

# ARQUITETURAS DO PATRIMÔNIO MODERNO PAULISTA

RECONHECIMENTO, INTERVENÇÃO, GESTÃO

V SEMINÁRIO DOCOMOMO SP 2017

Audrey Migliani Anticoli

Fernanda Critelli

Silvia Raquel Chiarelli

Tais Ossani



**do.co.mo.mo\_**  
brasil | nucleo são paulo

# ARQUITETURAS DO PATRIMÔNIO MODERNO PAULISTA

**RECONHECIMENTO, INTERVENÇÃO, GESTÃO**

V SEMINÁRIO DOCOMOMO SP 2017

Audrey Migliani Anticoli

Fernanda Critelli

Silvia Raquel Chiarelli

Tais Ossani

## ARQUITETURAS DO PATRIMÔNIO MODERNO PAULISTA

Reconhecimento, intervenção, gestão

ISBN 978-85-88157-16-3

### ORGANIZAÇÃO DO LIVRO

Audrey Migliani Anticoli

Fernanda Critelli

Silvia Raquel Chiarelli

Tais Ossani

### PROJETO GRÁFICO/DIAGRAMAÇÃO

Fernanda Critelli

do.co.mo.mo\_  
brasil | núcleo são paulo



Mack  
Pesquisa



Universidade Presbiteriana  
Mackenzie



instituto de  
arquitetura e urbanismo  
usp são carlos

SÃOJUDAS  
UNIVERSIDADE



INSTITUTO  
LINA BO e  
P.M. BARDI

vitruvius  
vitruvius  
vitruvius

**Adriana Leal de Almeida e Luana Canal Mattos Arêas.** A presença de São Paulo em *Brazil Builds, Arquitetura contemporânea no Brasil* e *Modern Architecture in Brazil*. **13**

**Aline Nassaralla Regino e Rafael Antonio Cunha Perrone.** Eduardo Kneese de Mello: do eclético ao moderno. **27**

**Aline Nassaralla Regino e Rafael Antonio Cunha Perrone.** A contribuição de Eduardo Kneese de Mello para habitação social em São Paulo. **51**

**Ana Carolina Pellegrini.** Sesc Pompeia: o patrimônio na intervenção. **78**

**Ana Elísia da Costa.** Desenhos sutis: casas de Daniele Calabi em São Paulo. **93**

**Ana Gabriela Godinho Lima e Rodrigo Mindlin Loeb.** A criança e a cidade: o legado de Mario de Andrade. **109**

**Ana Karla Olimpio Pereira e Paulo Yassuhide Fujioka.** Perret e Guedes: um paralelo entre duas obras de arquitetura religiosa em concreto. **124**

**Ana Ozaki.** Anthropophagic Iterations: A Feminist Perspective on Modern Brazilian Architecture. **144**

**Ana Paula Arato Gonçalves e Carmen Silvia Saraiva.** Intervenção em concreto aparente histórico: o caso das empenas do Edifício Vilanova Artigas. **166**

**Ana Paula Campos Gurgel.** A sintaxe da Casa Modernista: análise da Casa Mina Kablin e Gregori Warchavchik (1927-28). **182**

**Ana Paula Pontes.** Vilanova Artigas e a tradição clássica. **197**

**Anat Falbel e Roberta Washington.** Georgia Louise Harris Brown: a única mulher do escritório. **217**

**Andrés Téllez.** Aproximaciones fotográficas: São Paulo-Chile entre materia, forma y luz, 1950-1970. **230**

**Anna Paula Canez e Débora Saldanha de Avila.** Os edifícios do Guarujá SP: dos 1960 aos 1980, a linearidade no pensamento projetivo de Mendes da Rocha. **246**

**Bárbara Cardoso Garcia.** O mobiliário de concreto da Casa Tomie Ohtake. **254**

**Camila Dias dos Santos Forcellini.** A arquitetura esportiva em São Paulo entre 1950 e 1970: (re) descobrindo obras. **265**

**Carlos Fernando Silva Bahima.** A vez do muro estrutural: o protagonismo do edifício híbrido na arquitetura brutalista paulista. **279**

**Catherine Otondo.** Acervo de desenhos do arquiteto Paulo Mendes da Rocha: modos de aproximação de fontes primárias para elaboração de pesquisa. **296**

**Christine Ramos Mahler.** Unicamp: conceito, urbanismo e patrimônio moderno. **309**

**Cláudia Costa Cabral.** Niemeyer no Guarujá. **324**

**Eduardo Castedo Abrunhosa.** Reconhecimento e identidade: o ideário educacional da arquitetura no Brasil e na FAU-Mack. **336**

**Elis Jordão Stropa e Paulo Yassuhide Fujioka.** Abrahão Sanovicz e Paulo Bastos: comparação teórica e gráfica dos métodos projetuais e das residências dos arquitetos. **355**

**Eneida de Almeida, Maria Isabel Imbronito, Paula Belfort Mattos e Audrey Migliani Anticoli.** Alberto Xavier e a documentação da arquitetura moderna. **381**

**Fanny Schroeder de Freitas Araujo.** Os interiores das casas de Lílíana e Joaquim Guedes: uma perspectiva de gênero. **405**

**Fernando Vázquez, Ana Paula Koury e Michelle Duarte Bispo.** Caminhos de Vilanova Artigas: uma abordagem bibliométrica. **419**

**Flávio Hadlich.** As escolas do Ipesp: projetos de edifícios escolares produzidos para o Instituto de Previdência do Estado de São Paulo de 1959 a 1962. **430**

**Francesco Perrotta-Bosch.** A crise da arte como ciência europeia e o pré-  
-artesanato nordestino visto por Lina Bo Bardi. **458**

**Franciely Daiane Massarenti de Almeida e André Augusto de Almeida Alves.** A arquitetura hospitalar do escritório Rino Levi Arquitetos Associados: o projeto da Maternidade da USP, 1945-1956. **472**

**Geovana Gea Nogueira e André Augusto de Almeida Alves.** O projeto arquitetônico como laboratório experimental na arquitetura paulista: Vilanova Artigas e as Casas Olga Baeta e Rubens de Mendonça na década de 1950. **488**

**Heliana Angotti-Salgueiro.** Oscar Niemeyer & Marcel Gautherot: arquitetura moderna paulista em pranchas de contatos. **505**

**Hugo Segawa e Fernando Atique.** A turma de 1930 do Mackenzie: Bratke, Capua e Fonseca Rodrigues. Ensino e arquitetura em São Paulo nos anos 1920-1930. **520**

**Jesus Henrique Cheregati.** Estruturas formais: 3 casas modernas paulistas. **547**

**João Masao Kamita.** Affonso Eduardo Reidy e o brutalismo paulista. **575**

**Juliane Bellot Rolemberg Lessa.** Hélio Duarte e Senai: arquitetura moderna para escolas profissionalizantes. **585**

**Lídia Quièto Viana.** O olhar particular de Lina Bo Bardi: força plástica e gesto singelo. **611**

**Marcelo André Ferreira Leite.** Redescobrendo Oswaldo Bratke: o Hotel Jardim do Embaixador em Campos do Jordão. **626**

**Marcelo Consiglio Barbosa.** Adolf Franz Heep: um arquiteto moderno. **640**

**Márcio Antonio de Lima Jr.** O traço moderno na arquitetura religiosa paulista. **657**

**Maria Augusta Justi Pisani e Rafael Antonio Cunha Perrone.** A arquitetura do escritório de José Carlos de Figueiredo Ferraz: o mercado livre do produtor na Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo – Ceagesp. **676**

**Maria Isabel Villac.** Além da técnica: dimensões outras da racionalidade. **694**

**Maria Luiza Adams Sanvitto.** Vizinhança e freguesia na cidade moderna brasileira. **705**

**Nicolás Sica Palermo.** A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itu, arquiteto João Walter Toscano. **723**

**Pablo Luhera Graça.** Nove casas de Joaquim Guedes, 1958-1968. **734**

**Patrícia Pereira Martins.** O desenvolvimento da forma ética, dois tempos: Vilanova Artigas e Rem Koolhaas. **765**

**Paulo Yassuhide Fujioka.** Considerações acerca da preservação e requalificação da arquitetura moderna como patrimônio histórico em São Paulo: o caso da Fábrica da Olivetti de Marco Zanuso e outras questões. **790**

**Raphael Tevel Selby e Stephen Parnell.** Essential Characteristics of Paulista Brutalism. **816**

**Regina Helena Vieira Santos.** Clube Paineiras do Morumbi: a arte de projetar com inteligência. **841**

**Ricardo José Rossin de Oliveira.** A produção arquitetônica de Gregório Zolko (1956-1970). **857**

**Silvia Ferreira Santos Wolff.** A preservação oficial do Balneário de Águas de Lindóia de Oswaldo Bratke. **869**

**Silvia Lopes Carneiro Leão e Raquel Rodrigues Lima.** Duas abóbadas paulistas dos anos 70: Casas Dino Zammataro e Marcos Acayaba. **881**

**Silvia Raquel Chiarelli e Ruth Verde Zein.** Telésforo Cristófani: vida e obra contribuições à arquitetura moderna paulista. **902**

**Taísa Festugato, Giovana Santini e Leonardo Giovenardi.** Influência de Vilanova Artigas na arquitetura escolar paulista contemporânea: Escola Estadual, Conjunto Habitacional Campinas F1 e Escola Estadual Jardim. **916**

**Thiago Vidal Pelakauskas e Luciano Abbamonte da Silva.** Do projeto ao concreto: os estádios de Vilanova Artigas (1952-1962). **932**

## INTERVENÇÃO

**Amon Christian Lasmar e Mariana Chaves Monti Souza.** A mudança de um espaço de vida em um espaço de arte: o caso da Residência Castor Delgado Perez de Rino Levi. **950**

**Claudia Nucci Barone e Valério Marcos Nogueira Pietraroia.** Do Instituto do Professor Primário à Faculdade de Educação da USP: a modernidade paulista de Alcides Rocha Miranda. **968**

**Edite Galote Carranza.** Planetário e Escola Municipal de Astrofísica Professor Aristóteles Orsini: memorial. **991**

**Helena Rong.** Potentials for Surgical Urbanism: A Case Study for Downtown São Paulo. **1008**

**Juliana Harumi Suzuki.** Patrimônio moderno recuperado: restauração da Casa da Criança em Londrina PR. **1022**

**Marcio Novaes Coelho Jr. e Silvio Sguizzardi.** Intervenções radicais: a importância da discussão sobre preservação e transformação do patrimônio cultural. **1037**

**Marta Peixoto.** Moderno *vintage*. **1050**

**Paulo Bruna.** A requalificação de edifícios de escritórios obsoletos no centro histórico de São Paulo. **1058**

**Silvio Oksman e Beatriz Vicino.** Preservação de arquitetura moderna: restauro da Sede do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo. **1068**

**Steffen Lehmann.** Up-Cycling as Method of Sustainable Transformation: Revisiting Sesc Pompeia. **1081**

**Taís de Carvalho Ossani.** Edifício Esther: o agente privado promovendo a identidade da metrópole. **1093**

## GESTÃO

**Ana Lúcia Cerávolo e Renato Luiz Sobral Anelli.** Casa de Vidro: plano de conservação e gestão. **1105**

**Gislaine Moura do Nascimento.** Centro Cultural da Cidade de São Paulo: procedimentos de gestão do edifício. **1127**

**Igor Guatelli.** Edificar parques/parquear a cidade: uma reflexão sobre o processo de habitar a *natureza* urbana no final do século 20 a partir do Parc de la Villette e dois predecessores referenciais, o Parc des Buttes-Chaumont e o Parque Ibirapuera. **1139**

**Sabrina Studart Fontenele Costa e Gabriela Mascarenhas Piccinini.** Metrópole: construção, usos e preservação de um projeto moderno. **1157**



# V SEMINÁRIO DOCOMOMO SP 2017

Arquiteturas do Patrimônio Moderno Paulista  
Reconhecimento, Intervenção, Gestão

DOCOMOMO é o acrônimo que identifica a organização não-governamental “Comitê internacional para a Documentação e Preservação de Edifícios, Sítios e Bairros do Movimento Moderno”. Fundada em 1988 na Holanda, com representação em mais de quarenta países, é uma instituição sem fins lucrativos. O DOCOMOMO Internacional está sediado atualmente em Lisboa, Portugal, atuando também como organismo assessor do *World Heritage Center* da UNESCO. Os objetivos do DOCOMOMO são a documentação e a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins, sendo internacionalmente reconhecido como uma das mais importantes organizações mundiais ligadas às causas preservacionistas. No Brasil o DOCOMOMO tem âmbito nacional e também conta com núcleos regionais. O DOCOMOMO Brasil vem realizando seminários científicos bianuais desde 1995. Os resultados estão disponibilizados na rede mundial e constituem um importante acervo sobre a identificação e a preservação do patrimônio moderno. Devido à amplitude e variedade regional do país, a importância do legado brasileiro de arquitetura moderna e a intensidade das atividades acadêmicas de pesquisa sobre temas relacionados ao patrimônio arquitetônico moderno, os Núcleos Regionais Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Norte-Nordeste também organizam regularmente Seminários DOCOMOMO.

O Núcleo DOCOMOMO SP foi o primeiro a se estabelecer após a criação do DOCOMOMO Brasil e, desde então, vem organizando eventos, debates, encontros, seminários e workshops. Neste ano de 2017 o Núcleo volta a propor um evento de caráter científico. O V Seminário DOCOMOMO SP 2017 acontece dias 16 e 17 de outubro no campus da UPM. Conta com o apoio institucional do PPGAU –



Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie e apoio financeiro do Fundo Mackpesquisa da UPM.

A organização do evento conta também com parceiros da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (São Paulo), o do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (São Carlos), ambos da Universidade de São Paulo, e da Universidade São Judas Tadeu. O V Seminário DOCOMOMO SP 2017 tem o apoio do DOCOMOMO Brasil, do DOCOMOMO Internacional e de outras associações profissionais e de pesquisa como a ANPARQ – Associação Nacional de Pesquisadores em Arquitetura e Urbanismo, o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi e o Museu da Casa Brasileira, além do Portal Vitruvius.

O programa do V Seminário DOCOMOMO SP 2017 inclui conferências e mesas redondas, com a participação de especialistas convidados, brasileiros e internacionais e visitas a obras icônicas da arquitetura moderna paulista (MOMO\_Tours).

## EIXOS DE ABORDAGEM

O V Seminário DOCOMOMO SP 2017 considera o patrimônio moderno paulista como manifestação peculiar no contexto de movimentos culturais brasileiros e internacionais com os quais estabeleceu laços significativos, atravessando fronteiras geográficas e temporais para conquistar o reconhecimento contemporâneo. A arquitetura moderna paulista e seus protagonistas – arquitetas e arquitetos que projetaram e construíram essas obras – vêm despertando o interesse de pesquisadores de todas as partes do planeta. Por isso, embora regional no tema, o V Seminário DOCOMOMO SP 2017 se define como internacional na abrangência dos conteúdos que se propõe a examinar e a debater. Os eixos de abordagem propostos permitem uma ampla variedade de abordagens, estimulando o debate de interessados na preservação do patrimônio da arquitetura moderna paulista, tanto em âmbito acadêmico como técnico-profissional.

O eixo RECONHECIMENTO acolherá estudos, pesquisas e reflexões críticas sobre obras e/ou conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos ligados à arquitetura moderna paulista realizados nas décadas de 1920 a 1970, e as repercussões da produção desse conhecimento no ensino, documentação, pesquisa e prática contemporâneos.

O eixo INTERVENÇÃO acolherá reflexões críticas e estudos de casos de restauração ou qualquer tipo de interação envolvendo a

transformação de obras e/ou conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos ligados à arquitetura moderna paulista realizados nas décadas de 1920 a 1970, e como essas intervenções afetaram a continuidade de seu uso ou sua adaptação a novos usos.

O eixo GESTÃO acolherá depoimentos, reflexões críticas e estudos referenciados sobre obras e/ou conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos ligados à arquitetura moderna paulista realizados nas décadas de 1920 a 1970 que, mantendo ou não seus usos originais, suscitem questões relativas ao manejo, manutenção, visitação e valorização.

## COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO

Ruth Verde Zein, UPM, coordenadora  
Mirthes Baffi, vice-coordenadora, DOCOMOMO SP  
Ademir Pereira dos Santos, BELAS ARTES/UNITAU  
Cecilia Rodrigues dos Santos, UPM  
Fernando Guillermo Vázquez Ramos, USJT  
Monica Junqueira de Camargo, USP  
Renato Luiz Sobral Anelli, USP São Carlos  
Miguel Antonio Buzzar, USP São Carlos

## COMISSÃO DE TRABALHO

Abílio Guerra, UPM  
Angélica Benatti Alvim, UPM  
Gilda Collet Bruna, UPM  
José Geraldo Simões Jr., UPM  
Maria Isabel Villac, UPM  
Audrey Migliani Anticoli, pesquisadora, USTJ  
Fernanda Critelli, doutoranda, UPM  
Silvia Raquel Chiarelli, doutoranda, UPM  
Tais Ossani, mestranda, UPM

## COMISSÃO CIENTÍFICA

Ademir Pereira dos Santos, Belas Artes  
Adriana Mattos de Caúla e Silva, UFF  
Ana Carolina Santos Pellegrini, UFRGS  
Ana Gabriela Godinho Lima, UPM

Andréa de Oliveira Tourinho, USJT  
Anna Beatriz Ayrosa Galvão, UFBA/Escola da Cidade  
Anna Paula Moura Canez, Uniritter  
Beatriz Mugayar Kühl, USP  
Carlos Alberto Ferreira Martins, USP São Carlos  
Carlos Eduardo Comas, UFRGS  
Cecilia Rodrigues dos Santos, UPM  
Claudia Piantá Costa Cabral, UFRGS  
Eneida de Almeida, USTJ  
Fernando Diniz Moreira, UFPE  
Fernando Vázquez, USJT  
Gustavo Rocha-Peixoto, UFRJ  
Horacio Torrent, UC, Santiago do Chile  
Hugo Massaki Segawa, USP  
Hugo Mondragón, UC, Santiago do Chile  
João Masao Kamita, PUC-Rio  
Leandro Medrano, USP  
Lídia Quièto Viana, UFBA  
Margareth Aparecida Campos da Silva Pereira, UFRJ  
Maria Beatriz Camargo Cappello, UFU  
Maria da Conceição Alves de Guimaraens, UFRJ  
Maria Isabel Villac, UPM  
Maria Luiza Freitas, UFPE  
Maria Marta dos Santos Camisassa, UFV  
Marta Silveira Peixoto, UFRGS  
Monica Junqueira de Camargo, USP  
Miguel Antonio Buzzar, USP São Carlos  
Nivaldo Vieira de Andrade Jr., UFBA  
Paulo Júlio Valentino Bruna, USP  
Paulo Y. Fujioka, USP São Carlos  
Renato Gama Rosa, Fiocruz-Rio  
Renato Luiz Sobral Anelli, USP São Carlos

## **RECONHECIMENTO**

O eixo RECONHECIMENTO acolherá estudos, pesquisas e reflexões críticas sobre obras e/ou conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos ligados à arquitetura moderna paulista realizados nas décadas de 1920 a 1970, e as repercussões da produção desse conhecimento no ensino, documentação, pesquisa e prática contemporâneos.

# A PRESENÇA DE SÃO PAULO EM 'BRAZIL BUILDS', 'ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL' E 'MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL'

Adriana Leal de Almeida  
Luana Canal Mattos Arêas

## RESUMO

O artigo busca contribuir para a discussão sobre a presença das obras de São Paulo na historiografia da arquitetura moderna brasileira, tendo como recorte três publicações pioneiras sobre o tema: *Brazil Builds* (1943), de Philip Goodwin; *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, publicada pelo Editora Gertum Carneiro em dois volumes (1947 e 1948); e *Modern Architecture in Brazil* (1956), de Henrique Mindlin. Apesar do reconhecimento de *Brazil Builds* e *Modern Architecture in Brazil* como catálogos pioneiros sobre a arquitetura moderna no Brasil, não foram identificadas pesquisas que tenham se debruçado sobre o conjunto de obras publicados nos volumes da Gertum Carneiro, organizados pela revista *Ante-Projeto* da Faculdade Nacional de Arquitetura, e editados em versão trilingue. Publicado no intervalo entre os dois célebres catálogos, *Arquitetura Contemporânea no Brasil* aparece num contexto de reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira, mas também de esforço de divulgação interna da produção no Brasil. Reconhecer os projetos localizados em São Paulo e exibidos nessas três publicações pode auxiliar na compreensão do alcance das obras paulistas e sua inserção na narrativa dominante sobre a chamada arquitetura moderna brasileira.

Palavras-chave: Arquitetura paulista, Arquitetura Contemporânea no Brasil, Historiografia da arquitetura moderna brasileira.

SAO PAULO'S ARCHITECTURE IN 'BRAZIL BUILDS',  
CONTEMPORARY ARCHITECTURE IN BRAZIL AND  
'MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL'  
ABSTRACT

This paper aims to contribute to the discussion about Sao Paulo's architecture presence in Brazil's modern architecture historiography, beginning from three pioneering publications about the subject: *Brazil Builds* (1943), by Philip Goodwin; *Contemporary Architecture in Brazil*, published by Editora Gertum Carneiro in two volumes (1947 and 1948); and *Modern Architecture in Brazil* (1956), by Henrique Mindlin. Despite the recognition of *Brazil Builds* and *Modern Architecture in Brazil* as pioneering catalogs on modern architecture in Brazil, we have not identified researches that have looked at the set of works published in the Gertum Carneiro's volumes, organized by the magazine *Ante-Projeto* of the Faculdade Nacional de Arquitetura, and edited in trilingual version. Published in the interval between the two celebrated catalogs, *Contemporary Architecture in Brazil* appears in a context of international recognition of Brazilian modern architecture, but also of an effort of internal dissemination of Brazilian architecture. Recognizing the projects located in Sao Paulo and exhibited in these three publications can help in understanding the scope of the works of Sao Paulo and their insertion in the dominant narrative about Brazil's modern architecture.

Keywords: Sao Paulo's architecture, Contemporary Architecture in Brazil, Brazil's modern architecture historiography.

