, e Sr. Gentil Gonçalves, que muito contribuiu para esta pesquisa. Em nome de uma nova estética, o futurismo, as obras se sucederam ininterruptamente, sendo uma estilização da outra, mas mantendo sempre os traços peculiares da moda da época.

Mesmo se tratando de uma ornamentação singela nos materiais utilizados e às vezes repetitiva, afinal provinham de uma mesma mente criativa, a importância do estilo na cidade está na composição visual da avenida e da região central. Encontramos esses elementos decorativos em inúmeras cidades do estado e até do país, conforme descrevemos no capítulo sobre o estilo, mas a relevância de Cândido Mota está na sua configuração cênica, não apenas como acervo art deco, mas como representação viva, concreta, da história da colonização do interior de São Paulo.

Como vimos, o processo de conscientização histórica de um determinado contexto urbano é bastante complexo principalmente quando focamos a comunidade local. Este estudo se iniciou tendo em vista uma intermediação entre academia e sociedade numa espécie de troca de interesses. A fonte de pesquisa ou acervo natural inspira a reflexão dos pesquisadores que deveriam devolver proposições que, no mínimo melhorassem a qualidade de vida daquela população.

O resultado obtido até aqui tem o formato de um álbum, um registro de imagens que visa garantir a memória visual de Cândido Mota. No entanto, entendemos que muitos caminhos se abrem para continuar a premissa da preservação desse cenário: A elaboração artística dessas imagens, tanto reais como virtuais, poderia ser um próximo passo a ser dado; chamamos de



elaboração artística a interpretação do estilo por parte de artistas, arquitetos ou pessoas leigas, de modo a realçar seus signos e sensibilizar os observadores.

Isso sem considerar a estruturação de mecanismos legais que contribuam para a manutenção do acervo. Nesse sentido iniciamos um diálogo com arquitetos da cidade aos quais o nosso levantamento iconográfico será muito útil.

Assim a recuperação da estética da cidade se viabilizará tanto por atitudes concretas de limpeza, pinturas, reformulação plástica dos letreiros publicitários e restauração propriamente dita dos ornamentos arquitetônicos, quanto ações subjetivas, sensíveis como uma experiência interpretativa que vivenciamos no PET-CAPES-UNESP 1996, que pretendemos agregar a este trabalho.

O importante é que toda ação elucidativa da memória do lugar possa trazer à tona a discussão sobre a arquitetura e suas características intrínsecas de suscitar o imaginário e resgatar o uso público da cidade. O interesse especial das pessoas em contar sua história e ser ouvido com atenção e respeito, comprova o apego afetivo ao lugar, que não deve deixar de ser considerado um organismo vivo.

“A forma de uma cidade é complexa e não pode ser reduzida a uma única dimensão ‘cientificista’ e sim considerada como artefacto humano sofisticado, resultado de um largo processo de construção, interagindo com a natureza física, na qual intervêm pessoas com decisões e combinações afetuais.” (Marcondes, 1996)



APÊNDICE



O segundo Encontro PET/CAPES - UNESP realizado em Águas de Lindóia, SP, de 28 a 30 de agosto de 1996 apresentou em sua abertura uma proposta de artes plásticas com o intuito de promover a interação de diversas áreas da universidade.

O Instituto de Artes do Planalto por intermédio da professora Neide Marcondes juntamente com o Instituto de Artes de Bauru, com a professora Cleide Biancardi representaram as artes plásticas com a Instalação A CIDADE CONSTELAR, A CIDADE FRACTAL.

“O tema proposto fala de um exercício de interpretação gráfica de imagens em entidades configurativas, (des)apresentando o território físico das cidades e vilas.

O referencial da instalação foi o trabalho: ‘La ciudad radicalizada’, realizado pelo arquiteto Antonio Verd em 1994 e ‘La form de la ciudad: una interpretación fractal propositiva’, tese de doutoramento de Daniel Balluguera, de 1996, ambos os trabalhos da Escola de Arquitetura da Universidade Politécnica de Madri.

“A aproximação fractal se constitui numa referência atual/epocal, não frívola, da compreensão das formas naturais e artificiais, desde as novas investigações geométricas e físicas. O espaço físico é o objeto principal do urbanismo e as aspirações sociais e atividades econômicas cristalizam-se em formas espaciais concretas.”

Para contextualização dos conceitos acima foram trabalhadas uma cidade de configuração constelar, Candido Mota(SP) e Vila Carioba, também no interior do Estado de SP, como exemplo de malha fractal. Outras cidades e vilas foram igualmente apresentadas por inúmeros artistas do Curso de Artes de Bauru. Cada autor deu um enfoque particular do espaço da cidade tratado pelo Tema. As linguagens artísticas variaram desde óleo sobre tela, fotocollagens, até a computação gráfica.