LA PRESENCIA DE LA ARQUITECTURA DE SAO PAULO  
EN 'BRAZIL BUILDS', ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA  
EN BRASIL Y 'MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL'  
RESUMEN

El artículo busca contribuir a la discusión sobre la presencia de las obras de Sao Paulo en la historiografía de la arquitectura moderna brasileña, teniendo como recorte tres publicaciones pioneras sobre el tema: *Brazil Builds* (1943), de Philip Goodwin; *Arquitetura contemporânea en Brasil*, publicada por la Editora Gertum

Carneiro en dos volúmenes (1947 y 1948); y *Modern Architecture in Brazil* (1956), de Henrique Mindlin. A pesar del reconocimiento de *Brazil Builds* y *Modern Architecture in Brazil* como catálogos pioneros sobre la arquitectura moderna en Brasil, no identificamos investigaciones que se hayan dedicado al conjunto de obras publicadas en los volúmenes de Gertum Carneiro, organizados por la revista *Ante-Projeto* de la Faculdade Nacional de Arquitetura, y editados en versión trilingüe. Publicado en el intervalo entre los dos célebres catálogos, *Arquitetura Contemporânea en Brasil* aparece en un contexto de reconocimiento internacional de la arquitectura moderna brasileña, pero también de esfuerzo de divulgación interna de la producción brasileña. Reconocer los proyectos ubicados en Sao Paulo y exhibidos en esas tres publicaciones puede auxiliar en la comprensión del alcance de las obras paulistas y su inserción en la narrativa dominante sobre la llamada arquitectura moderna brasileña.

Palabras clave: Arquitectura paulista. Arquitectura Contemporânea en Brasil. Historiografía de la arquitectura moderna brasileña.



Diversas pesquisas têm se debruçado sobre o tema da chamada *Arquitetura moderna brasileira*, sobretudo a partir dos anos 1990, com a criação do Docomomo Brasil e da ampliação dos programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo. A partir de então, vários pesquisadores do âmbito da pós-graduação, e de grupos de pesquisa da área, passaram a estudar a consolidação da produção moderna fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo,<sup>1</sup> e também investigar as produções de arquitetos específicos.

Tendo como premissa a contribuição desse conjunto de trabalhos, a tese *Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica*<sup>2</sup> buscou investigar como o chamado processo de difusão e/ou recepção da arquitetura moderna brasileira vem sendo lido pela historiografia, principalmente pelos trabalhos originários da pós-graduação. A pesquisa procurou ampliar a compreensão do alcance e dos significados da difusão/recepção nos anos 1950 e 60, na tentativa de superar uma leitura de irradiação a partir da chamada escola carioca, refletindo sobre um processo cultural mais amplo e complexo (ALMEIDA, 2015).

No decorrer do trabalho, algumas fontes de pesquisa foram levantadas, com o intuito de contemplar uma abrangência nacional e extrapor o âmbito profissional de arquitetura, como por exemplo o livro de Fernando Lara (2008) e as duas revistas de comunicação de massa mais representativas dos anos 1950: *O Cruzeiro* e *Manchete*. Foram identificadas também algumas publicações que pareciam buscar uma aproximação com um novo público – uma classe média emergente no Brasil da década de 1950 – que, segundo Labanca (2009, p.15), era indiferente aos padrões de alta cultura e “não tinha pudor em consumir publicações de conteúdo rápido, prático, simples, ilustrado” e que “não se detinha em complicadas teorias”. A Editora Gertum Carneiro<sup>3</sup> apareceu com destaque no âmbito

---

1. Ainda que a pesquisa tenha identificado também uma série de trabalhos que se debruçaram sobre outras cidades dos estados de Rio de Janeiro e São Paulo.

2. Defendida por Almeida (2015) no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP São Carlos.

3. As *Publicações Pan-Americanas* foram fundadas pelos irmãos e jovens universitários gaúchos Jorge e Antônio Gertum Carneiro, que migraram para o Rio de Janeiro nos anos 1930 e decidiram investir na área de livros técnicos. Com dificuldades após a Segunda Guerra Mundial, sobretudo na importação de livros, os diretores resolveram se dedicar à atividade puramente editorial, quando a empresa passou a se chamar Editora Gertum Carneiro, em 1945 (Labanca, 2009).



da arquitetura, com a publicação, a partir dos anos 1950, de *Residências brasileiras* e a série *Modelos de casa modernas*, as quais eram, com certa frequência, anunciadas na revista *O Cruzeiro*.

Para o enfoque deste artigo, não é exatamente o tema da difusão/recepção da arquitetura moderna brasileira (e o seu alcance para além do âmbito profissional) que interessa, e sim uma questão identificada durante a pesquisa de doutorado, que não pôde ser aprofundada: o alcance e o papel dos dois volumes do catálogo intitulado *Arquitetura contemporânea no Brasil*, publicados pela mesma Editora Gertum Carneiro, uma década antes da mesma passar a se dedicar a publicações de conteúdo rápido.

A pesquisa sobre os dois volumes encontra-se em andamento<sup>4</sup>. Porém, para contribuir com o propósito do V Seminário Docomomo SP, que tem como enfoque a arquitetura moderna paulista e seus protagonistas, buscou-se destacar quais obras paulistas foram apresentadas nos dois volumes e quem foram as arquitetas e arquitetos que projetaram e construíram tais obras. Ademais, levando em consideração que os dois catálogos foram publicados no intervalo de duas distintas publicações – *Brazil Builds* (1943) e *Modern Architecture in Brazil* (1956) – este artigo pretende colaborar para a discussão sobre a presença das obras de São Paulo na historiografia da arquitetura moderna brasileira, listando autores e projetos paulistas apresentados nessas três publicações pioneiras – *Brazil Builds*, *Arquitetura contemporânea no Brasil* e *Modern Architecture in Brazil* –, e ressaltando os arquitetos responsáveis pelos projetos pioneiros (dos anos 1930 e 1940), sobretudo aqueles menos citados pela literatura mais recente.

### *BRAZIL BUILDS* (1943)

Organizado por Philip Goodwin, através do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, *Brazil Builds: Architecture new and old, 1652-1942* contribuiu de forma pioneira na divulgação de uma série de projetos modernos realizados no Brasil, destacando, dentre as características mais originais dessa produção, o uso imaginário dos azulejos e a existência de uma arquitetura aberta, que se adaptava ao clima através de mecanismos de controle climático (Goodwin, 1943).

---

4. Os dois volumes do catálogo *Arquitetura contemporânea no Brasil* têm sido objeto de estudo de uma pesquisa de iniciação científica realizada junto ao Centro Universitário Central Paulista (Unicep), envolvendo as duas autoras deste artigo.

No total, foram contabilizados pela pesquisa 37 projetos modernos publicados nesse catálogo, sendo dezesseis com localização no Rio de Janeiro e dez em São Paulo (tabela 1). Apesar do destaque dado pelo texto de Goodwin (1943) à produção carioca, o número de projetos paulistas é significativo. Foi verificado também que quase todos os profissionais apresentados no catálogo, e que atuaram em São Paulo, têm sido pouco a pouco explorados por estudos específicos da área, o que tem ampliado o reconhecimento da produção moderna do estado.

Sobre a presença do arquiteto paulista Álvaro Vital Brazil (1909-1997), formado pela Escola Nacional de Belas Artes – ENBA em 1933, vale citar o livro *Vital Brazil*, de Roberto Conduru (2000, p.7), que qualifica o arquiteto como “um dos pioneiros na história da arquitetura moderna no Brasil”. O edifício Esther (inaugurado em 1938), realizado em parceria com o arquiteto Adhemar Marinho,<sup>5</sup> é ressaltado pelo mesmo autor como sendo “o primeiro edifício de grande porte no qual um programa com funções variadas é resolvido e expressa-se com a independência entre os elementos estruturais e os delimitadores espaciais, possibilitado pelo uso do concreto armado” (Conduru, 2000, p.15).<sup>6</sup>

Tabela 1 – Obras paulistas em *Brazil Builds*:

- Alvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, 1938, Edifício Esther;
- Bernard Rudofsky, 1939, Casa de João Arnstein;
- Bernard Rudofsky, 1939, Casa de Frontini;
- Gregori Warchavchik, 1939, Edifício Barão de Limeira;
- Gregori Warchavchik, 1930, Casa Moderna (rua Bahia);
- Henrique Mindlin, 1940, Edifício Santarém;
- Henrique Mindlin, 1938, Casa no Pacaembu;
- Jacques Pilon, 1942, Biblioteca Mário de Andrade;
- Marcelo e Milton Roberto, 1942, Liceu Industrial;
- Rino Levi, 1933, Instituto Sedes Sapientiae.

O arquiteto austríaco Bernard Rudofsky (1905-1988) esteve no Brasil por um período curto (de 1939 a 1941), mas suficiente para ter

---

5. Não foram identificados pela pesquisa trabalhos acerca da trajetória pessoal ou profissional de Adhemar Marinho. Conduru (2000, p.10) afirma que a parceria profissional entre Vital Brazil e Marinho aconteceu no período entre 1934 e 1936. Atique (2004, p.143) relata que ambos foram colegas de turma no curso da ENBA e que ambos se formaram em 1933.

6. Este edifício foi objeto de estudo específico da dissertação de mestrado *Memória de um Projeto Moderno: a idealização e a trajetória do Edifício Esther*, defendida em 2002 por Fernando Atique, na Escola de Engenharia de São Carlos da USP. A dissertação foi publicada como livro dois anos depois.

dois projetos de residências publicados em *Brazil Builds*, as quais foram consideradas como “algumas das primeiras casas modernistas da cidade de São Paulo” (Cronologia, 2017).

Dentre os dois projetos do arquiteto ucraniano Gregori Warchavchik (1896-1972), a Casa da Rua Bahia é apresentada equivocadamente por Goodwin (1943, p.178) como sendo “geralmente, considerada a primeira casa moderna construída em São Paulo”.<sup>7</sup> A importância de Warchavchik na introdução da arquitetura moderna no Brasil foi reivindicada pelo crítico literário Geraldo Ferraz na ocasião da publicação do primeiro volume do catálogo *Arquitetura contemporânea no Brasil*. A dedicatória a Lúcio Costa, que o enquadrou como “mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil”, motivou, como destacou Leonídio (2007, p.291), a polêmica iniciada por Ferraz nos jornais *Diário de S. Paulo* (01/02/1948) e *O Jornal* (15/02/1948). Em 1965, o próprio Ferraz publicou o livro *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. Mais recentemente, José Lira (2011) publicou o livro *Warchavchik: fraturas da vanguarda*, um estudo aprofundado sobre a vida e a obra do arquiteto.

Henrique Mindlin (1911-1971), arquiteto paulista formado pela Escola de Engenharia Mackenzie em 1932, aparece em *Brazil Builds* com o seu projeto de apartamentos com sala para exposição de automóveis (Edifício Santarém) e com uma residência no Pacaembu, de 1938. Sobre o conjunto da sua obra é importante mencionar o livro *Henrique Ephim Mindlin: o homem e o arquiteto*, de Celia Yoshida et.al. (1975), que teve como objetivo situar o arquiteto no panorama da arquitetura brasileira.

O arquiteto francês Jacques Pilon (1905-1962), formado pela Escola Nacional de Belas Artes de Paris em 1932, figura no catálogo com o projeto para a Biblioteca Mário de Andrade. Sua produção foi objeto de estudo da tese de doutorado de Joana Mello de Carvalho e Silva (2010), que buscou reconstituir a formação do campo arquitetônico no Brasil, a história de São Paulo e de sua arquitetura, além de investigar a inserção e a contribuição dos arquitetos estrangeiros a partir da experiência do arquiteto francês.

O arquiteto paulista Rino Levi (1901-1965), formado pela Escola Superior de Arquitetura de Roma em 1926, é mencionado a partir do projeto para o Instituto Sedes Sapientiae, de 1933. Dentre as publicações existentes sobre a sua produção, vale ressaltar o livro *Rino Levi. Arquitetura e cidade*, de Anelli, Guerra e Kon (2001).

---

7. Conforme demarcado anteriormente por Martins (1987, p.13).

Por fim, os irmãos cariocas Marcelo Doria Baptista (1908-1964) e Milton Doria Baptista (1914-1953), formados pela ENBA em 1929 e 1934, respectivamente, são apresentados por Goodwin a partir de quatro projetos, sendo um deles para São Paulo: o Liceu Industrial, com data de 1942 (figura 1). A produção dos irmãos Roberto foi objeto de estudo de alguns trabalhos de pós-graduação e, recentemente, divulgada em documentário produzido por Ivana Mendes e Tiago Arakilian. No entanto, não foram encontradas informações adicionais sobre o projeto paulista apresentado em *Brazil Builds*.

## ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL (1947-48)

*Arquitetura contemporânea no Brasil* foi organizado pela revista Ante-Projeto, fundada por estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura – FNA, no Rio de Janeiro. Juntos, seus dois volumes apresentaram 86 projetos. Desse total, 52 são localizados no Rio de Janeiro e dezesseite em São Paulo (tabela 2). Dentre as obras paulistas, apenas o projeto do Edifício Barão de Limeira, de autoria de Gregori Warchavchik, já havia sido publicado em *Brazil Builds*. Dessa forma, o catálogo contribuiu para ampliar a divulgação de obras e arquitetos que atuaram em São Paulo.

Alguns nomes de relevo da arquitetura paulista aparecem no catálogo, como por exemplo, Eduardo Kneese de Mello (1906-1994), Oswaldo Bratke (1907-1997) e Zenon Lotufo (1911-1986). Este último é apresentado a partir de projetos elaborados em parceria com os cariocas Abelardo de Souza (1908-1981) e Hélio Duarte (1906-1989). Vale mencionar também a presença do carioca Alcides Rocha Miranda (1909-2001), com o projeto de uma casa de campo, cuja localização é desconhecida.

Tabela 2 – Obras paulistas em *Arquitetura contemporânea no Brasil*:

- Abelardo de Souza, Helio Duarte e Zenon Lotufo, s.d., Parque para o Sport Clube Corinthians;
- Abelardo de Souza, Helio Duarte e Zenon Lotufo, 1946, Bloco Residencial para Santos;
- Abelardo de Souza, Helio Duarte e Zenon Lotufo, 1944, Casa de Oswaldo Young (Represa Guarapiranga);
- Affonso Eduardo Reidy, 1947, Centro Tecnico da Aeronáutica (SJC);
- Alcides Rocha Miranda, 1946, Casa de Campo para o Sr. Jorge;
- Edgar Guimaraes do Valle, 1948, Banco do Brasil (Catanduva);
- Eduardo Kneese de Mello, 1942, Edifício Cavarú;
- Eduardo Kneese de Mello, 1944, Edifício Leônidas Moreira;
- Eduardo Kneese de Mello, 1944, Conj. Resid. IAPC Cidade Jardim;

- Eduardo Kneese de Mello, 1945, Conj. Residencial IAPI Japurá;
- Gregori Warchavchik, 1942, Casa de Raul Crespi (Guarujá);
- Gregori Warchavchik, 1939, Edifício Barão de Limeira;
- Gregori Warchavchik, 1945, Edifício Teжереba (Guarujá);
- Oscar Niemeyer, 1947, Centro Técnico da Aeronáutica (SJC);
- Oswaldo Bratke, 1947, Casa de Campo da rua Sofia;
- Oswaldo Bratke, 1948, Residência;
- Vasco Venchiarutti, s.d., Hospital Pio XI (interior).

Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e Oscar Niemeyer (1907-2012) figuram entre as obras paulistas com os seus projetos para o concurso do Centro Técnico da Aeronáutica de São José dos Campos, concurso fechado organizado pela Comissão Organizadora do Centro Técnico da Aeronáutica – COCTA. O concurso foi vencido por Niemeyer, enquanto o projeto de Marcelo Roberto obteve o segundo lugar, e os projetos da Cia. Brasileira de Engenharia, do arquiteto Benedicto de Barros, e de Affonso Reidy compartilharam o terceiro lugar (Santos, 2006, p.123).<sup>8</sup>

Dentre os arquitetos menos conhecidos podemos mencionar Edgar Guimarães do Valle, com um projeto para a Agência do Banco do Brasil de Catanduva (figura 4), e Vasco Venchiarutti (1920-1980), com o projeto para o Hospital Pio XI (figura 5), cuja localização é desconhecida. Sobre o primeiro, foram encontradas, em outras fontes de pesquisa, menções ao seu projeto para o Santuário Santa Rita de Cássia, em Cataguases, construído entre 1944 e 1968.

Venchiarutti nasceu em Araraquara-SP e era filho de Giacomino Venchiarutti, um “construtor e fachadista de origem italiana radicado em Jundiaí”, cidade da qual o filho foi prefeito e projetou diversas obras. Vasco ingressou na FNA em 1942, formando-se em 1946, ano em que retornou a Jundiaí. Nos anos em que cursou arquitetura no Rio de Janeiro colaborou com desenhos para projetos de Sérgio Bernardes, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Roberto Burle Marx e outros (BARBOSA, 2015).

## *MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL* (1956)

Em 1956, a publicação do livro *Modern Architecture in Brazil* buscou retomar a narrativa proposta por Goodwin (1943), ampliando o recorte da produção:

---

8. O concurso para o CTA foi objeto de estudo do Trabalho Final de Graduação da FAU USP, Centro Técnico da Aeronáutica: do concurso de anteprojetos aos edifícios esquecidos de Niemeyer, de autoria de Renata Bacheschi Mori.

Este trabalho foi concebido inicialmente como um suplemento ao livro *Brazil Builds*, de Philip E. Goodwin, uma magnífica apresentação da antiga e da nova arquitetura no Brasil [...] No entanto, como *Brazil Builds* está esgotado há vários anos, decidiu-se mais tarde incluir aqui alguns dos exemplos mais importantes ali mostrados anteriormente. (Mindlin, 2000 [1956], p.21)

Foram contabilizados 107 projetos apresentados neste catálogo,<sup>9</sup> 55 localizados no Rio de Janeiro e 36 em São Paulo. Considerando a produção realizada até 1948 (ano da publicação do segundo volume de *Arquitetura contemporânea no Brasil*), 24 projetos têm localização no Estado do Rio de Janeiro e apenas nove em São Paulo, o que indica uma maior representatividade das obras paulistas a partir do final dos anos 1940.

Dos projetos até 1948, vale destacar a presença do Edifício Esther, de Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho (publicado em *Brazil Builds*); do Edifício Leonidas Moreira, de Eduardo Kneese de Mello (publicado no primeiro volume de *Arquitetura contemporânea no Brasil*); e de dois projetos de Gregori Warchavchik – a Residência Raul Crespi (publicada em *Brazil Builds*), mas principalmente o Edifício Barão de Limeira, que apareceu nas três publicações.

De acordo com Lira (2011, p.386), o Edifício Barão de Limeira é “talvez um dos projetos mais conhecidos e publicados de Warchavchik”, tendo recebido “o prêmio de melhor edifício de apartamentos construído na cidade para o biênio 1939-40, na primeira edição do concurso de fachadas organizado pelo prefeito Prestes Maia”.

Tabela 3 – Obras paulistas em *Modern Architecture in Brazil* (projetos até 1948):

- Abelardo de Souza, Galiano Ciampaglia, Helio Duarte, Jacob Ruchti, Miguel Forte, Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Zenon Lotufo, 1948, Sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil;
- Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, 1938, Edifício Esther;
- Eduardo Kneese de Mello, 1944, Edifício Leônidas Moreira;
- Gregori Warchavchik, 1939, Edifício Barão de Limeira;
- Gregori Warchavchik, 1943, Casa de Raul Crespi;

---

9. Outros projetos são comentados na introdução do livro de Mindlin, mas não aparecem na listagem de projetos apresentados no catálogo com desenhos e fotografias, e não foram computados na pesquisa que deu origem a este artigo.

- Gregori Warchavchik, 1946, Pavilhão de Praia da Sra. Jorge Prado;
- Ítalo Eugenio Mauro, 1947, Casa de Ítalo Eugenio Mauro;
- Lina Bo Bardi, 1947, Museu de Arte de São Paulo;
- Oscar Niemeyer, 1947, Unidades Habitacionais CTA (São José dos Campos);
- Rino Levi, 1946, Casa de Rino Levi.

Ainda sobre o período até 1948 aparecem, em Mindlin, o Instituto dos Arquitetos do Brasil, três projetos residenciais – de Warchavchik, Rino Levi e Ítalo Eugênio Mauro –, além do projeto do Museu de Arte de São Paulo, da arquiteta italiana Lina Bo Bardi.

Sobre a figura de Ítalo Eugênio Mauro, a consulta em outras fontes identificou apenas uma homenagem, de autoria de Rocha (2013), que o destacou como uma “figura ímpar”, amigo de arquitetos como Salvador Candia (1924-1991) e Jorge Wilhelm (1928-2014), e que mantinha escritório na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil em São Paulo.

Com relação aos projetos apresentados por Mindlin, e com data posterior à publicação do segundo volume de *Arquitetura contemporânea no Brasil*, alguns nomes voltam a aparecer, como é o caso de Rino Levi, Oswaldo Bratke, Oscar Niemeyer, Hélio Duarte e o próprio Henrique Mindlin (tabela 4), mas é importante considerar, também, uma série de outros personagens que completam um quadro sobre a presença de São Paulo nas três publicações abordadas, e que carece de um estudo específico e de maior fôlego.

Tabela 4 – Obras paulistas em *Modern Architecture in Brazil* (após 1948):

- Arnaldo Furquim Paoliello, 1952, Casa de Domingos Dias;
- Carlos Frederico Ferreira, 1949, Conjunto Habitacional para Operários (Santo André);
- Carlos Frederico Ferreira, 1949, Escola Primária (Santo André);
- Eduardo Corona, 1952, Colégio Estadual da Penha;
- Helio Duarte e Ernest Mange, 1954, Escola de Aprendizado Industrial Anchieta;
- Henrique Mindlin, 1951, Edifício Tres Leões;
- Henrique Mindlin, 1953, Projeto de Urbanização da Praia Pernambuco (Guarujá);
- Ícaro de Castro Mello, 1952, Piscina Coberta;
- João Batista Vilanova Artigas, 1949, Casa Heitor Almeida (Santos);
- João Batista Vilanova Artigas, 1949, Casa de Vilanova Artigas;
- João Batista Vilanova Artigas, 1950, Edifício Louveira;
- Lina Bo Bardi, 1951, Casa de Lina e P.M. Bardi;



- Lucjan Korngold, 1953, Castelo D'água (Fontoura Wyeth S.A.) (São Bernardo do Campo);
- Miguel Forte e Galiano Ciampaglia, 1955, Casa de Luiz Forte;
- Oscar Niemeyer e Helio Uchoa, 1950, Fabrica Duchen;
- Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Helio Uchôa, Eduardo Kneese De Mello, 1951, Palacio das Nações e dos Estados no Parque Ipirapuera;
- Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Helio Uchôa, Eduardo Kneese De Mello, 1953, Palácio das Industrias no Parque do Ibirapuera;
- Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Helio Uchôa, Eduardo Kneese De Mello, 1954, Palácio das Artes no Parque do Ibirapuera;
- Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Helio Uchôa, Eduardo Kneese De Mello, 1955, Palácio da Agricultura no Parque do Ibirapuera;
- Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Helio Uchôa, Eduardo Kneese De Mello, 1951-55, Marquise do Parque do Ibirapuera;
- Oswaldo Arthur Bratke, 1953, Casa de Oswaldo Arthur Bratke, Escritório e Casa de Hóspedes;
- Oswaldo Correa Gonçalves, 1951, Casa de Osmar Goncalves;
- Plinio Croce e Roberto Aflalo, 1953, Edificio Biaçá;
- Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, 1950, Edificio Prudencia;
- Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, 1953, Casa de Milton Guper;
- Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, 1954, Instituto Central do Cancer;
- Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, 1954, Casa de Olívio Gomes (São José dos Campos).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de se apresentarem como veículos de difusão/recepção da produção moderna no Brasil, os três catálogos – *Brazil Builds*, *Arquitetura contemporânea no Brasil* e *Modern Architecture in Brazil* – expõem uma seleção de obras que contemplava, na visão de seus organizadores, projetos de destaque dentro da produção nacional. Dentre os resultados da pesquisa em andamento, é possível assinalar que, ainda que a maioria dos projetos tivesse localização no Rio de Janeiro, há uma quantidade relevante de obras paulistas e de profissionais que atuaram para além desses dois grandes centros.

Apesar dos dois volumes de *Arquitetura contemporânea no Brasil* apresentarem poucos textos e não expressarem embasamentos teóricos, é preciso ressaltar, não somente o seu papel na motivação da polêmica acerca do pioneirismo de Gregori Warchavchik, mas



também a sua contribuição na divulgação de uma quantidade significativa de projetos que, em muitos casos, não aparece nos outros dois catálogos que foram objeto de estudo.

Acredita-se que seria necessário realizar uma melhor apreciação do conjunto de projetos que foi publicado nos dois volumes organizados pela revista *Ante-Projeto*, e também sobre o alcance deste catálogo no momento de sua edição, pesquisa que se encontra em andamento. No entanto, a publicação permite retomar alguns projetos menos conhecidos realizados no Estado de São Paulo – como o projeto do Liceu Industrial, de autoria dos Irmãos Roberto, ou os projetos dos arquitetos Edgar Guimarães do Valle e de Vasco Venchiarutti –, além de outros, cujas informações são escassas – a exemplo da proposta de Affonso Reidy para o concurso do CTA de São José dos Campos.

Por fim, a pesquisa tem se detido na investigação do papel da publicação *Arquitetura contemporânea no Brasil* na construção de uma narrativa sobre a chamada *Arquitetura moderna brasileira*, uma vez que seus projetos foram publicados num momento importante de constituição da arquitetura moderna no Brasil. Apesar dos dois volumes darem expressão a determinados profissionais que já foram intensamente estudados, as tabelas elaboradas para este artigo sinalizam alguns nomes que ainda carecem de estudos específicos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Adriana Leal de. *Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica*. Tese de doutorado. São Carlos, IAU USP, 2015.

ANELLI, Renato; Guerra, Abílio; Kon, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

ATIQUE, Fernando. *Memória moderna: a trajetória do Edifício Esther*. São Paulo, FAPESP/RiMa, 2004.

BARBOSA, Maria P. P. Estudo de caso: o processo de documentação de coleções particulares: quando a coleção é um instrumento de trabalho. In *Anais do 4º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação*, Belo-Horizonte, 2015.

CONDURU, Roberto. *Vital Brazil*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

Cronologia do Urbanismo, Bernard Rudofsky <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/biografia.php?idVerbete=1268&idBiografia=43>>.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. New York, Museum of Modern Art, 1943.

JAIMOVICH, Marcos (et. al.). *Arquitetura Contemporânea no Brasil* – Vol. 1, Rio de Janeiro, Gertum Carneiro, 1947.

----- . *Arquitetura Contemporânea no Brasil* – Vol. 1, Rio de Janeiro, Gertum Carneiro, 1948.

LABANCA, Gabriel C. Publicações Pan-Americanas e Editora Gertum Carneiro: dos livros técnicos às edições de bolso. In *Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*. Niterói, 2009, p.01-16 <[http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii\\_pdf/Gabriel\\_Costa\\_Labanca.pdf](http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/Gabriel_Costa_Labanca.pdf)>.

LARA, Fernando. *The rise of popular modernist architecture in Brazil*. Gainesville, University Press of Florida, 2008.

LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro/São Paulo, PUC-Rio/Loyola, 2007.

LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

MARTINS, Carlos A. Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa 1924/1952*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH USP, 1987.

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano/IPHAN/ Ministério da Cultura, 2000.

----- . *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro/Amsterdam, Colibris, 1956.

ROCHA, Ricardo. Dante e a arquitetura moderna no Brasil. *Drops*, São Paulo, ano 13, n. 067.02, Vitruvius, abr. 2013 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.067/4705>>.

SANTOS, Ademir Pereira dos. *Arquitetura industrial: São José dos Campos*. São José dos Campos, A. P. Santos, 2006.

SILVA, Joana M. C. *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960)*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2010.

YOSHIDA, Celia Ballario; et al. *Henrique Ephim Mindlin: o homem e o arquiteto*. São Paulo, Instituto Roberto Simonsen, 1975.

# EDUARDO KNEESE DE MELLO: DO ECLÉTICO AO MODERNO

Aline Nassaralla Regino  
Rafael Antonio Cunha Perrone

## RESUMO

O objeto principal deste artigo se constitui a partir da apresentação e da análise dos projetos residenciais elaborados pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) ao longo de sua profícua trajetória profissional na cidade de São Paulo. Para compreender as principais características de suas obras, julgou-se necessário investigar sua formação com base nos dois principais cursos de Arquitetura oferecidos nesta cidade – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo e Escola de Engenharia do Mackenzie College – durante as primeiras décadas do século XX. Buscou-se, dessa maneira, a possibilidade de comprovar uma das premissas da pesquisa, na qual se crê que a primeira etapa da trajetória profissional de Kneese de Mello está relacionada aos aprendizados advindos de sua formação universitária. O desenvolvimento do trabalho revelou que muitos destes conhecimentos e modos de conceber permaneceram em sua obra mesmo depois de sua propalada conversão aos preceitos do Movimento Moderno. Apresentamos e analisamos, portanto, uma série de residências projetadas pelo arquiteto. A maior parte da produção de residências unifamiliares analisada (39 projetos dos 45 selecionados para o estudo de casos) vincula-se ao Ecletismo tardio dos anos de 1930 e 1940, quando as famílias paulistanas de maior poder aquisitivo apreciavam a reprodução de padrões estilísticos, por compreendê-los como sinônimos de progresso e status social e por expressarem uma identificação social com os hábitos das metrópoles europeias e, posteriormente, com os padrões e modos de morar estadunidenses. Os

outros seis projetos representam a segunda etapa de sua trajetória profissional e se relacionam diretamente aos princípios da arquitetura moderna. Por fim, procurou-se, pelo percurso realizado no estudo das obras do arquiteto, compreender como ocorreu o período de transição apontando algumas das convergências e analogias, semelhanças e discrepâncias, inovações e continuidades nas formas do arquiteto conceber a arquitetura.

Palavras-chave: Eduardo Kneese de Mello, Residências unifamiliares, Arquitetura Eclética, Arquitetura Moderna.

EDUARDO KNEESE DE MELLO:  
FROM ECLECTIC TO MODERN  
ABSTRACT

The major purpose of this article has originated from the presentation and assessment of the residential designs of Architect Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) along his profitable trajectory in the city of São Paulo. In order to understand the main features of his work, we deemed necessary to explore his academic background based on the two major Architecture courses existing in this city - Polytechnic School of the University of São Paulo - (Escola Politécnica da Universidade de São Paulo) and School of Engineering of Mackenzie University (Escola de Engenharia da Universidade Mackenzie) - during the two first decades of the 20th century. We did this trying to reach the possibility to evidence one of the premises of this survey, which is based on the fact that the first stage of the professional path of Kneese de Mello is related to the learning obtained from his university studies. The development of the work, as may be seen, has revealed that many of such knowledge and means of creating have remained in his work even after his well-known conversion to the precepts of the Modern Movement. We do then present and assess a series of residences designed by the Architect. Most of the production assessed (39 designs out of the 45 selected for the case studies) is linked to the late Eclecticism of the 1930s and 1940s, when wealthier families from São Paulo liked the reproduction of stylistic standards, seeing them as a synonym of progress and social status and for the fact that they

express a social identification with the lifestyle of European metropolis and further, with American standards and way of life. The other six designs represent a second stage of his professional path and are related directly to the foundations of the modern architecture. Ultimately, we search for the path taken in the survey of the work of the architect, to understand how the transition period took place, pointing out some convergence and analogies, similarities and discrepancies, innovation and continuity in the ways the Architect conceived architecture.

Keywords: Eduardo Kneese de Mello, Single-family residences, Eclectic Architecture, Modern Architecture.

## EDUARDO KNEESE DE MELLO: DE ECLÉCTICO A LO MODERNO RESUMEN

El objeto principal de este artículo es de la presentación y análisis de los proyectos de viviendas diseñadas por el arquitecto Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) a lo largo de su provechosa carrera profesional en Sao Paulo. Para entender las características principales de sus obras, se consideró necesario investigar su formación sobre la base de los dos principales cursos de arquitectura que se ofrecen en esta ciudad - Escuela Politécnica de la Universidad de Sao Paulo y Mackenzie Colegio de la Escuela de Ingeniería - durante las primeras décadas del siglo XX. Buscamos, por lo tanto, la posibilidad de demostrar una de las premisas de la investigación, en la que se cree que la primera etapa de la carrera profesional de Kneese de Mello se relaciona con el aprendizaje que surge de su educación universitaria. El desarrollo de la investigación ha demostrado que muchas de estas habilidades y formas de pensar permanecieron en su trabajo, incluso después de su conversión a los preceptos del movimiento moderno. Presentamos y analizamos, por lo que un número de residencias diseñadas por el arquitecto. La mayor parte de la producción evaluada (39 diseños de los 45 seleccionados para los estudios de caso) está vinculada al eclecticismo tardío de los años 1930 y 1940, cuando las familias más ricas de Sao Paulo gustaban de la reproducción de las normas estilísticas, viéndolas

como sinónimo de progreso y el estatus social y por el hecho de que expresan una identificación social con el estilo de vida de la metrópolis europea y, además, con los modo de vida americanos. Los otros seis diseños representan una segunda etapa de su trayectoria profesional y están directamente relacionados con los cimientos de la arquitectura moderna. En última instancia, buscamos el camino tomado en la encuesta de la obra del arquitecto, para comprender cómo se desarrolló el período de transición, señalando algunas convergencias y analogías, similitudes y discrepancias, innovación y continuidad en las formas en que el Arquitecto concibió arquitectura.

Palabras llave : Eduardo Kneese de Mello, Viviendas unifamiliares, Arquitectura Ecléctica, Arquitectura Moderna.

dizemos aos indecisos, começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romanos e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos romanos da vida. [...] Puro engano de inocentes e desprevenidos, o princípio nunca foi a ponta nítida e precisa de uma linha, o princípio é um processo lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direção quer ir, que tenteia o caminho como um cego, o princípio é só o princípio, o que fez vale tanto como nada. (SARAMAGO, 2000, p. 71)

O aprimoramento dos conhecimentos científicos possibilitou a reinterpretação de temas previamente pesquisados e que já fazem parte da história. Mediante esses novos aprendizados, surgem novas maneiras de olhar, novos pontos de vista, novas interpretações de velhos assuntos, de temáticas consagradas, insígnias.

As novas tendências historiográficas, portanto, têm despertado, atualmente, as atenções para novos temas e diferentes abordagens do modo como a historiografia apresentava a relação entre os arquitetos modernos e sua formação acadêmica. Acredita-se que um desses novos temas é a forte relação entre a formação universitária e os primeiros projetos elaborados pelos engenheiros-arquitetos paulistas e suas posteriores adaptações e conversões em arquitetos modernos.

Existem diferentes trajetórias de engenheiros-arquitetos formados nas décadas de 1930 e 1940 que exploraram inicialmente a arquitetura eclética. O ponto comum entre todas é o fato de que a maior

---

1. Artigo resultante da tese de doutorado orientada pelo Prof. Dr. Rafael Antonio Cunha Perrone, defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo no ano de 2011, com auxílio da Fapesp. Pode-se consultar a pesquisa em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-31012012-114432/>



parte desses profissionais, depois de sua conversão ao Movimento Moderno deixou de reconhecer valor a esta produção pela a qual foram formados e com a qual iniciaram suas atividades profissionais.

A partir dessa nova temática e buscando responder algumas dessas indagações, propomos neste artigo, um estudo sobre a trajetória profissional do engenheiro-arquiteto Eduardo Kneese de Mello, por intermédio de um novo ponto de vista e de uma releitura dos fatos, principalmente daqueles relatados pelo próprio arquiteto.

## O ENSINO DE ARQUITETURA NO MACKENZIE

Dois anos após a criação da Escola Politécnica, a institucionalização do ensino de Engenharia e Arquitetura em São Paulo foi marcada por outros dois acontecimentos, ambos relacionados ao Mackenzie College;<sup>2</sup> a criação da Escola de Engenharia no ano de 1896, a primeira instituição privada de ensino superior do país; e, no ano de 1917,<sup>3</sup> a implantação do curso de engenheiro-arquiteto, o segundo no Estado, pelo arquiteto Christiano Stockler das Neves (1889-1982).

Assim como a estrutura didática implantada no curso de Arquitetura da Escola Politécnica estava baseada nos moldes germânicos por influência da formação universitária de seu primeiro diretor, Paula Souza, a criação e estruturação do curso de engenheiros-arquitetos da Escola de Engenharia do Mackenzie College estavam diretamente correlacionadas com a formação e atuação profissional de Christiano Stockler das Neves, ou seja, tinham suas origens na estrutura didática norte-americana. Esta metodologia, por sua vez, vinculava-se aos preceitos da École des Beaux-Arts de Paris, uma vez que os profissionais norte-americanos se habilitavam na Europa ou importavam arquitetos oriundos da Beaux-Arts para organizar suas escolas.

A formação profissional de Stockler das Neves teve início na Escola Politécnica de São Paulo em 1908, mas “após cursar algumas semanas, descontente com a metodologia de ensino e o conteúdo do curso, transferiu-se para os Estados Unidos” (PEREIRA, 2005, p. 238).

---

2. Sobre a história, criação e fundação do Mackenzie College, recomendamos a leitura de: GARCEZ, Benedicto Novaes. Mackenzie. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1970.

3. Gustavo Pereira, em seu mestrado intitulado Christiano Stockler das Neves e a Formação do Curso de Arquitetura no Mackenzie College, cogita a hipótese de que o curso teve início em 1916, de forma experimental, sendo oficializado apenas no ano seguinte, após ter sido comprovada sua aceitação por parte do alunado paulistano.



Concluiu sua graduação na Graduate School of Fine Arts da Universidade da Pensilvânia – Penn, Filadélfia, no ano de 1911, após frequentar o curso especial com dois anos de duração (*Two Years Special Course*), focado prioritariamente em assuntos técnicos e nas disciplinas mais avançadas sobre arquitetura.

[Christiano Stockler das Neves] tinha um antigo sonho de fazer o curso superior nos Estados Unidos. Este sonho derivava de vários fatores: da grande admiração que tinha por aquele país; das informações que havia recebido de arquitetos para aqui imigrados que trabalhavam no escritório de seu pai onde estagiava; o contato através de revistas norte-americanas, o que lhe dava dimensão do progresso da arquitetura naquele país, bem como dos métodos de ensino adotados na formação dos jovens arquitetos, que abordavam a arquitetura como uma arte, sem descuidar dos avanços científicos no setor da construção civil, como a utilização do concreto armado, a criação dos elevadores, que permitiam a existência dos arranha-céus, por exemplo. (BREIA, 2005, p. 114)

A realização dos estudos nos Estados Unidos marcou profundamente a formação intelectual e profissional do arquiteto, pois, no período em que frequentou o *Special Course* na Penn, vivenciou as modificações implementadas pelo arquiteto Paul Philippe Cret, que procurou adequar a formação tradicional da *École des Beaux-Arts* aos sistemas norte-americanos e seu alunado, às necessidades dos grandes escritórios e, principalmente, certa modernização dos princípios projetuais sem abandonar os cânones acadêmicos (composição, simetria, axialidade e proporção) obtida por meio de um desenho mais depurado e despojado.

Ao retornar para o Brasil em 1912, Christiano trabalhou no escritório do seu pai, Samuel das Neves, um dos mais prestigiados pela sociedade paulistana – isto é, a burguesia cafeeira. Buscou realizar projetos com caráter *civilizatório* e *modernizante* – segundo seus ideais arquitetônicos e os padrões urbanísticos norte-americanos, os quais foram por ele amplamente propalados – diante dos atrasos, deficiências e mazelas encontrados na cidade.

Stockler das Neves, insatisfeito com a concorrência *desleal* existente no mercado da construção civil na capital paulista nas primeiras décadas

do século XX – dominado por engenheiros civis, licenciados e *capomastri* –, propôs ao Mackenzie College um curso de arquitetura inspirado nos métodos de ensino estadunidense, ou seja: a adoção do paradigma *beaux-arts* como organização de ensino e modelo estético e, também, uma grande ênfase nos avanços tecnológicos e sua aplicação na construção.

Nos primeiros anos de funcionamento, entre 1917 e 1925, o curso de engenheiros-arquitetos no Mackenzie College estava subordinado administrativamente à Escola de Engenharia. O currículo do curso de Arquitetura estava vinculado, diretamente, ao currículo mínimo do Curso Geral da Escola de Engenharia. Ademais, as disciplinas básicas cursadas pelos futuros engenheiros civis possuíam a mesma carga horária daqueles que optaram pela especialização em Arquitetura.

No ano de 1923, o Congresso Nacional promulgou a Lei nº 4659-A/23, responsável pela equiparação da Escola de Engenharia do Mackenzie College às instituições federais. As condições para que se concretizasse essa igualdade entre as instituições foram, sobretudo, duas: o ensino no Mackenzie deveria abordar todo o conteúdo lecionado nas federais e, também, submeter-se a inspeções periódicas.

No período compreendido entre os anos de 1925 e 1933, época em que Eduardo Kneese de Mello realizou seus estudos, o curso sofreu poucas alterações. Algumas disciplinas foram inseridas no programa, a saber: Escrituração (segundo ano), Datilografia e Análise de Custos (terceiro ano), Engenharia Sanitária (quarto ano), Engenharia da Construção (nos dois últimos anos) e Urbanismo, com uma aula teórica por semana.

Após a Revolução de 1930 o curso foi constantemente ameaçado pelo não reconhecimento das autoridades governamentais. Essa ameaça, que atingia não só a Escola de Engenharia como também outras unidades da mesma instituição, deveu-se, em grande parte, ao fato de o Mackenzie College ser uma entidade autônoma, desvinculada do poder estadual ou federal. Por esse fato, os cursos oferecidos no Mackenzie eximiam-se do controle rígido das entidades educacionais, imposto durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945).

Nove anos após o reconhecimento da Escola de Engenharia do Mackenzie College pelo Congresso Nacional, o Decreto Federal nº 21.519 de 6 de julho de 1932, cassou a equiparação da instituição, invalidando os diplomas expedidos pela Escola, ainda que atendesse e obedecesse a todos os requisitos exigidos. Esse impasse só seria resolvido em maio de 1938, quando o novo reconhecimento da Escola foi aprovado pelo Conselho Nacional de Educação, seguido da homologação do Ministério da Educação.

Após 1940, o curso se caracterizava por ser extremamente eficiente no ensino de desenho arquitetônico e de técnicas construtivas. No ano de 1944, a duração do curso foi reduzida, novamente, para cinco anos. Essa redução foi decorrente das modificações no ensino de arquitetura que aconteceram nacionalmente durante esse período.

Apesar das poucas alterações na estruturação das disciplinas, a partir de 1947, com a criação da Faculdade de Arquitetura Mackenzie – FAM, desvinculada nesse ano da Escola de Engenharia da mesma instituição, observa-se uma mudança no conteúdo formal dos programas: a linguagem arquitetônica da *Beaux-Arts* foi substituída, gradativamente, pela linguagem da arquitetura moderna. Os programas e as técnicas construtivas continuaram os mesmos, porém a produção gráfica dos alunos tendia a assumir definitivamente a linguagem do movimento moderno.

Um ano após a criação da FAM, em 1948, o curso de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica se desmembrou desta, data em que foi constituída a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP, instalada na Rua Maranhão. Nesse período, o ensino de arquitetura na FAU USP, sob a direção de Anhaia Mello, foi marcado por uma nova e mais atual abordagem, destacando-se a presença no corpo docente de alguns arquitetos modernos com formação no Rio de Janeiro, como Abelardo de Souza, Eduardo Corona, Hélio Duarte, entre outros. A proximidade entre as duas faculdades favoreceu o intercâmbio de informações e ideias entre seus alunos e professores, o que ajudou a eliminar os resquícios acadêmicos persistentes no ensino do Mackenzie.

Nesse quadro, precisaria ser considerada também a intensidade da participação de grande parte dos arquitetos que atuavam em São Paulo nas atividades artísticas, culturais e políticas promovidas principalmente pelo grupo reunido em torno do IAB-SP durante aqueles anos. Se muitas vezes se fez presente a diversidade de intenções entre esses arquitetos contrapostas pela distinção de atitudes na prática, outras tantas vezes essa mesma prática parece ter sido fator de união e participação conjunta. (THOMAZ, 1997, p. 242)

Nos anos subsequentes a década de 1950 e na década seguinte, o curso se reestruturou, também, por força da legislação (Lei nº 5.194 de

24 de dezembro de 1966). Os programas e as temáticas estavam cada vez mais conectados com a realidade do mercado da construção civil e a produção gráfica assumiu definitivamente a linguagem da moderna arquitetura, que se tornou usual. Essa linguagem, porém, foi duramente criticada e combatida por Christiano Stockler das Neves, durante todo o período que permaneceu à frente da direção do curso de Arquitetura:

A Faculdade de arquitetura [...] considera a arquitetura, primordialmente, uma arte, sendo aliados ao seu ensino todos os estudos científicos e técnicos necessários ao desempenho da profissão de arquiteto, dentro da legislação em vigor. Apesar do surto modernista destes últimos tempos em que a técnica construtiva e o espírito utilitário pretendem fazer desaparecer a maior das artes do desenho, fruto do materialismo da presente época, talvez produto da moda, que é efêmera, a Faculdade de Arquitetura, tem procurado conciliar aquele aspecto acessório da arquitetura, com os princípios que vêm regendo a grande arte há milênios. (NEVES, 1952, p. 29)

Os ideais defendidos por Stockler das Neves, muitas vezes noticiados nas páginas da imprensa, causaram grande repercussão no meio acadêmico e intelectual da época em questão, pois suas ideias foram consideradas, por muitos, antiquadas. Além disso, costumava criar polêmicas ao atacar as posturas que não condiziam com suas crenças.