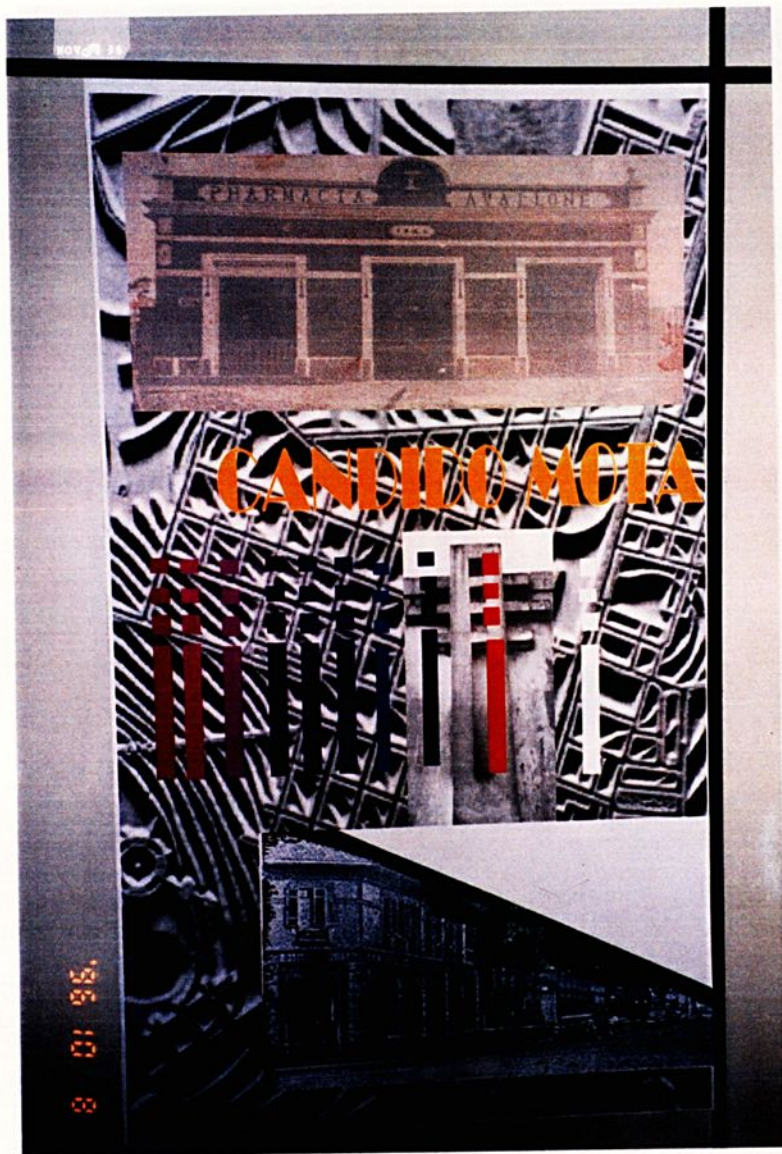
A minha participação neste evento foi de fundamental importância ao processo de composição e manipulação de material coletado pela pesquisa de campo e de técnicas de representação como no caso dos programas Corel Draw e FotoPaint.



A idéia de des-apresentar as formas da cidade de maneira a realçar seus componentes iconográficos foi um primeiro exercício de interpretação gráfica das imagens de Cândido Mota e muito favoreceu a metodologia no levantamento físico/espacial, seja pelas técnicas de representação (desenhos, fotos, etc.) como pelas abordagens históricas e não históricas das entrevistas e depoimentos.

A mesma instalação feita em Águas de Lindóia se repetiu na galeria Ipê Amarelo na cidade de Bauru, por iniciativa do Curso de Artes: Desenho Industrial - FAAC da Unesp residente nessa cidade, que aconteceu em outubro do mesmo ano durante o Primeiro Seminário de Desenho Industrial.





L.H.



Art.

BIBLIOGRAFIA



ALEXANDER, C. La ciudad no es un arbol. In: *La estructura del medio ambiente*. Barcelona: Tusquets, 1971 p.17-5.5

AMARAL, A. O modernismo à luz do art deco. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada eo X-burguer-1961-1981*. São Paulo: Nobel, 1982. p.58-65.

ANDRADE, A. L. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. São Paulo, 1993. 168p Tese(Doutorado em Arquitetura)- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

ARANTES, A. A. *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARANTES, O. *O lugar público depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Arte e Crítica de arte*. Lisboa: Stampa, 1988.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993. Tradução de Z. R. Tavares.

BAYER, P. *Art deco architecture: design, decoration and detail from the twenties and thirties*. London: Thames and Hudson, 1992.

BAZIN, G. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956. 2 v.

Tradução de: G. L. Nunes.

BENEVOLO, L. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Tradução de: T. Pelegrini.

CALVINO, I. - *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Tradução de: D. Mainardi.

CAMPOS, V. *Art deco na Arquitetura Paulistana: uma outra face do moderno*. São Paulo, 1996. 273p. Tese (Mestrado, em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

CAPITMAN, B., KINERK, M. D., WILHELM, D. W. *Rediscovering art deco USA: A nationwide tour of architectural delights*. New York: Viking Studio Book, 1994.