O discurso vociferado de Christiano Stockler das Neves contra o movimento neocolonial luso-brasileiro se mostrou presente no ensino de arquitetura na Escola de Engenharia do Mackenzie College, pois não existiam exercícios regulares desenvolvidos pelos alunos dessa instituição, embora muitos deles tenham desenvolvido projetos com características formais vinculadas àquele movimento, como se pode observar nas obras de Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Bratke e Carlos Botti, entre outros.

## TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

Não houve arquiteto formado em São Paulo da mesma geração dos pioneiros cariocas que tenha iniciado a sua vida profissional com a linguagem moderna e sem envolvimento com a construção. Todos os paulistas praticaram

uma arquitetura eclética antes de se converterem ao modernismo; todos, também, adquiriram grande prática de canteiro, portanto rara era a encomenda de projeto sem a respectiva obra. A introdução de componentes modernos na arquitetura paulista não se iniciou mediante os recursos formais que caracterizaram a linha carioca: foi no tratamento racional e inovador das plantas que certa modernidade emergiu em São Paulo. (SEGAWA, 1999, p. 140)

Os principais arquitetos formados em São Paulo ingressaram nos cursos de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica ou do Mackenzie College.<sup>4</sup> Foi o caso de Oswaldo Bratke (Mackenzie, 1931), Jayme Fonseca Rodrigues (Mackenzie, 1931), Carlos Botti (Mackenzie, 1932), Henrique Mindlin (Mackenzie, 1933), Ícaro de Castro Mello (Politécnica, 1935), Zenon Lotufo (Politécnica, 1936), João Batista Vilanova Artigas (Politécnica, 1937), Leo Ribeiro de Moraes (Politécnica, 1939), assim como o de Eduardo Kneese de Mello (Mackenzie, 1932).

Os futuros engenheiros-arquitetos, discípulos de Christiano Stockler das Neves, crítico voraz das veleidades modernizadoras, aprendiam a ver, sobretudo, a arquitetura como belas-artes e utilizar elementos arquitetônicos buscando composições clássicas regidas pelos princípios da harmonia, equilíbrio e perfeição, produzindo, dessa forma, uma arquitetura eclética, composta por elementos de diversas origens, mas utilizando materiais contemporâneos.

Em decorrência de sua formação acadêmica, Eduardo Kneese de Mello iniciou sua carreira com a concepção de projeto formulada pelo Ecletismo tardio dos anos de 1930. Essa postura se revelou por uma maior aproximação às belas-artes (acadêmicas) e se caracterizou por uma forte preocupação com um determinado entendimento de projeto e definição estética da arquitetura.

Algumas das principais características do curso de engenheiros-arquitetos do Mackenzie, citadas anteriormente, podem ser observadas nesta primeira etapa da trajetória profissional de Eduardo Kneese de Mello, especialmente, no que diz respeito à *realidade de mercado*.

---

4. Segundo Sylvia Ficher (2005, p. 175), após a abertura do segundo curso de engenheiros-arquitetos de São Paulo na Escola de Engenharia do Mackenzie College em 1917, "a esse se seguiu a organização, por volta de 1928, de um terceiro curso, funcionando na Academia de Belas Artes de São Paulo (a posterior Escola de Belas Artes de São Paulo)". Nessa instituição se graduaram, em 1933, Guilherme Malfatti e Antônio Garcia Moya.

As primeiras obras do engenheiro-arquiteto, um grande número de residências de características ecléticas, projetadas e construídas para famílias distribuídas, na época, nos principais bairros da cidade de São Paulo, como os jardins América, Europa, Paulista e Pacaembu, caracterizam o sucesso por ele alcançado ao responder *corretamente* ao ideário de seus clientes, pertencentes às classes dominantes e ricas que correspondiam, naquele tempo, à realidade do mercado imobiliário.

## O RENOMADO ENGENHEIRO-ARQUITETO

Eduardo Kneese de Mello foi autor de um grande número de projetos. No entanto, sua produção arquitetônica é muito mais conhecida pela qualidade do que propriamente pela quantidade. A quantidade marcou apenas a primeira etapa de sua vida profissional: a fase das construções ecléticas.

Apesar da divulgação dos princípios da Arquitetura Moderna, desde meados da década de 1920, no Brasil ainda se vivia a era de ouro das construções de cunho historicista, com as residências em estilo, aliadas à abertura de novos loteamentos destinados às famílias mais abastadas. Nessa década, vivia-se em plena euforia desenvolvimentista, que teve ainda maior florescimento com a industrialização da Era Vargas (1930-1945). Em São Paulo, este feito assumiu contornos específicos devidos à acumulação gerada pela cafeicultura.

Em 1925, ano em que Rino Levi e Gregori Warchavchik chegaram a São Paulo, encontraram uma opinião pública pouco evoluída e pouco sensível aos valores estéticos. Predominavam as cores vivas, materiais caros, aspectos luxuosos do conjunto e dos pormenores arquitetônicos. *Nas residências, mantinha-se o propósito de afirmação dos proprietários. O academicismo na arquitetura permanecia em voga tanto oficialmente quanto para a burguesia conservadora, aliado a uma interpretação popularesca do mesmo.* Lembremos que o grande público, em geral, permanecera à parte da Semana de Arte Moderna, de 1922, e de suas manifestações paralelas. O gosto só seria superado pouco a pouco, a partir da década de 30, com a mudança ocorrida na política e nas mentalidades, devida à Revolução de Vargas, e à implantação da chamada arquitetura moderna. Esta,

no entanto, concorreria ainda com o art déco. (HOMEM, 1983, p. 46, grifos nossos).

Nessa fase, deixou-se acalentar pelo desejo passadiço e de status da burguesia paulistana, uma vez que buscavam mostrar, no presente, o que poderiam almejar ter sido reproduzido em outros passados ou regiões – seria uma forma provinciana de entender a arquitetura. Tal imaginada sofisticação era retratada na paisagem urbana que, para as classes dominantes de fazendeiros e industriais, era como se a cidade ainda tivesse caráter intermitente e a casa possuísse o valor social por excelência para ser exibido nos dias de festa. A maior prova disso é o fato de que, durante os primeiros anos de sua vida profissional, Kneese de Mello diversas residências normandas, californianas, coloniais e até modernistas, atendendo ao cliente no estilo de sua preferência.<sup>5</sup>

Nos primeiros anos de funcionamento do escritório de Kneese, período compreendido entre meados das décadas de 1930 e 1940, apesar da instabilidade política e econômica ocasionada por episódios internacionais e nacionais, o engenheiro-arquiteto elaborou mais de uma centena de projetos residenciais<sup>6</sup> na cidade de São Paulo.

O grande número de construções residenciais que desenvolveu, localizadas nos bairros projetados para famílias abastadas, como os jardins América, Europa, Paulista, Pinheiros e Pacaembu – fez com que ganhasse prestígio e se destacasse frente à alta sociedade paulistana. Em grande parte dessas residências, a organização espacial tinha sempre como modelo o palacete europeu, seguindo as características formais pré-escolhidas pelo cliente.

O rigor no cumprimento destes cânones de ordenação formal correspondia à aparente importância da família proprietária. O fachadismo era responsável por traduzir os elementos decorativos numa noção exagerada e mentirosa

---

5. Conforme depoimento do próprio arquiteto Eduardo Kneese de Mello, prestado à Sylvia Ficher em 1985, “conhecia a casa de Gregori Warchavchik (arq. Roma, 1922), à rua Santa Cruz, e visitou a exposição da casa modernista à rua Itápolis, em 1930, mas não estava convencido da importância daquele estilo.” (FICHER, 1989-2007, p. 59).

6. Foram identificadas 142 residências unifamiliares projetadas pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello entre os anos de 1934 e 1976. Grande parte desse contingente – 110 projetos – foi elaborada no período compreendido entre os anos de 1934 e 1945.



da posição social do proprietário. Nas habitações de alto padrão dos chamados bairros jardins, as construções unifamiliares se afastam obrigatoriamente dos limites do lote e sua volumetria se divide em dois corpos: um principal que abriga a casa propriamente dita e um secundário no fundo do lote onde se localizavam as dependências dos criados e a garagem (SILVA, 2003, p. 45).

Embora a primeira fase de sua trajetória seja curta, com duração de, aproximadamente, oito anos contínuos (1934-1942), foi o período em que Kneese de Mello mais construiu. Dentre todas as residências realizadas pelo arquiteto, nessa fase, predominam aquelas com projeto referenciado no neocolonial de ascendência hispano-americana ou luso-brasileira.

Em diversos depoimentos, ao comentar sobre esta época, se autodenomina *construtor-eclético*. Naquele tempo, orgulhava-se de poder atender a todos os clientes, cada qual com seu gosto e estilo de preferência.

Saí da escola, comecei a trabalhar como construtor. Fiz algumas casinhas por aí, o Jardim América está salpicado delas, e eu fazia a arquitetura à vontade do freguês. Quando o sujeito entrava no meu escritório, eu perguntava imediatamente: qual o estilo de sua preferência? E eu fazia o estilo do sujeito, nem que nunca tivesse ouvido falar neste estilo. Eu ia estudar, ia me virar, ia perguntar e sapecava no sujeito o estilo que ele tinha pedido.

Assim fui um construtor eclético. (MELLO, 1979, p. 13)

Apesar de manifestar esse orgulho, após sua conversão ao Movimento Moderno, passou a não valorizar a produção das primeiras obras por ter contribuído para a construção da cidade com uma arquitetura de cenário. Essa desconsideração transparece em alguns depoimentos feitos pelo próprio arquiteto:

Quando fazíamos Arquitetura eclética ou acadêmica, havia assim uma certa intenção de exibição [...], e depois me pareceu que se chocava com a intenção social que a Arquitetura tem que representar. [...] Hoje estou convencido, absolutamente, que a Arquitetura é profundamente



social. [...] Nós temos que esquecer a ideia de fazer grandes palácios e partir para soluções mais simples, mais humanas e sociais. (MELLO apud SANTOS, 1985, p. 101)

Na segunda etapa de sua vida profissional, quando passou a ser militante do Movimento Moderno, passou a criticar os arquitetos ecléticos com voracidade. No entanto, como veremos a seguir, sua arquitetura, nos primeiros anos da década de 1940, continuou, até certo ponto, limitada a um desenho de fachada, sem alterações significativas em sua concepção espacial.

A formação acadêmica e visão de projeto, como recursos estilísticos e compositivos, lhe permitiram, de certo modo, a passagem. Agregam-se às possibilidades advindas do ecletismo, dentro das quais a determinação formal poderia advir do emprego de elementos do estilo e de sua convivência de seu uso, quaisquer que fossem suas características: greco-romanas, francesas, coloniais, modernas etc.

## O MILITANTE ARQUITETO MODERNO

Eduardo Kneese de Mello costumava dizer que sua conversão ao Movimento Moderno, início de sua segunda fase profissional, foi marcada por um corte abrupto, sem transições conciliadoras. Deixava transparecer uma falsa impressão de que:

Quase seria possível de determinar o dia e a hora em que abandonaria o convencional para ser *moderno*. E o moderno aqui assume a importância que vai muito além do repertório formal. Revela na prática a incorporação de um *ideário que se contrapõe à experiência anterior*.

(THOMAZ, 1992-3, p. 81, grifos nossos)

Falsa impressão, pois, apesar de afirmar com veemência que sua conversão foi marcada pelo corte abrupto, percebe-se, por seus projetos ainda ecléticos publicados na década de 1940, que sua conversão não ocorreu de forma tão radical, foi muito mais branda do que o próprio arquiteto proclamou:

Assim, percebe-se que a propalada *conversão* de Kneese de Mello à causa da arquitetura moderna foi mais gradual

do que o próprio arquiteto gostava de admitir, a partir do crescente contato com a vanguarda carioca, e bastante relacionada à sua participação ativa nos recém criados órgãos de classe. E nem poderia ser de outro modo, pois a transformação intempestiva de Kneese de Mello em arquiteto radicalmente moderno só poderia indicar sua incompreensão das novas propostas: a substituição de um formalismo por outro, em suma. (PINHEIRO, 1997, p. 293)

A nova fase de sua vida profissional teve caráter mais humano e social do que a primeira, deixando de representar o apreço da burguesia pelo luxo e exuberância para atender à coletividade. Portanto, tornar-se moderno, foi, para Kneese, adquirir a consciência de que os frutos da arquitetura, até então, teriam sido monopolizados pelo gosto burguês e era necessário, nesse novo momento, questionar qual a função social do arquiteto e o real significado de seu trabalho.

O contato com arquitetos de outros países e com a vanguarda carioca foi definitivo para a reorientação da arquitetura praticada por Kneese. Por sua crença, não se tratava apenas de uma reorientação estética: implicava na adoção de valores e de uma nova atitude profissional. Definiram-se, dessa forma, os traços que marcariam sua atuação e a personalidade generosa com que ficou conhecido. Sua prática profissional passou a ter um caráter humanista e uma forte preocupação social, diferenciando-o totalmente de sua fase anterior.

Quando, raramente, ocorreu o contato com as vanguardas o resultado foi um choque doloroso e transformador, como aconteceu com Kneese de Mello, ao conhecer a obra de arquitetos modernos do Rio de Janeiro nos anos de 1940. Ao confrontá-la com seus próprios projetos de linguagem neocolonial hispano-americana de que até então tanto se orgulhava, o arquiteto renegou duramente o seu passado, considerando-o mentiroso, e cada vez menos projetou residências. (WOLFF, 2001, p. 268)

A quantidade de projetos e obras que marcou a primeira etapa de sua vida profissional, a fase de construções ecléticas, não foi a mesma como arquiteto moderno. Nessa nova fase, sua prática profissional transcorreu em outra busca estética, de atuação na realidade. Kneese passou de copista de estilo a militante dos paradigmas modernos.

Em seus primeiros projetos vinculados à linguagem do Movimento Moderno, Edifício Mara (1942), Edifício Leônidas Moreira (1942), IAPC Cidade Jardim (1944) e Conjunto Residencial Japurá – IAPI (1945), buscou utilizar elementos fundamentais da Arquitetura Moderna, tais como os pilotis, as formas geométricas puras, as janelas horizontais e o terraço-jardim; ou seja, claramente direcionada para uma linguagem corbusieriana. Além das questões estéticas ligadas ao Movimento Moderno, o arquiteto trabalhou os diversos elementos construtivos de maneira independente, dentro de uma lógica construtiva que foi uma das principais características da arquitetura do período.

A década de 1950 foi um período de realizações e envolvimento que marcaram a atuação profissional de Kneese de Mello e deram início a parcerias importantes. Com o arquiteto Luis Saia projetou o pavilhão de exposição para a I Bienal de São Paulo (1951). Outra experiência importante foi o Conjunto Residencial Jardim Ana Rosa (1950), um empreendimento privado de grandes proporções, promovido pelo Banco Hipotecário Lar Brasileiro, para a pequena burguesia paulistana, contendo moradia e comércio, projetado por renomados arquitetos, entre eles Abelardo de Souza, Salvador Cândia, Plínio Croce, Roberto Aflalo e Walter Kneese.

Na década de 1950, trabalhou com Oscar Niemeyer em duas grandes obras. Foi seu parceiro, juntamente com Hélio Uchoa e Zenon Lotufo, contando com a colaboração dos arquitetos Carlos Lemos e Gauss Estelita, na construção do Parque Ibirapuera (1954). Participou, também, de sua equipe na construção de Brasília, sendo um dos arquitetos da NovaCap (Nova Capital), entre 1957 e 1960.

Em uma série de projetos para a cidade de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, defrontou-se com temas difíceis e respondeu com projetos marcados simultaneamente pela racionalidade construtiva da pré-fabricação e pelo idealismo urbanístico, arrojados e expressivos formalmente.

Sua intensa militância caracterizou-se por difundir o ideário do movimento moderno e a profissão do arquiteto e urbanista nos meios de comunicação de massa, defendendo a importância da contribuição social do arquiteto; no mesmo sentido em que sua participação em fóruns e entidades profissionais.

Empenhou-se pela fundação do departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP, 1943) ao lado de Rino Levi, Vilanova Artigas, entre outros. Como Professor da Universidade de São Paulo, Universidade Braz Cubas, Universidade Mogi das Cruzes Fundação

Armando Álvares Penteado e da Faculdade de Belas Artes de São Paulo nunca deixou de transmitir seu ideário moderno tendo suas obras como expresse de sua posição e postura.

Com dedicação quase que exclusiva ao ensino nas décadas de 1980 e 1990, sua experiência e militância continuaram a contagiar os colegas arquitetos e os jovens que lotavam as salas de aula dos cursos de arquitetura. Suas aulas e palestras eram bastante ilustradas pela documentação fotográfica que costumava realizar durante suas viagens pelo Brasil e pelo mundo. Constituiu, assim, um dos maiores acervos fotográficos do país.

Sua militância a favor da verdade na *arquitetura* dentro das salas de aula, foi forjada para que as novas gerações não cometessem o mesmo erro, não mentissem arquitetonicamente, e retratassem a arquitetura de seu tempo. Apregoava uma máxima: *arquitetura atribuição do arquiteto*. Frase esta que acabou se transformando em sua marca, traduzindo em poucas palavras sua luta de décadas.

## DO ECLÉTICO PARA O MODERNO: TRANSIÇÃO

Períodos de transição são muito interessantes, pois neles se pode perceber o embate entre permanência e mudança, entre o antigo e o novo; são períodos ricos em relação a discussões, de busca de possibilidades alternativas para atender às demandas do novo. Só o passado e o presente podem ser conhecidos. O futuro é a incógnita que nos incita a desvendar nossos caminhos. No entanto, há certo temor face ao desconhecido. O estudo do passado pode fornecer indicações, mesmo que seja pela contestação e contraposição de suas características. Para mudar é necessário conhecer o que está sendo mudado. Passado é referência, seja positiva ou negativa. (BREIA, 2005, p. 18)

Para examinar o período de transição existente, optou-se por analisar alguns projetos de residências unifamiliares elaborados por Kneese de Mello com o objetivo de estabelecer relações formais, conceituais e construtivas, vislumbrando ainda a possibilidade de descobrir permanências, transitoriedades e distinções em sua obra.

Foram selecionadas 45 residências, para o estudo de casos da tese mencionada, a partir de critérios previamente estabelecidos, tais como: localização e identificação em acervos ou periódicos; publicação em

livros ou periódicos especializados; serem possuidores de inovações técnicas, programáticas ou formais.

Os projetos selecionados foram apresentados em ordem cronológica, procurando facilitar a compreensão das transformações ocorridas nos modos de morar e, também, das alterações existentes nas concepções arquitetônicas e métodos projetuais, ao longo de toda sua trajetória profissional.

A análise foi orientada por cinco temas principais: caracterização geral; programas funcionais; esquemas típicos de distribuição; tipos de implantação; e, variações formais. Optamos por analisar os projetos dessa maneira por ser a única que proporcionaria o entendimento da obra do arquiteto como um conjunto. Acreditamos que análises individuais não revelariam as informações buscadas, principalmente aquelas referentes ao período de transição.

O objetivo do estudo de casos era verificar e, quando possível, demonstrar as convergências e contraposições, semelhanças e discrepâncias, inovações e continuidades existentes nos projetos arquitetônicos concebidos pelo arquiteto para as residências da elite e classe média paulistanas.

Essas análises permitiram compreender que existem permanências marcantes nos projetos do arquiteto, mesmo após sua adesão à arquitetura moderna. Essas semelhanças e continuidades estão vinculadas aos conhecimentos advindos de sua formação universitária, ao padrão socioeconômico de sua clientela, e, também, aos pressupostos conceituais, culturais e formais, legados pelo Ecletismo, no Brasil dos anos 1930.

Ao examinar as plantas dessas residências ficou evidente que, em todas elas, a organização espacial foi herdada do processo de redefinição pelo qual passou a casa burguesa, iniciado no final do século XIX após a chegada do Ecletismo e do *morar à francesa*.

O esquema distributivo se caracteriza pela divisão tripartida, em que os cômodos da residência são agrupados conforme sua destinação. Criam-se, dessa maneira, três setores muito bem definidos espacialmente para que nunca se sobreponham: setor social, íntimo e de serviço. Esse tipo de distribuição é garantido pelo modo de agenciamento e por elementos que organizam a hierarquia espacial, tais como as entradas distintas para o setor social e setor de serviço e uso do vestibulo.

Ao analisarmos residências projetadas por Le Corbusier, nas primeiras décadas do século XX, podemos notar que existem alterações na distribuição dos espaços, condizentes ao *morar moderno*. Nas casas Citrohan (1922) e Weissenhof (1927), o esquema distributivo está

de acordo com os novos hábitos e costumes modernos, e, por tal razão, os espaços são integrados e mais flexíveis, não havendo mais aquela rigidez dependente do vestibulo. As máquinas, entre elas o automóvel, são parte da edificação principal.

As residências projetadas por arquitetos considerados expoentes do modernismo paulista, como Rino Levi, Vilanova Artigas e Oswaldo Bratke, apresentam alterações nos espaços ligadas às novas normas de convívio e ao conforto proporcionado por inovações tecnológicas e racionalização da construção. No *morar moderno* paulista, a continuidade espacial proporcionada pelos grandes vãos é enfatizada e amplamente empregada, sugerindo um novo modo de vida. Neste, os setores são intencionalmente superpostos.

Ao intentar uma comparação entre as soluções espaciais existentes nas residências elaboradas por Kneese, após sua conversão ao Movimento Moderno, com aquelas projetadas por seus contemporâneos, observamos que houve arraigamentos de seu modo de projetar que se configuraram pelo acúmulo de experiências profissionais de seu período estilístico em suas obras modernas.

A diversidade de tendências arquitetônicas encontrada nos projetos residenciais desenvolvidos por Kneese de Mello pode ser entendida como consequência direta de sua formação acadêmica baseada nos paradigmas da *École de Beaux-Arts* de Paris; de sua busca incessante por informação; e, além disso, resultante da posição intelectual de seus clientes que buscavam demonstrar sua posição social e intelectual nos fachadas de suas residências – realidade do mercado imobiliário naquela época.

O estudo de casos comprovou a coexistência das diferentes linguagens plásticas da arquitetura ao longo do período estudado; portanto, houve a intercalação das características formais empregadas. Nota-se, entretanto, a hegemonia de certas referências formais, sobretudo dos projetos referenciados no neocolonial, luso-brasileiro ou hispano-americano, e seus hibridismos.

As linguagens geométricas e o despojamento ornamental também foram utilizados por Kneese em seus projetos. Nas primeiras residências são encontrados estilemas do *art déco* e, inclusive, da Arquitetura Moderna, porém, como o arquiteto dizia, esta última linguagem era empregada *sem convicção*, apenas como mais uma opção estilística escolhida pelo proprietário.

Com a aproximação dos anos de 1950, dez anos depois de sua *suposta* conversão abrupta, é possível notar aproximações formais e

técnico-construtivas com a linguagem empregada pela escola paulista e também com os cânones modernos difundidos por Le Corbusier, como o uso de pilotis e das janelas horizontais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao centrar o enfoque desta pesquisa na trajetória profissional de Eduardo Kneese de Mello, se pretendeu compreender, sob um novo ponto de vista, a relação existente entre as duas etapas em que, comumente, foi interpretado seu trabalho. Estudou-se o conjunto de seus projetos visualizando um período de transição entre o eclético engenheiro-arquiteto e o moderno arquiteto-militante. Acredita-se que, mediante a correta interpretação dessa passagem, podem ser compreendidos os contrastes e continuidades existentes entre essas duas posturas mediante a observação de permanências e mudanças.

A primeira hipótese formulada e constatada na pesquisa, portanto, foi a de que existem fortes vínculos entre a trajetória profissional do arquiteto e os conhecimentos adquiridos ao longo de sua graduação no Mackenzie.

Em decorrência de sua formação acadêmica, Kneese iniciou sua carreira com a concepção de projeto estabelecida pelo ecletismo dos anos de 1930. Portanto, foi responsável pelo projeto e construção de um grande número de residências com as mais variadas características formais. Esses projetos demonstraram a sua habilidade e destreza ao realizar composições baseadas em seu vasto repertório arquitetônico. Essas residências, distribuídas nos principais bairros da cidade de São Paulo respondiam corretamente à posição intelectual de sua clientela: a elite e classe média. Essas famílias abastadas acreditavam que a reprodução dos padrões e modos de morar oriundos do ecletismo eram sinônimos de progresso e status social.

A participação de Kneese no V Congresso Pan-americano de Arquitetos foi um acontecimento decisivo para os rumos de sua trajetória profissional, pois, ao mesmo tempo em que havia sido premiado por seus projetos residenciais, nos mais variados estilos, entrou em contato com arquitetos de outros países e com a vanguarda carioca. Esse primeiro impacto foi definitivo para a reorientação da arquitetura praticada por Kneese. Passou adotar novos valores, uma nova atitude profissional com caráter humanista e forte preocupação social. Renegou o seu passado arquitetural com a mesma veemência que se dedicou à divulgação dos paradigmas da Arquitetura Moderna.



Entretanto, após constataremos que o arquiteto projetou residências vinculadas ao Ecletismo até o ano de 1947 – cinco anos após a elaboração do edifício MARA, primeiro projeto moderno –, confirmou-se a existência de um período de transição de quase uma década. Comprovou-se, portanto, a hipótese de que sua adesão ao Movimento Moderno, apregoada como um credo e uma mudança brusca, não se realizou desse modo abrupto, manifestou-se de modo mais brando e duradouro do que o arquiteto gostava de admitir.

As permanências encontradas na trajetória profissional de Eduardo Kneese de Mello não depreciam o conjunto de suas obras arquitetônicas, nem diminuem a sua importância e contribuição para a Arquitetura Brasileira, apenas demonstram que as residências unifamiliares projetadas pelo arquiteto, ecléticas ou modernas, resultam de uma experiência profissional contínua e libertária.

Ao mesmo tempo em que sua formação deixou seus rastros e sua clientela seus registros, ele, por meio de uma consciência de mudança, buscou e construiu uma libertação dos cânones a que esteve submetido.

Do ponto de vista do ensino, Kneese utilizou de forma direta sua mudança de visão sobre a arquitetura não só pela transmissão de um ideário, mas por meio de suas obras. Em ambas sempre afirmou que *arquitetura atribuição do arquiteto*, mas que esta atribuição deve ter vínculos enormes com a vida dos habitantes de nossas sociedades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Acrópole: arquitetura, urbanismo, decoração*. São Paulo, Técnicas Brasileiras, 1938-1971.

BREIA, Maria Teresa de Stockler e. *A transição do ensino da arquitetura beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na faculdade de arquitetura mackenzie, 1947-1965*. Orientador Paulo Júlio Valentino Bruna. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2005.

Exposição da casa da rua Pamplona 193-a. Record, n.7, São Paulo, 1934, s.p.

FICHER, Sylvia. *Arquitetos e engenheiros-arquitetos da Escola de Engenharia Mackenzie*. Brasília, mimeo, 1989-2007.

----- . *Os arquitetos da Poli: ensino e produção em São Paulo*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 2005.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. Sobre a construção da capital do café e da indústria (1875-1930). In: *Warchavchik, Pilon, Rino Levi*:



*três momentos da arquitetura paulista*. São Paulo, Funarte/Museu Lasar Segall, 1983.

MELLO, Eduardo Kneese de. *Construções residenciais*. São Paulo, União Paulista de Imprensa, 1937.

----- . Depoimento. In IAB-SP. *Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo, Pini, 1979.

NEVES, Christiano Stockler das. Faculdade de Arquitetura Mackenzie. *Revista de Engenharia Mackenzie*, n. 111-112, São Paulo, 1952, p. 29.

PEREIRA, Gustavo. *Christiano Stockler das Neves e a Formação do Curso de Arquitetura no Mackenzie College: Um Estudo sobre a Disseminação dos Métodos da École des Beaux-Arts de Paris e das Fine Arts Schools Norte-americanas*. Orientador Candido Malta Campos Neto. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005, 496 p.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Modernizada ou Moderna? A arquitetura em São Paulo, 1938-45*. Orientador Benedito Lima de Toledo. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1997.

*Record – Revista De Arquitetura e Decorações*, São Paulo, 1934.

REGINO, Aline Nassaralla. *Eduardo Kneese de Mello: do eclético ao moderno*. Orientador Rafael Antonio Cunha Perrone. Tese de Doutorado. São Paulo, FAU USP, 2011.

----- . *Eduardo Kneese de Mello | arquiteto: análise de sua contribuição à habilitação coletiva em São Paulo*. Orientador Rafael Antonio Cunha Perrone. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-Mackenzie, 2006.

REGINO, Aline Nassaralla; SANTOS, Ademir Pereira dos; et. al. *Arquitetura atribuição do arquiteto: homenagem ao centenário do arquiteto Eduardo Augusto Kneese de Mello (1906-1994)*. São Paulo, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2005.

SANTOS, Lena Coelho. *Arquitetura paulista em torno de 1930-1940*. Orientador Eduardo Corona. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU USP, 1985.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1999.

SILVA, Elaine Pereira da. *Eduardo Kneese de Mello e o Edifício Japurá*. Orientador Nabil Bonduki. Dissertação de mestrado. São Carlos, IAU USP, 2003.

THOMAZ, Dalva. Eduardo Kneese de Mello – documento. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 45, São Paulo, dez. 1992/jan. 1993, p. 80-88.

----- *Um Olhar sobre Vilanova Artigas e sua Contribuição à Arquitetura Brasileira*. Orientador Júlio Roberto Katinsky. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1997.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo, Fapesp/Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

# A CONTRIBUIÇÃO DE EDUARDO KNEESE DE MELLO PARA HABITAÇÃO SOCIAL EM SÃO PAULO

Aline Nassaralla Regino  
Rafael Antonio Cunha Perrone

## RESUMO

Este trabalho tem como tema a trajetória profissional de Eduardo Kneese de Mello. Caracteriza o arquiteto como personagem ativo e fundamental para a divulgação e afirmação da Arquitetura Moderna no Brasil, condição verificada em São Paulo, com maior intensidade, a partir de 1940. Expõe sua colaboração para a arquitetura brasileira relacionando a qualidade de sua obra, com os textos que produziu e com seu aguerrido empenho no processo de expansão do ensino de Arquitetura e Urbanismo, inclusive na defesa e consolidação legal das atribuições profissionais do arquiteto. O trabalho demonstra, por meio da análise de dois projetos, sua contribuição, por vezes pioneira, para a habitação social em São Paulo.

Palavras-chave: Eduardo Kneese de Mello, Habitacao Coletiva, Arquitetura Moderna.

## THE CONTRIBUTION OF EDUARDO KNEESE DE MELLO TO SOCIAL HOUSING IN SÃO PAULO ABSTRACT

This article is about the work of Eduardo Kneese de Mello as an architect. It shows the professional as an active and distinguished figure in the dissemination and assertion of the Brazilian Modern Architecture, more precisely in São Paulo, during the 40's. It also shows his contribution to the Brazilian architecture mainly through the quality of

his work, his texts and his commitment to the broadening of passing on the culture of Architecture and Urbanism, added to the defense and legal consolidation of the professional qualifications of Architects. His work reveals, through the assessment of two projects, its involvement, quite pioneer, to the social housing projects in São Paulo.

Keywords: Eduardo Kneese de Mello, Collective Housing, Modern Architecture.

## LA CONTRIBUCIÓN DE EDUARDO KNEESE DE MELLO A LA VIVIENDA SOCIAL EN SÃO PAULO RESUMEN

El tema de este trabajo es la trayectoria profesional de Eduardo Kneese de Mello. Caracteriza al arquitecto como personaje activo y fundamental para la divulgación y afirmación de la Arquitectura Moderna en Brasil, condición verificada en San Pablo, con mayor intensidad, a partir de 1940. Expone su colaboración para la arquitectura brasileña relacionando la calidad de su obra, con los textos que ha producido y con su aguerrido empeño en el proceso de expansión de la enseñanza de la Arquitectura y Urbanismo, incluso para la defensa y consolidación legal de las atribuciones profesionales del arquitecto. El trabajo muestra, por medio del análisis de dos proyectos, su contribución, a veces pionera, para la vivienda social en São Paulo.

Palabras-llave: Eduardo Kneese de Mello, Vivienda Colectiva, Arquitectura Moderna.

O objetivo deste trabalho foi analisar os projetos do arquiteto Eduardo Kneese de Mello e relacioná-los com sua produção intelectual, estabelecendo as relações entre teoria e prática da arquitetura ao verificar como o arquiteto projetou obras de habitação coletiva de acordo com sua interpretação sobre este tema, onde a moradia é parte de um conjunto maior que compõe a habitação. Para ser considerada uma verdadeira habitação, pressupunha-se, segundo Kneese, um bem estar maior de direito à cidadania, e aos serviços imediatos previstos na Carta de Atenas (IV CIAM, 1933), como transporte, lazer, saúde, educação. Além disso, buscou-se, também, verificar qual a relação do arquiteto com os princípios e ideais do Movimento Moderno, analisando como tais pontos estavam presentes em suas obras.

## O MOVIMENTO MODERNO E A HABITAÇÃO SOCIAL

A consolidação do movimento moderno na Europa do pós Primeira Guerra Mundial (1914-1918) teve como resultado sua identificação com preocupações sociais e priorização do atendimento às demandas da produção em massa, relacionadas à urbanização e à industrialização. Nesse sentido, a habitação coletiva, englobando seus equipamentos, a qual já vinha se fazendo tema da arquitetura, tornou-se objeto de grande interesse por parte dos arquitetos adeptos a este movimento.

Foram inúmeras as experiências e discussões relacionadas a este tema que aconteceram, principalmente, na então União Soviética, Alemanha e França. Dentre essas vanguardas, o construtivismo soviético foi o movimento artístico que “mais incisivamente propalou idéias verdadeiramente revolucionárias no campo da arquitetura e do urbanismo.” (BARBARA, 2004, p. 60)

A Arquitetura Moderna repercutiu, no Brasil, influenciada não só pelas realizações europeias no período entre guerras, mas também pelo debate internacional dos CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. Após a Primeira Guerra Mundial, as vanguardas europeias exerceram grande influência sobre vários outros locais, quando no Brasil, o movimento moderno emergiu contando com a contribuição do pensamento e obras de alguns grupos de intelectuais e artistas, principalmente paulistas e cariocas

A consolidação da arquitetura moderna, no Brasil, aconteceu somente após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sucedendo ao pioneirismo de alguns poucos arquitetos, como Rino Levi, Gregori Warchavchik e Flavio de Carvalho, entre outros. Naquele momento, a aceleração dos processos de urbanização e industrialização trazia à tona a questão habitacional, que logo foi assumida como tema pelos arquitetos modernos brasileiros.

No governo de Getúlio Vargas (1930-1945), o Estado incorporou a gestão e produção da habitação com o quesito social. Os arquitetos brasileiros envolvidos com a produção da habitação social adotaram as linhas gerais definidas pelo Movimento Moderno. E foram responsáveis, nos anos 1940 e 1950, por alguns exemplares significativos de habitação social de boa qualidade promovida principalmente pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAPs). A década de 1940 foi marcada, ainda, pelo início da atuação do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Rio de Janeiro, criado em 1946.

Os conjuntos dos IAPs realizaram o desejo de produzir habitação em massa para as classes menos favorecidas, por meio da incorporação de novos processos construtivos, de novas técnicas e da racionalização da construção, o que resultou muitas vezes na repetição da unidade e numa nova proposta de organização do espaço urbano.

## EDUARDO KNEESE DE MELLO: TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

Não houve arquiteto formado em São Paulo da mesma geração dos pioneiros cariocas que tenha iniciado a sua vida profissional com a linguagem moderna e sem envolvimento com a construção. Todos os paulistas praticaram uma arquitetura eclética antes de se converterem ao modernismo; todos, também, adquiriram grande prática de canteiro, portanto rara era a encomenda de projeto sem a respectiva obra. A introdução de componentes modernos na arquitetura paulista não se iniciou mediante os recursos formais que caracterizaram a linha carioca: foi no tratamento racional e inovador das plantas que certa modernidade emergiu em São Paulo.

(SEGAWA, 1997, p. 140)

Muitos arquitetos que seguiram os princípios do Movimento Moderno tiveram uma formação acadêmica forjada pelos ensinamentos e conceitos advindos da École des Beaux-Arts de Paris. Esse foi o caso da maioria dos expoentes da Arquitetura Moderna em São Paulo, tais como Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Bratke, Henrique Mindlin, Vilanova Artigas, Luis Saia, Ícaro de Castro Mello, entre outros.

A trajetória profissional de Eduardo Augusto Kneese de Mello teve início no ano de 1931, quando se graduou como Engenheiro-Arquiteto na Escola de Engenharia Mackenzie. Em decorrência de sua formação acadêmica, Kneese iniciou sua carreira com a concepção de projeto formulada pelo ecletismo tardio dos anos de 1930, pois embora vinculada a escola de engenharia, a formação de engenheiros-arquitetos do Mackenzie College era, por segunda mão, forjada pelos conceitos da academia francesa. Esta postura se revelou por uma maior aproximação às belas-artes (acadêmicas) e se caracterizou por uma forte preocupação com um determinado entendimento de projeto e definição estética da arquitetura.

No método de ensino e no currículo do curso de arquitetura do Mackenzie College e da posterior FAM, podemos afirmar que entre as décadas de 1930 a 1940, predominou uma variante híbrida que consorciava elementos dos métodos da école de Beaux Arts e das Fine Arts, sendo que os programas adotados nos exercícios de Pequenas e Grandes Composições seguiam os da *École de Beaux Arts*. ( PEREIRA, 2005, p 351-352)

Portanto, os futuros engenheiros-arquitetos, discípulos de Cristiano Stockler das Neves, crítico voraz das veleidades modernizadoras, aprendiam a ver, sobretudo, a arquitetura como belas-artes e utilizar elementos arquitetônicos buscando composições clássicas regidas pelos princípios da harmonia, equilíbrio e perfeição, produzindo, dessa forma, uma arquitetura eclética, composta por elementos de diversas origens, mas utilizando materiais contemporâneos.

Nessa primeira fase de sua trajetória profissional, Kneese de Mello deixou-se acalantar pelo desejo retrógrado da burguesia paulistana, de mostrar no presente o que poderia ter sido no passado. O provincianismo era retratado na paisagem urbana, onde predominavam fazendeiros e industriais, como se a cidade ainda



tivesse caráter intermitente e, a casa, o valor social por excelência para ser exibido nos dias de festa. A maior prova disso é o fato de que durante os primeiros anos de sua vida profissional construiu um grande número de residências *normandas*, *californianas*, *coloniais* e até *modernistas*, atendendo ao cliente no estilo de sua preferência.

O grande número de construções residenciais que desenvolveu, localizadas nos bairros desenhados para as famílias de renda mais alta, como os Jardins América, Europa, Paulista e Paulistano, fez com que Kneese ganhasse prestígio e se destacasse frente à sociedade paulistana.

Algumas das residências projetadas e construídas por Kneese de Mello, entre os anos de 1932 e 1937, foram publicadas, em janeiro de 1938, em um álbum impresso pela União Paulista de Imprensa (UPI), com o nome de *Construções Residenciais*. A partir de 1938, com a criação da Revista *Acrópole* – a qual contou com a participação de Kneese<sup>3</sup> – essas residências passaram a ser publicadas, em sua maioria, nesta revista.

Em grande parte dessas residências de catálogo publicadas, tanto pela UPI como pela revista *Acrópole*, a organização espacial tinha sempre como modelo o palacete europeu, seguindo o estilo pré-escolhido pelo cliente.

Saí da escola, comecei a trabalhar como construtor. Fiz algumas casinhas por aí, o Jardim América está salpicado delas, e eu fazia a arquitetura à vontade do freguês. Quando o sujeito entrava no meu escritório, eu perguntava imediatamente: qual o estilo de sua preferência? E eu fazia o estilo do sujeito, nem que nunca tivesse ouvido falar neste estilo. Eu ia estudar, ia me virar, ia perguntar e sapecava no sujeito o estilo que ele tinha pedido.

Assim fui um construtor eclético. (MELLO, 1979, p. 13)

O arquiteto, por um curto período de tempo, manifestou orgulho por essa grande produção de residências, mas após sua conversão ao Movimento Moderno passou a não reconhecer valor nestas obras, passando a renegá-las, assim como Oswaldo Bratke.

Quando fazíamos Arquitetura eclética ou acadêmica, havia assim uma certa intenção de exibição e que [...], e depois me pareceu que se chocava com a intenção



social que a Arquitetura tem que representar. [...] Hoje estou convencido, absolutamente, que a Arquitetura é profundamente social. [...] Nós temos que esquecer a idéia de fazer grandes palácios e partir para soluções mais simples, mais humanas e sociais. MELLO apud SANTOS, 1985, p. 101)

Eduardo Kneese de Mello costumava dizer que sua conversão ao movimento moderno, início de sua segunda fase profissional, foi marcada pelo corte abrupto, sem transições conciliadoras. Deixava transparecer uma falsa impressão de que:

Quase seria possível de determinar o dia e a hora em que abandonaria o convencional para ser 'moderno'. E o moderno aqui assume a importância que vai muito além do repertório formal. Revela na prática a incorporação de um ideário que se contrapõe à experiência anterior. (THOMAZ, 1992/1993, p. 81)

Falsa impressão, pois apesar de afirmar com veemência que sua conversão foi marcada pelo corte abrupto, percebe-se, mediante seus projetos, ainda ecléticos, publicados na década de 1940,<sup>4</sup> que sua conversão não ocorreu de forma tão radical, foi muito mais branda do que o próprio arquiteto proclamava:

Assim, percebe-se que a propalada *conversão* de Kneese de Mello à causa da arquitetura moderna foi mais gradual do que o próprio arquiteto gostava de admitir, a partir do crescente contato com a vanguarda carioca, e bastante relacionada à sua participação ativa nos recém criados órgãos de classe. E nem poderia ser de outro modo, pois a transformação intempestiva de Kneese de Mello em arquiteto radicalmente moderno só poderia indicar sua incompreensão das novas propostas: a substituição de um formalismo por outro, em suma. (PINHEIRO, 1997, p. 293).

Essa nova fase de sua vida profissional teve um caráter mais humano e social do que a primeira, deixando de representar os desejos de mercado das camadas alta e média urbanas paulistanas, para

atender à coletividade. Portanto, para Kneese, tornar-se moderno foi questionar-se qual seria a função social do arquiteto e o real significado da arquitetura, segundo o ideário do movimento moderno.

A quantidade de projetos e obras que marcou a primeira etapa de sua vida profissional - a fase de construções ecléticas - não foi a mesma como a do arquiteto moderno. Nessa nova fase, sua prática profissional transcorreu em outra busca estética, de atuação na realidade.

Kneese de Mello passou de copista de estilo a militante do movimento moderno. Nessa militância empenhou-se pela fundação do departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP, 1943) ao lado de Rino Levi, Vilanova Artigas, entre outros.

Em seus primeiros projetos modernos, Edifício MARA (1942), Edifício Leônidas Moreira (1942), IAPC Cidade Jardim (1944) e Conjunto Residencial Japurá - IAPI (1945), buscou utilizar elementos fundamentais da Arquitetura Moderna, tais como os pilotis, as formas geométricas puras, as janelas horizontais e o terraço-jardim; ou seja, claramente direcionada para uma linguagem corbusieriana. Além das questões estéticas ligadas ao Movimento Moderno, o arquiteto trabalhou os diversos elementos construtivos de maneira independente, dentro de uma lógica construtiva que foi uma das principais características da arquitetura do período.

A década de 1950 foi um período de realizações e envolvimento que marcaram a atuação profissional de Kneese de Mello, iniciando com o projeto, em parceria com o arquiteto Luis Saia, para a I Bienal de São Paulo (1951). Outra experiência importante foi o Conjunto Residencial Jardim Ana Rosa, de 1950, um empreendimento privado de grandes proporções, promovido pelo Banco Hipotecário Lar Brasileiro, para a pequena burguesia urbana paulistana, contendo moradia e comércio, desenhados por renomados arquitetos, entre eles Abelardo de Souza, Salvador Cândia, Plínio Croce, Roberto Aflalo e Walter Kneese.

Ainda no início da década de 1950, a participação de Eduardo Kneese de Mello na Uniseco do Brasil S.A. empresa dedicada à habitação industrializada, foi decisiva para sua trajetória profissional. O sistema Uniseco combinava estrutura de madeira e painéis de fibrocimento como vedação. Essa experiência representou para o arquiteto a concretização de uma perspectiva para a modernização da arquitetura brasileira e solução para a questão habitacional, cuja industrialização e produção seriada seriam exigidas pelo volume de

sua demanda. Por outro lado, foi o seu fracasso financeiro impondo dificuldades que perduraram até o fim de sua vida.