CARTA DE VENEZA

CHOAY, F. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.



DORFLES, G. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. Tradução de: M. I. Cordeiro.

_____. *Las oscilaciones del gusto: el arte de hoy entre la tecnología y el consumo*. Barcelona: Lumen, 1974. Tradução de: C. Manzano.

EISENMANN, P. O fim do clássico: o começo do fim, o fim do fim. In: _____, *Malhas, escalas, rastros e dobras*. São Paulo: Masp, 1993. Tradução de: P. M. Martins.

FABRIS, A. (org.) *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1987.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1973.

Tradução de M. A. L. de Barros.

GADAMER, H.G.. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica*. Salamanca:

Sígueme, 1991.

GOMES MACHADO, L. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GOULART, N. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOUVEA, G. *Art deco*. Passado / presente na arquitetura paulistana do após modernidade. São Paulo, 1994. 259 p. Tese (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

HILLIER, B., ESCRITT, S. *Art deco style*. s.l. Phaidon Press, 1997.

JORNAL Folha de São Paulo. *Pelourinho gera polêmica*. São Paulo: World Media

Especial - Brasil., 27/07/1995.

JORNAL Voz de Cândido Mota. Cândido Mota, 1967-79.

KATINSKY, J. *Casas Bandeiristas*. São Paulo: Instituto de Geografia USP, 1996.

LASSALE, H. *A arte no século XX*. Lisboa: Martins Fontes, 1986.

LEMOES, C. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Ecletismo em São Paulo. In: Fabris, A. (org.) *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, USP, 1979.



LOMBARDI, G. *A cidade histórica como suporte da memória*. In: São Paulo (cidade), Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. Tradução de: M. C. T. Afonso.

MAENZ, P. *Art déco 1920/1940*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. Tradução de: P.A. Millet

MARCONDES, N. A. *A vila rural italiana e a fazenda paulista*. São Paulo: 1989. 261p Tese (Livre Docência em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista..

_____. *Criação I*. São Paulo: Centro de Artes de São Paulo, 1984.

_____. *Vila Carioba - Memória e Criação*. Brasília: Planarte, 1981.

_____. *O partido arquitetônico rural no século XIX: Porto Feliz, Tietê, Laranjal Paulista*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MARTINS, N. S. M. *O art deco e o poético em cartazes*. São Paulo: 1995. 195p. Tese (Mesrtado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

MARRONI, W. *Histórico de Candido Mota- Evolução Socio-Economico e Político*. Candido Mota: Prefeitura municipal de Candido Mota, 1973.

MARX, Murillo *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, Edusp, 1980

MELLO, S. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985

MENEZES, U. B. *O patrimônio cultural entre o público e o privado*. In: São Paulo (cidade), Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

_____. *Comunidade em debate*. S.L.: SNM, Emplasa, 1979.

MONBEIG, P. *Pioneiros e fazendeiros de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/ Polis, 1984.

MUMFORD, L. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PEVSNER N. *Os Pioneiros do desenho moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Ttradução de: J. P. Monteiro.



PORTER, T., MIKELIDES, D. *Color for architecture*. New York : Van Nostrand, Reinhold, 1978.

ROSSI, L. M. Art deco sertanejo. *Revista Design e Interiores*. São Paulo: v. 4, nº 41, ano 4.

RAMÍREZ, J. A. *Construcciones ilusorias* : Arquiteturas descritas, arquiteturas pintadas. Madri: Alianza, 1983-88.

SAIA, L. *Morada Paulista*. São Paulo: Perspectiva., 1972.

SANTOS, C. N. F., Vogel, A. (coord) - *Quando a rua vira casa*: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. São Paulo: Projeto, 1985.

SANTOS, J. F. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

SAWAYA, S. *Arquitetura art deco na cidade de São Paulo*: apreciação do movimento enquanto contribuição para o repertório arquitetônico de São Paulo. São Paulo, 1982. 91p. Tese (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

SEGAWA, H. Elisário da Cunha Bahiana e a arquitetura art deco. *Revista Projeto*, nº67, p.14-22, 1984.

SENNETT, R. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Tradução de: L. A. Watanabe.

SITTE C. *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992. Tradução de: R. F. Henrique.

STRINER, R. *Art deco*. New York: Abbeville Press, 1994.

VARINE BOHAN H. *A experiência internacional*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, s.d.

VERD, A. *La ciudad radicalizada*. Madri: Escola de Arquitetura da Universidade Politécnica de Madri, 1994.

VIEIRA FILHO, A S. *Reciclagem e ampliação Hotel Vieira*. Tupã: s.n., 1991. 154 p.

VILLANUEVA, A. *Preservação como Projeto*: área do pátio ferroviário central das antigas Cia. Paulista e Cia Mogiana-Campinas, SP. São Paulo: 1997, 2 v. Tese (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



WEBER, E. *Art deco*. Madrid: LA Libsa, 1993.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Tradução de: J. Azenha Jr.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.