A Uniseco do Brasil foi inviabilizada, principalmente, pelo alto custo para a época e pela diferença entre os materiais ingleses e brasileiros. Havia problemas com os materiais disponíveis e uma total falta de receptividade, gerando um final prematuro para esta tentativa, talvez pioneira no país.

Na década de 1950, trabalhou com Oscar Niemeyer em duas grandes obras. Foi seu parceiro, juntamente com Hélio Uchoa e Zenon Lotufo, contando com a colaboração dos arquitetos Carlos Lemos e Gauss Estelita, na construção do Parque Ibirapuera (1954). Participou, também, de sua equipe na construção de Brasília, sendo um dos arquitetos da NovaCap – Nova Capital, entre 1957 e 1960.

Devido às atividades que exercia no IAB-SP e aos inúmeros convites para proferir palestras, por volta de 1959, Kneese convidou dois jovens arquitetos para trabalharem com ele em seu escritório: Joel Ramalho Junior e Sidney de Oliveira.

Um dos primeiros projetos realizados em parceria com esses jovens arquitetos, e talvez o mais conhecido foi o Conjunto Residencial para a Cidade Universitária da Universidade de São Paulo – CRUSP, de 1961. O projeto apresentou uma linguagem que permitiu a pré-fabricação e a industrialização de quase todos os seus componentes. Foi, talvez, a primeira grande experiência com este tipo de construção realizada no país.

Em uma série de projetos para a cidade de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, defrontou-se com temas difíceis e respondeu com projetos marcados simultaneamente pela racionalidade construtiva da pré-fabricação e pelo idealismo urbanístico, arrojados e expressivos formalmente. Esses projetos são representados pelo Posto de Assistência Médica do INPS na Várzea do Carmo (1967, figura 10), Cemitério da Vila Paulicéia, na cidade de São Bernardo do Campo (1969), Mercado Distrital da Vila Clementino (1970) e o Posto de Assistência Médica do INPS na Vila Maria Zélia (1976), desenvolvidos em parceria com o arquiteto Sidney de Oliveira.

A última obra publicada do arquiteto, de 1981, foi o edifício da Faculdade de Arquitetura Farias Brito, localizada em Guarulhos, São Paulo (figura 11). O arquiteto pertencia ao corpo docente inaugural do curso e participou ativamente de sua estruturação, ao lado de Eduardo Corona.

À medida que avançava em direção aos anos 1990, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello dedicou-se cada vez mais ao ensino, restringindo suas atividades de projeto a poucas encomendas. Sua militância a favor da verdade na arquitetura continuou dentro das salas de aula, onde lutou para que as novas gerações não cometessem o mesmo erro, não mentissem arquitetonicamente, e retratassem a arquitetura de seu tempo.

Além da luta pela verdade arquitetônica, ele travou batalhas com o Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CREA) em defesa das atribuições profissionais dos arquitetos. Aproveitava uma máxima: *arquitetura atribuição do arquiteto*. Frase esta que acabou se transformando em sua marca, traduzindo em poucas palavras sua luta de décadas.

## ARQUITETURA MODERNA E HABITAÇÃO: PRODUÇÃO TEÓRICA

O primeiro artigo escrito por Eduardo Kneese de Mello para a revista Acrópole intitulado “Acrópole de Athenas” evidencia sua formação acadêmica, pois acreditava que a arquitetura grega era a “arte mais perfeita e mais pura” (MELLO, 1938a, p.14), e o finalizou dizendo que era um modelo ao qual se deve copiar e imitar.

Em seus próximos textos os objetos de suas análises começaram a mudar. Passou a estudar os monumentos históricos brasileiros, que se encontravam abandonados, e despertou grande interesse pela arquitetura colonial brasileira e suas origens.

Em 1940, escreveu “Impressões do V Congresso Pan-americano de Arquitetos”, um relato das finalidades do congresso e de seus participantes. A partir deste momento, transformou-se em grande entusiasta da arquitetura moderna. Empenhou-se em sua divulgação entre profissionais da área e diante toda a sociedade.

À frente do IAB-SP e como defensor incansável dos princípios do movimento moderno, Eduardo Kneese de Mello escreveu diversos artigos e proferiu diversas palestras em defesa do ideário da arquitetura contemporânea, expressando qual a sua posição frente aos arquitetos que ainda não haviam se convertido.

Na grande parte desses textos, o arquiteto procurou convencer o público, sejam eles arquitetos ou leigos, de que não existe outra arquitetura possível que não a contemporânea, ou seja, a arquitetura moderna – a verdadeira arquitetura, a que retrata fielmente o seu

tempo. Discorreu, também, sobre o urbanismo. Quando este era o assunto, citava somente a Carta de Atenas (IV CIAM, 1933), traduzida por ele para a revista *Acrópole*. Para o arquiteto, ela era o documento mais importante do urbanismo moderno.

Outro assunto muito debatido nos textos de Kneese de Mello foi a habitação coletiva, cuja concepção era a grande preocupação do arquiteto desde o final da década de 1940. Ele apresentou um estudo aprofundado sobre o conceito de habitação no Brasil, explicando-a por meio da história do país e seus ciclos econômicos desde o descobrimento em seu artigo intitulado "Evolução da habitação no Brasil".

Em seus trabalhos, Kneese desenvolveu e divulgou uma noção de habitação baseada nos princípios do movimento moderno e principalmente nas recomendações da Carta de Atenas, na qual para ele a habitação não significava apenas moradia:

Eu acho que habitação não é só casa. Habitação é um conjunto e, quando nós fazemos milhares de casas, não estamos resolvendo o problema da habitação. Não adianta nada fazer mil casas num lugar qualquer se esses mil, quinhentos mil, moradores, em média, não estiverem servidos por comércio, por lazer, por escolas, por abastecimento, por trabalho, por cultura; então, este conjunto não é habitação, é um grupo de casas, mas não é habitação. O complexo da habitação deixou de ser só a casa. A casa é um dos seus elementos, o elemento central da habitação, mas ela tem que ser servida por escolas de diversos graus, ela tem que ter o playground para a criança pequena, tem que ter assistência médica, assistência social, assistência de todo tipo. Tem o contato com o trabalho, com o divertimento, com a cultura. Então a arquitetura deixou de ser a casa, passou a ser um complexo. E a arquitetura de hoje tem que ser feita com essa idéia. (MELLO apud SANTOS, 1985, s.p.)

Eduardo Kneese de Mello, com base em sua vasta experiência profissional, acreditava que somente a partir da pré-fabricação seria solucionado o problema habitacional que se agravava, cada vez mais, com o decorrer dos anos, no Brasil. Empenhou-se em apregoar esta nova técnica construtiva.

Cabe ao arquiteto brasileiro a responsabilidade de pesquisar novos materiais, novas técnicas, e planejar unidades de habitação completas, que incluam a escola, o hospital, o mercado, etc. e que, além de oferecer conforto e beleza, possam ser construídas rapidamente. ... Em conclusão, parece-me que se deve procurar reduzir ao mínimo, ou à simples montagem, o trabalho na obra, e aumentar ao máximo a participação da indústria, onde os materiais poderão ser produzidos mais rapidamente, com melhor qualidade e melhor preço. (MELLO, 1967, s/p)

Kneese acreditava que somente com a racionalização do projeto e com a pré-fabricação da construção é que o conceito moderno de habitação coletiva poderia atingir o grau de desenvolvimento compatível com os avanços tecnológicos de sua civilização. Por intermédio desse conceito, no qual a moradia é parte de um conjunto maior que compõe a habitação, a arquitetura poderia se tornar realmente democrática, servindo de abrigo para todos os homens e não somente para alguns.

## HABITAÇÃO SOCIAL: ESTUDO DE CASOS

Dentre os projetos realizados pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello, relacionados à habitação coletiva, foram estudados oito exemplares na dissertação de mestrado que deu origem a este artigo.<sup>1</sup>

Para a seleção deles, foram estabelecidos alguns critérios que estes projetos deveriam atender, tais como: possuírem características relacionadas aos princípios do movimento moderno; terem sido publicados em livros ou revistas especializados; apresentarem inovações técnicas, programáticas ou formais.

Os projetos incluídos na dissertação foram: Edifício MARA (1942), Conjunto Residencial IAPC – Cidade Jardim (1944), Conjunto Residencial IAPI – Edifício Japurá (1945), Conjunto Residencial Jardim Ana Rosa – Edifícios Guapira e Hicatú (1952), Edifício Juruá (1955), Edifi-

---

1. Artigo resultante da dissertação de mestrado intitulada *Eduardo Augusto Kneese de Mello | arquiteto*. Análise de sua contribuição à habitação coletiva em São Paulo, orientada pelo prof. Rafael Antonio Cunha Perrone, defendida na Universidade Presbiteriana Mackenzie no ano de 2006.

cio Demoiselle (atual Edifício Orly, 1956), Edifício Renato da Fonseca (atual Edifício Abaúna, 1960), Conjunto Residencial para os estudantes da Universidade de São Paulo – CRUSP (1961).

Na dissertação, optou-se por apresentá-los, em ordem cronológica, pois deste modo, seria possível verificar as transformações do conceito moderno de habitação na obra do arquiteto. Precedendo as análises, figuraram as fichas técnicas dos projetos, com as informações obtidas durante a pesquisa compreendendo: os projetos originais redesenhados, croquis e fotografias.

Para a realização das análises foi elaborado um roteiro com base nas fichas de identificação utilizadas por órgãos públicos, como o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) e o Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo (DPH). Esse roteiro se baseou, também, nas fichas realizadas para os inventários feitos pelo Grupo de Trabalho Docomomo – São Paulo.

O objetivo principal destas análises foi estabelecer uma relação entre a produção teórica e a projetual do arquiteto sobre o tema da habitação coletiva. Buscou-se, também, compreender em quais projetos o conceito moderno de habitação, empregado e proclamado por Eduardo Kneese de Mello, estava presente, parcial ou plenamente.

## HABITAÇÃO DE INTERESSE SOCIAL: PROJETOS SELECIONADOS

Para expor a pesquisa realizada são apresentados, neste artigo, dois dos oito edifícios estudados. Acredita-se que esses são os que possuem maior relação com a produção teórica do arquiteto Kneese de Mello, no que se refere ao conceito moderno de habitação de interesse social ou às características peculiares de proposta arquitetônica.

Nas demais obras estudadas, o conceito moderno de habitação recebeu, quando possível, algumas referências, via de regra, serviços complementares à habitação, espaços de uso coletivo, entre outros.

Com relação ao uso do vocabulário do ideário do Movimento Moderno, as análises mostraram, claramente, o uso de seus elementos. Os cinco pontos da nova arquitetura de Le Corbusier foram frequentemente, utilizados com muita sabedoria e racionalidade, dentre eles destacam-se os pilotis, as aberturas horizontais



e o terraço-jardim. Os ensinamentos da escola carioca foram utilizados em alguns projetos, como os elementos vazados ou tijolos de vidro, mas quase sempre como elementos secundários.

O arquiteto Eduardo Kneese de Mello buscou, incessantemente, incorporar nos aspectos construtivos as características da racionalidade e padronização advindas dos conceitos de reprodutibilidade do ideário Moderno. Essa busca possibilitou o uso da pré-fabricação, em larga escala, no projeto do Conjunto Residencial para os estudantes da Universidade de São Paulo – CRUSP, experiência de industrialização, em escala, que pode ser considerada pioneira no Brasil.

## CONJUNTO RESIDENCIAL IAPC – CIDADE JARDIM

Proprietário: Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes (IAPC)

Arquiteto: Eduardo Kneese de Mello

Colaboradores: arq. Hélio Duarte (projeto dos conjuntos hospitalar e de ensino), Roberto Burle Marx (paisagismo), eng. Meinberg (concreto armado), eng. V. Conceição Gomes (orçamentos, especificações e materiais), eng. Carlos Coutinho (instalações hidráulicas), escritório técnico Otavio Marcondes Ferraz (instalações elétricas), eng. Luis Carlos Berrini (arruamentos), José Zanine Caldas (maquete).

Ano: 1944 (projeto)

Endereço: avenida Cidade Jardim x Marginal Pinheiros, Cidade Jardim – São Paulo, SP.

O terreno em que o Instituto de Pensões e Aposentadorias dos Comerciantes (IAPC) pretendia construir o conjunto residencial cujo projeto foi designado ao arquiteto Eduardo Kneese de Mello, se situava à margem direita do Rio Pinheiros, parte à direita e parte à esquerda da Avenida Cidade Jardim. Sua área, conforme implantação era, aproximadamente, de 240.000 m<sup>2</sup>. A maior parte do terreno localizava-se à esquerda da Avenida Cidade Jardim, no sentido centro – bairro, sendo a topografia regular, não alcançando dois metros o desnível entre o ponto mais baixo e o mais elevado.

Kneese de Mello procurou realizar o projeto com base nas diretrizes<sup>11</sup> traçadas pelo arquiteto Francisco Kosuta, diretor da seção de Engenharia da Delegacia de São Paulo do IAPC. Seguindo a primeira diretriz, relativa aos moldes sociais modernos de habitar, Kneese



considerou, nesse projeto, como complemento indispensável à residência os equipamentos de uso coletivo. Foram incluídos no programa: conjunto educacional e social, composto por creche, jardim de infância, escola primária e centro social; ambulatório e maternidade; centro comercial com catorze lojas; posto de gasolina; conjunto de oficinas para pequenos serviços; playground; campo de esportes; e área destinada a um parque.

Os equipamentos coletivos estavam implantados da seguinte maneira: a escola e o playground foram localizados no centro do terreno, dessa forma, a distância máxima de uma residência à instituição de ensino e lazer seria de, no máximo, 350 metros em linha reta; o centro comercial estava próximo da avenida Cidade Jardim, com via de acesso direto para os veículos e outras vias de acessos aos pedestres; o ambulatório, a maternidade e as oficinas para pequenos serviços foram instalados em pequenas saliências do terreno, por fora da avenida circular; o posto de gasolina localizava-se nas imediações do centro comercial, próximo da Avenida Cidade Jardim; o campo de esportes estaria localizado próximo aos edifícios residenciais, na faixa de terreno localizada entre as avenidas Cidade Jardim e Marginal Pinheiros, próximo à rotatória de acesso ao conjunto residencial.

O traçado das ruas foi outro ponto de grande relevância deste projeto. Para tanto, foram projetados dois tipos de vias: o primeiro exclusivo para veículos, sendo asfaltadas com a largura de vinte metros; e o segundo, para pedestres, com quatro metros de largura e protegidos das intempéries por uma cobertura de dois metros de largura. As vias de pedestres estavam voltadas para as ruas de serviços, nas fachadas posteriores das residências, seriam cobertas com telhas Eternit (cimento amianto) ou, se o custo permitisse, seriam utilizadas lajes de concreto.

Com relação às residências, Kneese propôs para os casais com filhos ou famílias com três ou mais pessoas, casas geminadas em blocos de seis, atendendo as determinações do Código de Obras e diretrizes formuladas pelo IAPC. Outro motivo decisivo na escolha desse número foi o fator econômico, pois, dessa forma, cada bloco não atingiria um comprimento excessivo, o que traria dificuldades para a construção. E, além disso, facilitou o planejamento do conjunto, por meio do estabelecimento das vias de pedestres.

As residências foram implantadas na parte maior do terreno, próximas à escola, ao centro comercial e serviço de assistência

social, evitando que as crianças tivessem que atravessar a avenida Cidade Jardim, via cujo tráfego era intenso e rápido. O desenho dessas residências iniciou-se mediante o estudo da insolação. Atendendo à legislação vigente e às diretrizes do IAPC, era necessário que todos os dormitórios e salas de todas as casas recebessem sol.

As residências foram divididas em três tipos:

- Tipo A: sobrados geminados de seis em seis: sala, cozinha, três dormitórios, banheiro, wc para empregados, área de serviço e terraço;
- Tipo B: sobrados geminados colocados nas extremidades dos grupos de casas *tipo A*: sala, cozinha, quatro dormitórios, banheiro, wc para empregados, área de serviço e terraço;
- Tipo C: sobrados agrupados de seis em seis: sala, cozinha, garagem, três dormitórios, banheiro, wc para empregados, área de serviço e terraço.

Nas fachadas principais dessas residências foram abolidos os jardins privativos. As casas estão voltadas para os grandes jardins coletivos, gramados e arborizados. Nas fachadas posteriores, foram projetados pequenos quintais fechados para os serviços domésticos e que se comunicam com a rua de serviço, dando acesso às vias de pedestres cobertas. Todo o movimento de serviço dessas residências era feito exclusivamente pelos fundos.

Para os casais sem filhos, com um só filho ou solteiros, a solução adotada foi o apartamento, pois, sendo a mais econômica, oferecia ainda, segundo o arquiteto, "outras vantagens como a facilidade de arrumação e conservação, o convívio comum e, especialmente, a economia do terreno, cujas sobras, no nosso caso, podemos aproveitar para a praça de esportes" (MELLO, 1945, s.p.). Essas unidades habitacionais foram divididas em duas tipologias: de um e dois dormitórios.

As unidades habitacionais de um dormitório localizavam-se na parte menor do terreno, nas proximidades das avenidas Cidade Jardim e Marginal Pinheiros. No primeiro estudo apresentado ao IAPC, Kneese de Mello estudou essas unidades com a preocupação de reduzi-las ao mínimo, como quitinetes. A versão final do projeto apresentava um apartamento de um dormitório, um pouco maior, com sala, quarto, banheiro, terraço, wc e área de serviço.

No primeiro anteprojeto (1944), o edifício que abrigava as unidades de um dormitório era um único bloco de dez pavimentos, sobre pilotis, o que permitia o uso do pavimento térreo como passeio

coberto, um prolongamento da área de lazer instalada neste pavimento. O pavimento tipo desse edifício continha 52 apartamentos divididos por um corredor central e 26 poços responsáveis pela iluminação e ventilação dos banheiros e cozinhas, além do próprio corredor. A circulação vertical era feita por meio de quatro conjuntos de hall de acesso, distribuídos de maneira eqüidistante. Os elevadores estavam em hall separados das escadas. O edifício continha, no total, oito elevadores e duas escadas.

A cobertura do edifício foi concebida como um terraço-jardim, destinada ao lazer dos moradores. Não apresentava nenhuma construção que determinasse o seu uso, somente tratamento paisagístico e duas marquises, com desenho curvilíneo, apoiadas nas casas de máquinas e caixas de escadas. Configurou-se, portanto, um espaço de uso coletivo.

As fachadas laterais eram marcadas pela verticalidade, gerada por faixas largas que correspondiam à área das salas dos apartamentos e, principalmente, por uma faixa, centralizada, de tijolos de vidro que era responsável pela iluminação dos corredores nos pavimentos tipo.

As fachadas, principal e posterior, eram simétricas e ritmadas na extensão dos pavimentos e caracterizadas pela leveza do pavimento térreo suspenso por pilotis. A simetria e ritmo eram proporcionados pelas aberturas das janelas e terraços. O ritmo era interrompido somente por duas faixas verticais e eqüidistantes de tijolos de vidro onde se localizavam os elevadores e escadas. No topo do edifício, destacava-se a horizontalidade gerada pelo guarda-corpo do terraço-jardim e das marquises.

Em seu segundo anteprojeto (1945), Kneese apresentou outra solução para as unidades de um dormitório. Dividiu o conjunto de apartamentos em três blocos, no lugar de um só como no primeiro estudo, para efeito de comparação. Os três prédios foram implantados, na mesma área, desencontrados e com um recuo entre si. O pavimento tipo desses edifícios constituía-se de dezesseis apartamentos divididos por um corredor central e oito poços que garantiam a iluminação e ventilação natural dos banheiros e cozinhas das unidades.

A distribuição interna dos apartamentos é muito similar a do primeiro anteprojeto: sala, quarto, banheiro, cozinha, pequena área de serviço e terraço. O hall da circulação vertical localizava-se no centro do pavimento tipo e contava com três elevadores e uma escada.

Assim como no primeiro projeto, o pavimento térreo foi trabalhado como uma área livre, suspenso por pilotis; e a cobertura como um terraço-jardim destinado ao lazer dos moradores com uma única marquise.

As fachadas, frontal e posterior, do edifício eram simétricas e ritmadas, marcadas pela presença dos pilotis no térreo, dos terraços nos pavimentos tipo e da marquise no topo do edifício. Não foram encontrados os desenhos das fachadas laterais, mas acredita-se que seriam similares as do primeiro anteprojeto, marcadas pelas aberturas existentes nos corredores dos pavimentos tipo.

Em artigo publicado na revista *Acrópole* (nº 107, 1947, p. 273-284) sobre o Conjunto Residencial Cidade Jardim, essa segunda opção, de 1945, não foi mencionada. As fotos apresentadas evidenciam somente o grande bloco residencial, inclusive plantas e fotografias da maquete. Acredita-se que os dirigentes do IAPC optaram pelo bloco maior em função de que ele comportasse um maior número final de unidades habitacionais, 520 contra 480. Contudo, para o arquiteto Kneese de Mello, a solução apresentada, em 1945, lhe parecia “mais interessante” (MELLO, 1945, s.p.).

Atendendo a sugestões do engenheiro Ulisses Helmeister e arquiteto Francisco Kosuta, Eduardo Kneese de Mello acrescentou algumas unidades habitacionais com dois dormitórios para as famílias pequenas (casais com um filho, sem filhos ou solteiros), que o primeiro estudo não previa. Essas habitações estavam localizadas sobre as lojas nos dois edifícios do centro comercial.

Nesta solução, ao invés de projetar um edifício com corredor central dando acesso às diversas unidades habitacionais, nos dois andares desse prédio, optou por apartamentos duplex, evitando, dessa forma, o corredor interno. O acesso ao pavimento inferior dessas unidades era feito de duas formas: por meio das rampas localizadas em extremidades opostas do edifício ou das escadas, distribuídas de maneira eqüidistante. No pavimento inferior localizavam-se as áreas de convívio social e de serviço da unidade, que contava com sala, cozinha, pequena área de serviço e wc para empregados. Este pavimento era todo circundado por uma passarela elevada. Acima, estava a área íntima com dois dormitórios, banheiro e hall da escada.

As fachadas laterais (norte e sul) desses edifícios tinham como elemento de destaque a rampa de acesso aos apartamentos duplex. Nas fachadas, frontal e posterior (leste e oeste), destacava-se a leveza do pavimento térreo, vedado, grande parte, em vidro e o

ritmo causado pelas aberturas dos pavimentos superiores. Realçavam-se também as escadas, os únicos elementos que quebravam o duro ritmo imposto ao edifício por seu programa. Diferentemente dos demais edifícios habitacionais deste conjunto, este apresentava telhado em duas águas.

O Conjunto Residencial IAPC Cidade Jardim foi o primeiro projeto no qual o arquiteto Eduardo Kneese de Mello aplicou as recomendações da recém publicada Carta de Atenas (IV CIAM, 1933), considerada por ele o mais importante documento do urbanismo moderno. Ainda neste projeto, destacavam-se os princípios básicos do movimento moderno, especialmente elementos corbusierianos, utilizados na composição do projeto arquitetônico.

O conceito moderno de habitação desenvolvido pelo arquiteto estava plenamente presente neste projeto. Para o arquiteto, habitar pressupunha uma condição maior, de direito à cidadania. Significava ter acesso aos bens fundamentais que garantissem a formação de uma consciência urbana, da vida do homem em sociedade.

No desenho da moradia e seus prolongamentos, portanto, – o que resultaria em *habitação*, segundo o pensamento de Kneese – o arquiteto expressou o seu desejo e sua forma de participação no processo de transformação da cidade. Podemos entender, portanto, que o Conjunto Residencial IAPC Cidade Jardim foi uma proposta de habitação, como propugnava o movimento moderno.

Este projeto procurou solucionar o problema da habitação por intermédio da implantação de 1118 unidades residenciais, sendo 520 apartamentos com um dormitório, 80 apartamentos duplex com dois dormitórios, 486 casas com três dormitórios e 32 casas com quatro dormitórios; e seus prolongamentos, contendo escola, centro comercial, maternidade, ambulatório, oficinas para pequenos serviços, playground e centro esportivo.

O arquiteto, depois que ele realiza uma determinada obra, ele começa a olhar para trás e a pensar que poderia ter feito mais isto, menos aquilo, e que a obra poderia ter merecido umas correções em alguns pontos. Mas eu considero que fiz alguns trabalhos que me alegraram, alguns já construídos e outros que até hoje não foram construídos, por exemplo, o IAPC [...]. Infelizmente as coisas acontecem aqui no Brasil assim, quer dizer, muda o diretor da Empresa, da Secretaria, do Ministério,

e as idéias do novo diretor são diferentes. Então quando o meu projeto já estava pronto mudou o presidente do INPS, do IAPC naquele tempo, e as minhas idéias eram consideradas inexecutáveis e outros adjetivos. (MELLO apud SANTOS, 1985, p. 94-95)

Ainda que este edifício não tenha sido construído, seu projeto serviu como experiência para Eduardo Kneese de Mello e esse conhecimento reflete-se no projeto do Conjunto Residencial para o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (IAPI, 1945).

## CONJUNTO RESIDENCIAL IAPI – EDIFÍCIO JAPURÁ

Nome atual: Edifício Dr. Armando Arruda Pereira

Proprietário: Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (IAPI)

Arquitetos: Eduardo Kneese de Mello e Roberto Burle Marx (paisagismo)

Construção: Louzada, Cavalcanti & Cia. Ltda.

Ano: 1945 (projeto); 1957 (construção)

Endereço: Rua Japurá, 55 e 109, Bela Vista – São Paulo, SP.

O Conjunto Residencial para o IAPI localizava-se no antigo vale do córrego Bexiga no bairro da Bela Vista. O local era um complexo labiríntico de cortiços, implantados a partir de 1920, cujo proprietário era o Sr. Francisco Barros. Neste complexo, pátios irregulares articulavam o conjunto de quatro diferentes cortiços: Vaticano, Pombal, Navio Parado e Geladeira.

O cortiço era composto por edifícios independentes, cada qual com características próprias, porém seu conjunto configurava um desenho único, com acessos controlados, formando uma espécie de cidadela onde acabou surgindo um modo de morar coletivo. (BONDUKI, 1998).

Esse conjunto foi um forte símbolo da produção rentista em São Paulo, num período marcado pelos empreendimentos privados voltados para a produção de moradias para os trabalhadores. Sua estigmatização e posterior demolição em 1948, para dar lugar a um conjunto residencial do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos industriários – uma verdadeira Unité d'Habitation – assinalou a

mudança nas formas de provisão de moradias que ocorreu no país e em São Paulo durante a década de 1940.

(BONDUKI, 1998, p. 56)

A iniciativa do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários, o IAPI, contou com o apoio da Prefeitura Municipal, interessada em promover a renovação daquela área, por estar próxima do Perímetro de Irradiação do Plano de Avenidas de Francisco Prestes Maia (1930). Com sua nomeação para prefeito da capital, na década de 1940, houve um grande investimento no sistema viário para implementar o Plano de Avenidas, e, com isso foi construído o Viaduto Jacaré em uma das faces do terreno onde, mais tarde, estaria localizado o projeto do IAPI. O prefeito pretendia, com isso, demonstrar que áreas degradadas, como os cortiços do Sr. Barros, poderiam ser recuperadas mediante essas intervenções.

Após sua experiência com o projeto do Conjunto Residencial para o IAPC – Cidade Jardim, Kneese de Mello conscientizou-se de que a viabilidade da construção era um fator importante para que o projeto fosse concretizado. O alto custo do terreno e o objetivo de rentabilidade do investimento direcionavam o partido do edifício para a verticalização e para o aproveitamento máximo do terreno. A viabilidade econômica aliada à qualidade de proposta deste empreendimento foram as principais preocupações do arquiteto para o desenvolvimento desse projeto.

A implantação do Edifício Japurá teve forma semelhante a do cortiço Navio Parado, conforme se pode observar nos mapas de localização de ambas as edificações. O terreno em que estava implantado o edifício do IAPI era de forma poligonal, irregular e de topografia acidentada. Em quase toda a sua área, o nível do terreno era mais baixo que o da rua. A frente do terreno, voltada para a rua Japurá, media 101,50 metros e, nos fundos, o seu comprimento aumentava consideravelmente.

À época em que esse edifício foi projetado pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello, a legislação vigente era o *Código de Obras Artur Saboya*. O arquiteto elaborou um estudo detalhado do código de obras, tirando partido de suas limitações (figura 31). Aproveitou o recuo do edifício para nele projetar um bloco menor, com seis pavimentos, dos quais somente dois foram construídos, complementando o conjunto.

O bloco menor, situado ao nível da rua, destinava-se a pequenos conjuntos comerciais, com a finalidade de servir aos moradores do



prédio e da vizinhança. Acima dessas lojas, internamente, encontravam-se pequenos apartamentos com um cômodo e banheiro (quitiinete), para moradores solteiros.

O acesso ao bloco principal, recuado quase dezoito metros da rua, era feito por meio de pontes envidraçadas, que remetiam às passarelas que interligavam os cortiços que o antecederam.

Este edifício foi concebido como uma grande lâmina com apartamentos duplex. Além de propiciar a divisão entre espaços íntimos e os destinados a usos sociais, a adoção dos apartamentos duplex permitiu grandes economias na construção.

O edifício tipo lâmina é composto por 288 unidades habitacionais distribuídas em catorze pavimentos. Procurando aliar qualidade à economia, Kneese de Mello reduziu os custos ao projetar apartamentos em dois níveis com corredor central nos andares inferiores (pares). O corredor central acompanhava o desenho da lâmina por quase toda a sua extensão, exceto pela face sul onde era ocupado por um apartamento. Em sua face norte, possuía uma abertura em tijolos de vidro; e, a leste, janelas voltadas para o poço de iluminação e ventilação natural. Essas qualidades, somadas à leve curvatura do edifício, conferiam qualidade a esse espaço de circulação.

Kneese optou pela utilização do apartamento duplex para minimizar a área de circulação a cada dois pavimentos, diminuindo, desta maneira, pela metade o número de paradas dos elevadores. No memorial descritivo o arquiteto apontou as vantagens dessa escolha:

- Aumento de dois andares no edifício dentro do gabarito determinado pelo Código de Obras;
- Redução de 50 cm de altura em cada dois pavimentos;
- Supressão do corredor comum aos andares destinados a dormitórios;
- Estando todos os banheiros localizados sobre o corredor central, cada poço de ventilação pode servir a quatro banheiros por andar. Além disso suas dimensões podem ser reduzidas, visto que há só banheiros em cada segundo andar;
- Separação entre os cômodos que tem contato com o exterior (sala e cozinha) e os dormitórios, tornando estes mais privativos e confortáveis;
- Não havendo corredor comum nos andares destinados a dormitórios o número de paradas dos elevadores fica reduzido à metade tornando-os mais econômicos e eficientes;



- Economia de mais de 12 mil metros cúbicos de construção em comparação com um edifício que fosse projetado com 16 andares de 3 metros de pé-direito e com corredor em todos os pavimentos. (MELLO, 1948, p. 284).

A divisão interna das unidades habitacionais não foi mencionada no memorial descritivo. Porém, em sua concepção, os espaços foram racionalmente divididos e aproveitados. Os poços de iluminação e ventilação, localizados ao longo do edifício, criaram apartamentos com dimensões diferentes dispostos em cada um dos lados do corredor central. Pelo fato dos poços estarem localizados na face leste do corredor, os apartamentos deste lado eram, cerca de quatro metros quadrados, menores dos que os localizados na face oeste.

Contudo, a divisão interna era a mesma e apresentava-se da seguinte forma: no andar inferior, acessado pelo elevador, toda a área de convívio social: sala, cozinha, despensa (espaço aproveitado sob a escada), hall da escada e porta-chapéus; no andar superior, a área íntima, dois quartos com armários embutidos, banheiro, e o hall da escada.

Curiosamente, ainda no pavimento superior, sobre o patamar da escada, foi estudado e implantado, um segundo patamar que servia para depósito de malas ou espaço para costura, como um pequeno mezanino. Nota-se que a área de serviço das unidades foi suprimida, "restando apenas um tanque locado em área exígua, no interior dos banheiros" (RUBANO, 2001, p. 45). Ao contrário destas soluções exíguas, as aberturas dos espaços, independente de suas funções, eram as maiores possíveis, sendo que sempre a parede externa do edifício era aberta na totalidade de sua extensão, com janelas de três metros de largura por um metro e vinte centímetros de altura.

Como parte da circulação vertical do edifício havia dois conjuntos de hall de acesso distribuídos, de maneira equidistante, contendo caixa de escada e elevadores, com cerca de quinze metros quadrados de área livre. Cada hall, com face externa composta inteiramente por tijolos de vidro, possuía iluminação intensa, criando uma composição horizontal na fachada principal do edifício.

Na cobertura do edifício havia outra referência à obra de Le Corbusier, um dos cinco pontos da *nova arquitetura*: o terraço-jardim. Com projeto paisagístico de Roberto Burle Marx, esse espaço foi criado exclusivamente para o lazer dos moradores. Não existia nenhuma construção que determinasse seu uso, apenas uma marquise com desenho curvilíneo, recortada para manter a iluminação

dos poços. Configurava-se, desta maneira, um jardim elevado, uma espécie de mirante com vista para o centro da cidade.

No subsolo do edifício, criado para maximizar o aproveitamento do terreno, a lâmina era elevada do solo por pilotis. Seu programa englobava diversos equipamentos coletivos para atender os moradores do edifício. O maior espaço destinava-se a um restaurante. O espaço era dividido entre cozinha, um grande salão de refeições e banheiros. No desenho do grande salão, a vedação não seguia a linha estrutural do conjunto, a parede interna ao lote aproximava-se do recorte da laje que se configurava no piso térreo, procurando iluminar e ventilar, naturalmente, esse ambiente.

O acesso ao restaurante era feito de duas formas: pelo subsolo, onde se desenhava um pequeno estacionamento para veículos e, também, por meio da escada circular que ligava o segundo pavimento de quitinetes do bloco menor à passagem coberta para a lâmina. Ainda no subsolo, em meio ao jardim, projeto de Burle Marx, estavam localizados os jogos e brinquedos para as crianças e a pequena piscina.

A estrutura do edifício era composta pelo sistema pilar/viga, com malhas paralelas de pilares que acompanham o desenho de sua implantação. Sua vedação era totalmente independente do corpo estrutural, apesar de suas paredes internas acompanharem a disposição dos pilares. O desenho dos pilares complementa o desenho da fachada principal, sendo estes destacados em pastilhas cerâmicas de cor clara – o restante da superfície era revestido com pastilhas cerâmicas de tom acinzentado. Estes elementos, pilares, somados às aberturas horizontais das janelas, criavam uma malha composta de cheios e vazios, conferindo à fachada regularidade e simetria.

A regularidade da fachada principal era interrompida por faixas verticais mais largas que marcam a caixa de escada e elevadores. As faixas, marcadas por parede contínua, eram as que comportavam os elevadores e as de tijolos de vidro eram as que iluminavam a escada e o hall entre os dois tipos de circulação vertical. A fachada sul (lateral) não apresentava quaisquer tipos de abertura, era completamente cega.

No topo do edifício, o terraço-jardim era marcado por linhas horizontais compostas por um guarda-corpo e pela marquise curvilínea. Esta, por sua vez, parecia apoiar-se nas casas de máquinas, localizadas na continuidade das faixas de circulação vertical, finalizando o desenho da lâmina.

Dentre os princípios do Movimento Moderno defendidos e propalados por Kneese, a habitação adquiriu um significado distinto, especialmente a *habitação coletiva*. Entende-se que o Edifício Japurá, que resultou de um desenvolvimento do IAPC Cidade Jardim, foi uma proposta *moderna* de *habitação*, pois procurou solucionar o problema da moradia por intermédio da verticalização, coletivização e racionalização. Neste edifício, encontrava-se aplicada, também, a noção de habitação desenvolvida pelo arquiteto, onde a moradia é um de seus elementos. A habitação passa a ser entendida como um complexo onde se desenvolve a vida urbana, em que a casa é apenas um dos elementos.

Neste conjunto residencial, Kneese de Mello utilizou, como elementos de composição do projeto, alguns dos pontos básicos do Movimento Moderno tais como pilotis, terraço-jardim, serviços acoplados à habitação e janelas horizontais. Esses elementos são significativos, pois indicam claramente as *transposições* dos modelos modernos ou corbusierianos.

Assim, projetado em 1945, o conjunto residencial da Rua Japurá instalou no Brasil os conceitos modernos da *Unidade de Habitação*, conceito este que começou a ser defendido por Le Corbusier nos anos de 1920, mas que somente foi concretizado em obra com a construção da Unidade de Habitação de Marselha (1945-1952).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi analisar os projetos do arquiteto Eduardo Kneese de Mello e relacioná-los com sua produção intelectual, buscando descobrir se o arquiteto projetou obras de *habitação social* de acordo com sua interpretação deste tema, onde a moradia é parte de um conjunto maior que compõe a *habitação*.

Para ser considerada uma verdadeira habitação, pressupunha-se, segundo Kneese de Mello, um bem estar maior de direito à cidadania, e aos serviços imediatos previstos na Carta de Atenas (IV CIAM, 1933), como transporte, lazer, saúde, educação. Buscou-se, também, verificar qual a relação do arquiteto com os princípios e ideais do movimento moderno, analisando quais paradigmas estavam presentes em suas obras.

A pesquisa visualizou nos percursos do arquiteto Kneese de Mello a importância das relações entre teoria e prática da arquitetura. Ao intentar o estudo das relações entre os textos e palestras

por ele proferidas com seus projetos e obras de arquitetura, pôde traduzir como idéias e conceitos incorporaram-se à produção arquitetônica.

Dessa forma, além de sua militância pelos princípios do modernismo, os maiores legados de Eduardo Kneese de Mello foram alguns de seus projetos. Suas implantações tornaram-se heranças muito significativas para as gerações futuras, pois suas obras traduziram, em formas palpáveis, os princípios e a estética do movimento moderno, materializando os ideais que tanto Kneese proferiu e defendeu ao longo de sua trajetória.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Acrópole: arquitetura, urbanismo, decoração*. São Paulo, Técnicas Brasileiras, 1938-1971.

BARBARA, Fernanda. *Duas tipologias habitacionais: o conjunto Ana Rosa e o Edifício Copan. Contexto e análise de dois projetos realizados em São Paulo na década de 1950*. Orientadora Regina Maria Prosperi Meyer. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2004.

BONDUKI, Nabil Georges. *Origens da habitação social no Brasil. Arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

MELLO, Eduardo Kneese de. *Construções Residenciais*. São Paulo, União Paulista de Imprensa, 1938.

----- . Acrópole de Athenas. *Acrópole*, n. 1, São Paulo, 1938, p. 14-18.

----- . Impressões do V Congresso Pan-americano de Arquitetos. *Acrópole*, n. 25, São Paulo, 1940, p. 24-28.

----- . IAPC. Delegacia de São Paulo. *Conjunto Residencial Cidade Jardim. Anteprojeto II*. Arquiteto Eduardo Kneese de Mello. São Paulo, [s.n.], 1945.

----- . A carta de Atenas. *Acrópole*, n. 109, São Paulo, 1947, p. 1-4.

----- . Apartamentos para industriários. IAPI delegacia de São Paulo. rua Japurá – São Paulo. *Acrópole*, n. 119, São Paulo, 1948, p. 281-287.

----- . Setor residencial da Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira". In ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO S.A. *Eternit na Arquitetura Brasileira Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Eternit, 1967.

----- . Evolução da habitação no Brasil. Instituto Histórico e Geográfico Guarujá-Bertioga, 8 de novembro de 1964. In MELLO, Eduardo Kneese de. *Arquitetura brasileira: palestras e conferências*. São Paulo, FAU USP, 1975, p. 119-129.

----- . Depoimento. In IAB-SP. *Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo, Editora Pini, 1979, p. 13-15.

----- . *Projeto de um prédio de apartamentos a rua Japurá*. São Paulo, IAPI.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Modernizada ou moderna? A arquitetura em São Paulo, 1938-45*. Orientador Benedito Lima de Toledo. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1997.

REGINO, Aline Nassaralla. *Eduardo Kneese de Mello | arquiteto: análise de sua contribuição à habitação coletiva em São Paulo*. Orientador Rafael Antonio Cunha Perrone. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU-Mackenzie, 2006.

REGINO, Aline Nassaralla; SANTOS, Ademir Pereira dos; et. al. *Arquitetura atribuição do arquiteto: homenagem ao centenário do arquiteto Eduardo Augusto Kneese de Mello (1906-1994)*. São Paulo, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2005.

RUBANO, Lizete Maria. *Cultura de projeto: um estudo das idéias e propostas para habitação coletiva*. Orientador Dácio Araújo Benedito Ottoni. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2001.

SANTOS, Lena Coelho. *Arquitetura paulista em torno de 1930-1940*. Orientador Eduardo Corona. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1985.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1999.

THOMAZ, Dalva. Eduardo Kneese de Mello – documento. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 45, São Paulo, dez. 1992/jan. 1993, p. 80-88.

# SESC POMPEIA: O PATRIMÔNIO NA INTERVENÇÃO

Ana Carolina Pellegrini

## RESUMO

Os Seminários Docomomo costumam reunir trabalhos que dissertam a respeito da documentação e da conservação do patrimônio arquitetônico moderno. Grande parte destes estudos dedica-se à apresentação, à análise e à crítica de operações de intervenção em exemplares modernos de reconhecida relevância arquitetônica. Este trabalho, no entanto, não tratará de intervenção em patrimônio moderno, mas sim de patrimônio moderno decorrente de intervenção.

Historicamente, o gerenciamento do patrimônio artístico e arquitetônico despertou polêmica acerca dos critérios adotados para sua conservação. As teorias da restauração percorreram caminhos eventualmente opostos – os quais ainda influenciam as abordagens deste tema.

O tema aqui apresentado não diz respeito à restauração, mas ao projeto moderno relacionado ao patrimônio edificado. A premissa, portanto, não foi a de *como manter*, e sim a de *como transformar* pré-existências, considerando que o valor patrimonial possa decorrer justamente da nova arquitetura.

O tombamento federal do Sesc Pompeia é muito apropriado para ilustrar esta hipótese. Quando Lina Bo Bardi foi contatada para o projeto, impressionou-se com os galpões existentes e corroborou sua manutenção, o que, inicialmente, não era uma prerrogativa. Lina chancelou seu valor e a eles associou novas torres que abrigaram o restante do programa. O conjunto do novo combinado ao antigo é que se tornou patrimônio institucionalmente reconhecido.

O trabalho tratará de refletir sobre novas arquiteturas que, associadas a edifícios mais antigos, transformam-no – e a si próprias

– em construção digna de maior interesse, casos de patrimônios nos quais o tempo passa a ser coadjuvante e o protagonista é o bom projeto.

Palavras-chave: Sesc Pompeia, Arquitetura Extemporânea, Patrimônio Projetado.

## SESC POMPEIA: INTERVENTION AS HERITAGE ABSTRACT

Docomomo Seminars usually gather papers that discuss about documentation and conservation of the modern architectural heritage. Most of these studies are devoted to present, analyze and criticize intervention operations in recognized modern architectures. This work, however, will not tackle intervention in modern heritage, but rather will approach modern heritage resulting from intervention.

Historically, the artistic and architectural heritage management aroused controversy about the criteria to be adopted for its conservation. Restoration theories have gone through opposing paths - which still influence the approaches of this theme.

The theme presented here does not concern restoration, but modern project related to built heritage. The premise, therefore, was not *how to maintain* but rather *how to transform* pre-existences, considering that the patrimonial value can be derived precisely from the new architecture.

The federal tipping of Sesc Pompeia is very appropriate to illustrate this hypothesis. When Lina Bo Bardi was contacted for the project, she was impressed with the existing sheds and corroborated their maintenance, which was not a prerogative. Lina corroborated their value and designed new towers to house the rest of the program. The whole set of the new combined with the former became an institutionally recognized heritage.

The paper will discuss about new architectures that, associated with older buildings, transform it - and themselves - into a construction worthy of greater interest, heritage cases in which the time is secondary and the protagonist is the good design.

Keywords: Sesc Pompeia, Extemporaneous Architecture, Designed Heritage.



# SESC POMPEIA: PATRIMÓNIO EN LA INTERVENCIÓN

## RESUMEN

Los Seminarios Docomomo suelen reunir trabajos que diserten acerca de la documentación y la conservación del patrimonio arquitectónico moderno. Gran parte de estos estudios se dedican a la presentación, al análisis y a la crítica de operaciones de intervención en ejemplares modernos de reconocida relevancia arquitectónica. Este trabajo, sin embargo, no tratará de intervención en patrimonio moderno, sino de patrimonio moderno resultante de intervención.

Históricamente, la gestión del patrimonio artístico y arquitectónico despertó polémica acerca de los criterios adoptados para su conservación. Las teorías de la restauración recorrieron caminos eventualmente opuestos - los cuales todavía influyen los enfoques de este tema.

El tema aquí presentado no se refiere a la restauración, sino al proyecto moderno relacionado al patrimonio edificado. La premisa, por lo tanto, no fue la de *cómo mantener*, sino la de *cómo transformar* pre-existencias, considerando que el valor patrimonial pueda transcurrir justamente de la nueva arquitectura.

La institución de la salvaguarda federal del Sesc Pompeya es muy apropiada para ilustrar esta hipótesis. Cuando Lina Bo Bardi fue contactada para el proyecto, se impresionó con los galpones existentes y corroboró su mantenimiento, lo que inicialmente no era una prerrogativa. Lina canalizó su valor y a ellos asoció nuevas torres que albergaron el resto del programa. El conjunto de lo nuevo combinado al antiguo es que se ha convertido en un patrimonio institucionalmente reconocido.

El trabajo tratará de reflexionar sobre nuevas arquitecturas que, asociadas a edificios más antiguos, lo transforman - y a sí mismas - en construcción digna de mayor interés, casos de patrimonios en los que el tiempo pasa a ser coadyuvante y el protagonista es el buen proyecto .

Palabras-llave: Sesc Pompeia. Arquitecturas Extemporáneas. Patrimonio Proyectado.



Os Seminários Docomomo, seja em âmbito local, nacional, ou internacional, costumam reunir trabalhos que dissertam a respeito da documentação e da conservação do patrimônio arquitetônico moderno. Grande parte destes estudos dedica-se à apresentação, à análise e à crítica de operações de intervenção em exemplares modernos de reconhecida relevância arquitetônica. Este trabalho, no entanto, não tratará de intervenção em patrimônio moderno, mas sim de patrimônio moderno decorrente de intervenção.

Predomina no meio acadêmico conservador a postura de que, em operações que impliquem a coexistência de projetos ou construções realizados em tempos distintos, a nova arquitetura não deve competir ou rivalizar plasticamente com a antiga, e, em nenhuma hipótese, mutilá-la, a fim de que o antigo não ceda ao novo a condição de protagonista. Desta maneira, é comum a tentativa de se regular ou avaliar estas novas arquiteturas lançando mão de critérios semelhantes àqueles adotados nos procedimentos de restauro – como os de distinguibilidade ou reversibilidade – seja no que diz respeito às técnicas construtivas ou à linguagem formal a serem adotadas. O temor maior parece ser o de que a nova arquitetura prejudique ou comprometa a fruição da antiga, e poucas vezes pondera-se o oposto: que, pelo menos desde Riegl, a novidade também é reconhecida como um valor do patrimônio, e pode, inclusive, superar a importância da antiguidade.

Evidentemente, o quadro se complica quando se trata de bem tombado, o que obrigaria o proponente da coisa nova a obedecer as recomendações do órgão de proteção patrimonial competente. Tais indicações, geralmente, também – e principalmente – acompanham o teor daquelas concernentes aos procedimentos de restauro.

O que se tem observado, entretanto, é que regras ou prescrições não garantem a qualidade do projeto do novo, e nem a sua coexistência harmoniosa com o antigo. O embate entre as partes interessadas por vezes se acalora, e costuma ser marcado pela tensão entre a postura conservadora da instituição que almeja a conservação do bem antigo e as aspirações transgressoras dos interessados na obra nova. Ao fim e ao cabo, assim como não é verdadeiro afirmar que toda vez que as regras impostas pela salvaguarda são desrespeitadas o resultado é desastroso, também seria falso alegar que seguir à risca recomendações restritivas sempre garanta a qualidade da obra. Talvez um novo encaminhamento a ser dado à discussão

permita que as partes interessadas tanto em preservar quanto em projetar percebam nas “arquiteturas extemporâneas” (PELLEGRINI; HAFFNER, 2015) novas possibilidades de relação com os instrumentos de proteção e tombamento, que impliquem, inclusive, a inversão temporal de sua aplicação. Ou seja: a demanda pela salvaguarda pode ser motivada justamente pela intervenção.

Além disso, a Teoria do Restauro e as recomendações dela decorrentes servem (ou deveriam servir) a uma classe específica de procedimento de projeto, geralmente caracterizada pela intenção de restabelecer um estado pretérito ideal de um edifício. Quando o propósito é justamente o contrário – a intervenção visando a um novo estado e, até mesmo, um maior grau de excelência de alguma arquitetura ou conjunto de edifícios, não parece apropriado importar princípios concebidos e adotados para outro fim. Nesta linha de abordagem, o trabalho visa a apresentar à discussão uma modalidade de patrimônio arquitetônico diferente daquelas abordadas por pensadores como Ruskin, Viollet-le-Duc, Brandi ou Giovannoni, a qual poder-se-ia chamar, sem nenhuma conotação pejorativa, de *patrimônio projetado*. Trata-se de operações de projeto que, através da complementação ou modificação de pré-existência edificada, acabam por convertê-la em patrimônio. Ou seja, novas arquiteturas que, associadas a edifícios mais antigos, com ou sem maior valor, transformam-no – e a si próprias – em construção digna de interesse, proteção e conservação, casos em que o tempo passa a coadjuvante e o bom projeto é protagonista.

## PATRIMÔNIO PROJETADO

Projeto, segundo o Houaiss, é o plano geral para a construção de qualquer obra, com plantas, cálculos, descrições, orçamentos, etc. No processo de materialização da arquitetura, é a representação intermediária, basicamente, via desenhos e modelos em escala, que documenta a representação definitiva em pedra e cal. Pelo menos desde Alberti, em *De Re Aedificatoria*, a obra arquitetônica divide-se em duas etapas independentes, e distantes no tempo: a fase da idealização, anterior, concerne ao universo mental; e a construção, posterior, é relativa à dimensão material.

a arte da construção no seu conjunto se compõe do desenho e da sua realização. No que diz respeito ao desenho, o seu objeto e o seu método consistem principalmente

em encontrar um modo exato e satisfatório para ajustar e unir linhas e ângulos, mediante os quais possamos delimitar e definir o aspecto de um edifício. [...] E o desenho não depende intrinsecamente do material, pois é de tal índole que podemos reconhecê-lo como invariável em diferentes edifícios, nos quais é possível observar uma forma única e imutável entre os seus componentes, e em que a posição e a ordenação de cada um desses componentes se correspondem em todos e em cada um de seus ângulos e linhas. Poder-se-ão projetar mentalmente tais formas na sua inteireza prescindindo totalmente dos materiais: será suficiente desenhar ângulos e linhas definindo sua direção e suas conexões com exatidão. (ALBERTI, 2012, p. 35-36)

Dependendo da maneira como é entendida ou do idioma em questão, a palavra projeto pode significar conjunto de ideias que definem e/ou delimitam ação futura ou o registro gráfico acompanhado de cálculos, descrições e, eventualmente, modelos tridimensionais que visam tanto à materialização de uma ideia arquitetônica ou urbanística, quanto à sua documentação. Não são poucos os termos que, em nossa língua, podem ser associados a *projeto*: desígnio, intenção, finalidade, objetivo, alvo, planejamento, propósito, plano são alguns dos apontados por Jean-Pierre Boutinet em *Antropologia do projeto* (BOUTINET, 2002, p. 33). Note-se que todos os exemplos insinuam acontecimento vindouro.

Patrimônio, em sua origem, tem significado associado a *herança*, a bens a serem transmitidos, implicando, portanto, uma relação de hierarquia e poder. Como chama a atenção Dominique Poulot, a noção originária de patrimônio não carrega todas as premissas pautadas por sua acepção atual.

o termo *patrimônio* refere-se aos *bens de herança* que, de acordo com o dicionarista Littré, por exemplo, *passam segundo as leis, dos pais e das mães para sua filiação*. Ele não evoca a priori o tesouro ou a obra-prima – nem que ele tenha a ver *stricto sensu* com a categoria, reivindicada pelas ciências, do verdadeiro e do falso, mesmo que deva alegar a autenticidade. Assim, na retórica das lutas identitárias, as evocações do passado não coincidem, conforme tem sido observado frequentemente, com as análises do historiador, do etnólogo ou do arqueólogo. (POULOT, 2009, p. 16)

Patrimônio também pode ser entendido simplesmente como riqueza ou conjunto de bens com valor econômico. Entretanto, ao longo do tempo, a palavra cristalizou-se – pelo menos quando aplicada à arquitetura – indicando existência pretérita, amplamente interpretada como antiga, e geralmente associada aos exemplares construídos cuja linguagem formal não é mais vigente.

Talvez seja em virtude desta forte relação semântica de projeto com o devir e de patrimônio com o passado que a ideia de *patrimônio projetado* possa despertar certa estranheza.

A visão do patrimônio arquitetônico-urbanístico como coisa do passado digna de ser conservada foi a que predominou nos últimos duzentos anos. Por outro lado, os critérios para a escolha de quais – e de como – os exemplares arquitetônicos ou urbanísticos deveriam ser preservados nunca foram consensuais, e o que se tem verificado em contrapartida é a atração pelo cientificismo e pela prescrição nas discussões a respeito do tema.

Desde a Idade da Razão a ciência tem conquistado particular posição nas atividades humanas. Considerando que as ciências exatas estão especialmente relacionadas à matemática, estas foram consideradas o mais rigoroso e objetivo caminho para adquirir conhecimento. Interesses modernos relativos ao patrimônio e à sua conservação sempre estiveram intimamente ligados com as ciências e à abordagem científica. (JOKILEHTO, 2010, p. 299, tradução nossa)

Embora a maioria dos arquitetos reconheça que não é possível determinar métodos científicos, fórmulas ou leis que garantam excelência ao resultado do processo de projeto, quanto ao tratamento do patrimônio arquitetônico – como atesta acima Jokilehto – verifica-se, geralmente, o oposto. Pelo menos desde o século XIX, várias e variadas foram as buscas por verdades científicas a respeito do gerenciamento do patrimônio, mas, ainda que, desde os tempos da polarização entre Ruskin e Viollet-le-Duc, os radicalismos tenham se abrandado, até hoje não foram estabelecidas verdades irrefutáveis sobre os caminhos mais adequados a serem tomados.

Os discursos teóricos sobre preservação da arquitetura costumam se referir ao patrimônio já reconhecido – embora nem sempre institucionalmente protegido – e se dedicam principalmente às re-

comendações sobre os procedimentos e parâmetros a serem adotados em sua restauração.

O tema deste trabalho não diz respeito à restauração, mas sim ao projeto moderno relacionado ao patrimônio edificado. A tônica da discussão, por conseguinte, não é a manutenção, mas sim a transformação de velhas arquiteturas por meio de novos projetos – tornando inadequada a adoção de regras ou procedimentos teoricamente vocacionados ao restauro em contextos cuja intenção é justamente incrementar o antigo através do novo.

Diferentemente do restauro, que visa a restabelecer algum estado autêntico<sup>1</sup> ou ideal (nem sempre possível de ser determinado com clareza), a modalidade de intervenção da qual se trata aqui tem mais jeito de reforma, o que implica nova forma, outra cara, a qual redunde de plasticidade, espacialidade e/ou materialidade renovadas. Não é de agora que arquiteturas antigas passam por modificações promovidas por novos projetos. Como bem aponta Carlos Eduardo Comas:

O arquiteto refrescou a memória e recordou que a reforma é coisa antiga, economicamente sensata ao menos desde a conversão dos templos pagãos pela Santa Madre Igreja, exemplo de reutilização do patrimônio com nova roupagem, reciclagem simbólica e operacional dentro da classe da arquitetura sacra. Fachadista competente, como atestam o Palazzo Rucellai e a Santa Maria Novella, em Florença, Alberti não teve nenhum problema em fazer de uma igreja gótica o Templo Malatestiano em Rimini, reciclagem primariamente simbólica. (COMAS, 2011, p. 56)

O natural processo de consolidação das cidades, a preocupação com a economia de meios, e a consciência a respeito da sustentabilidade ambiental contribuem para que “construir no construído” (DE GRACIA, 1992) torne-se prática cada vez mais comum.

---

1. A palavra aqui aparece como em *Da árvore ao labirinto*, em que Umberto Eco utiliza o termo *autêntico* de acordo com o significado adotado por São Tomás: “Tomás usa repetidamente o termo *authenticus*, que para ele (assim como para a Idade Média em geral) não significa *original*, mas *verdadeiro*. *Authenticus* expressa o valor, a autoridade, o crédito – não a origem genuína. (ECO, 2013, p. 223)

Intervir equivale a atuar conscientemente no processo dinâmico da cidade; devendo acrescentar-se que, em todo o caso, deveria ser garantida a mínima estabilidade necessária para que a forma urbana, em suas partes e no todo, prolongue uma identidade que foi conseguida lenta e trabalhosamente. Como já se disse em outra passagem, a cidade é um patrimônio do passado a ser transferido para o futuro e, se possível, melhorado pelo presente. (DE GRACIA, 1992, p. 179, tradução nossa)

Francisco de Gracia, em sua célebre obra, *Construir en el construido*, elenca três níveis ou graus possíveis de intervenção arquitetônico-urbanística: a *modificación circunscrita*, a *modificación do locus*, e a *pauta de conformação urbana* – os quais vão do mais restrito, no qual a alteração diz respeito apenas ao edifício, até o mais amplo, no qual a transformação alcança setores de cidade.

A natureza da operação que resultou no exemplo de arquitetura extemporânea a ser tratado a seguir, o Sesc Pompeia, poderia estar classificada no segundo grau, já que envolve intervenções que

sem ter alcance urbanístico, por estar limitada à escala do que entendemos por projeto de arquitetura, caracteriza-se pela peculiar repercussão derivada do âmbito urbano onde se produzem, até o ponto de que seja possível falar numa alteração do *genius loci*. (DE GRACIA, 1992, p. 215, tradução nossa)

Desta maneira, ele se alinha a outros conhecidos projetos, como os edifícios para o Jornal *The Economist*, em Londres, de Alison e Peter Smithson; do Museu de Artes Aplicadas, em Frankfurt, de Richard Meier; ou o da ampliação da *Staatsgalerie*, em Stuttgart, de James Stirling e Michael Wilford, todos estes apresentados como exemplos de *modificación do locus* na obra do autor espanhol.

## SESC POMPEIA

O caso do tombamento em nível federal do Sesc Pompeia é muito apropriado para ilustrar o argumento do patrimônio projetado e para exemplificar um caso notável de intervenção moderna que se torna patrimônio. Conforme a ata da 78ª Reunião do Conselho Consultivo

do Patrimônio Cultural, realizada na sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan, em cinco de março de 2015, o conjunto arquitetônico que abriga o Centro de Lazer do Serviço Social do Comércio no bairro da Pompeia, em São Paulo – mais conhecido como Sesc Pompeia, foi tombado em âmbito nacional, inscrito no Livro do Tombo de Belas Artes, de acordo com o parecer do relator, o conselheiro Carlos Eduardo Dias Comas.

O projeto do Sesc Pompeia é amplamente conhecido em âmbito nacional, mas também alcançou projeção internacional, que foi recentemente ratificada pelo destaque recebido pela obra na exposição *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, hospedada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, de março a julho de 2015.<sup>2</sup>

Trata-se da adaptação de um conjunto de edificações construídas para abrigar atividade industrial com vistas a novo uso, um complexo de lazer, de acordo com o projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, contratado no ano de 1976. Comprados pelo Sesc, em 1971, os galpões da década de 1930 já haviam sediado a produção de duas fábricas de tambores e, por último, de geladeiras, até que as atividades industriais cessassem, em 1968. De 1973 em diante, o Sesc passou a utilizar o lugar improvisadamente para as atividades recreativas de seus associados e tratou de providenciar a contratação de um projeto que possibilitasse a ocupação definitiva e adequada daquele espaço.

Inicialmente, José Papa Júnior, então presidente do SESC, havia encomendado ao arquiteto Júlio Neves um projeto que implicava a demolição das edificações existentes no terreno, o qual passaria a abrigar duas torres envidraçadas. No entanto, foi graças ao esforço de profissionais da casa, como Gláucia Amaral (que trabalhava na Divisão de Recreação e Cultura) e Renato Requixa (à época, diretor regional do Sesc), que a empreitada tomou novos rumos. Foi Gláucia Amaral que apresentou ao presidente em exercício do Sesc,<sup>3</sup> José Edgard Pereira Barreto, a proposta de manter os galpões em vez de demoli-los. Antes de concordar com o novo encaminhamento, ele pediu que lhe

---

2. O catálogo da referida exposição, de curadoria de Carlos Eduardo Dias Comas, Barry Bergdoll, Jorge Francisco Liernur e Patricio del Real, foi recentemente agraciado com o prêmio internacional *Philip Johnson Exhibition Catalogue Award 2017*, conferido pela Society of Architectural Historians.

3. José Edgard Pereira Barreto estava substituindo José Papa Júnior, que estava viajando.



fosse apresentado um estudo de viabilidade.<sup>4</sup> Foi então que Glaucia e Renato, por terem conhecimento da realização de Lina no Solar do Unhão, em Salvador, decidiram procurar a arquiteta para consultá-la a respeito do plano que desejavam colocar em marcha.

A própria Lina Bo Bardi conta que, quando chegou ao lugar, impressionou-se com a qualidade dos espaços e teve sua atenção capturada tanto pela solução plástica quanto pela técnica construtiva adotadas na construção dos galpões de alvenaria, cobertos com duas águas.

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, em 1976, o que me despertou curiosidade em vista de uma eventual recuperação para transformar o local em centro de lazer, foram os galpões distribuídos racionalmente, conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia, em meados do século XIX. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra. (BO BARDI, Apud. FERRAZ, 2015, p. 4)

A arquiteta, portanto, acabou por cancelar o que parte da equipe do Sesc já intuía: Apesar de não serem institucionalmente protegidos, os galpões tinham valor e se prestavam para o uso proposto, embora não o comportassem completamente. O programa a ser implantado no lugar superava a área passível de ser acomodada nos pavilhões, de forma que parte das atividades foram destinadas a novas edificações, a serem construídas na parte livre do terreno em “L”, que é atravessada pelo córrego das Águas Pretas, a cujos curso e margens correspondia área não edificável. Piscina, quadras esportivas, vestiários, salas de dança e cafeteria foram distribuídos entre duas torres de concreto armado sem nenhum tipo de revestimento, o béton brut, unidas através de passarelas suspensas sobre parte do deque de madeira que passou a cobrir o curso d'água pré-existente. Além destes novos volumes, a arquiteta previu um terceiro: a torre

---

4. De acordo com o depoimento de Gláucia Amaral, publicado no catálogo das exposições *A arquitetura política de Lina Bo Bardi e Lina gráfica* (ambas hospedadas no Sesc Pompeia, em 2014), José Edgard Pereira Barreto teria se contagiado com seu entusiasmo e recomendado: “Pega um de seus amigos arquitetos loucos e pede para fazer um desenho de como poderia ser. Aí vamos ver se é mais caro construir o prédio ou restaurá-lo”. (p. 64)



cilíndrica da caixa d'água, em alusão à chaminé destruída da fábrica. Já nos galpões foram localizados restaurante, teatro, biblioteca, área para exposições e *shows*, além de oficinas de cerâmica, tapeçaria, pintura, marcenaria, etc.

O Sesc Pompeia foi construído e inaugurado em duas etapas. Na primeira, finalizada em 1982, os galpões reciclados foram abertos à visitação do público. Já a construção das novas torres, completou-se em 1986. Desde o começo das obras, em 1977, Lina Bo Bardi contou com a colaboração de dois jovens arquitetos no desenvolvimento dos projetos: André Vainer e Marcelo Ferraz, que dividiram com ela a responsabilidade – e os méritos – pelo resultado final.

O Sesc Pompeia foi sucesso de público imediato e duradouro. Não apenas a intervenção arquitetônica era de qualidade incontestada, mas a apropriação pela comunidade deu-se franca e amplamente.

Quanto ao enfretamento da relação dos novos edifícios com as arquiteturas existentes, é possível afirmar, sem risco de equívoco, que a nova apresentação do conjunto supera largamente a qualidade e a relevância da série de edifícios original. Enquanto os velhos galpões foram anônimos até a chegada de Lina, foi a combinação do novo com o antigo a responsável por elevar o Sesc a patrimônio internacionalmente reconhecido e nacionalmente salvaguardado.

O extenso parecer do relator no processo de tombamento do Sesc Pompeia é claro no que diz respeito à importância das torres de concreto para a qualidade do conjunto, o que se pode depreender dos seguintes trechos:

Quanto à adequação ao programa, ela se dá tanto no plano operacional quanto no simbólico, nas escolhas geométricas como materiais, na gradação sutil entre as partes que deixa clara a primazia da praça coberta, do teatro e da cafeteria sobre a administração e o galpão de oficinas mais reservados, assim como a primazia da torre das piscinas e das quadras sobre a torre dos vestiários compartimentada. A adequação se manifesta no entendimento da resistência material necessária para garantir a durabilidade de um equipamento comunitário de grande porte, e na formulação da variação significativa. O grão miúdo, avermelhado e enfaticamente horizontal dos tijolos nos galpões contrasta com a textura cinzenta e poderosa das torres novas e altivas formando portal e cidadela. [...] Da adequação à situação, cabe

ênfatizar a inevitabilidade do partido ambivalente uma vez assumida a reciclagem dos galpões. As relações entre galpões e casario fronteiro se ratificam na semelhança de altura e materialidade e na diferença de grão e escala. As torres se levantam análogas no volume e perfil aos edifícios isolados em lotes banais surgindo no entorno mas diferentes na sua materialidade, na disposição irregular de sacadas na torre dos vestiários e na fenestração singular das duas torres, uma disposição irregular de buracos regulares na torre dos vestiários como o casario desenhado de menino aluno dos cursos do Masp, e uma disposição irregular de buracos irregulares, como o casario bombardeado da juventude de Lina. Os equipamentos especiais são de um ponto de vista tecido urbano e de outro ponto marcos, ambos quase casario e quase monumento.

Mesmo diante do exposto, há quem possa alegar o óbvio: que as torres de concreto já não são mais tão novas assim e que, portanto, possuem valor histórico e, até mesmo, de antiguidade, justificando integrarem o escopo do tombamento. Só que dar preferência à coisa antiga para a salvaguarda nunca foi obrigatório, embora, por muito tempo, usual. Tomba-se para garantir o futuro. Além disso, cabe destacar que, no caso em questão, a arquitetura extemporânea não é apenas tolerada pelo órgão de salvaguarda e tampouco se submete-se à original. Torres e galpões são protagonistas na motivação do tombamento e, por conseguinte, do projeto, que se qualifica justamente em função da “heterocronia” (COMAS; RODRIGUES; ZEIN, 2008) de seus elementos.

## ARQUITETURAS EXTEMPORÂNEAS

Tornando-se ao dicionário, a propósito da palavra *extemporâneo*, é possível deparar-se com o adjetivo *inconveniente* compondo uma de suas definições. O caso aqui apresentado, entretanto, desmente o parentesco da modalidade de projeto em estudo com esta acepção. Mais ainda: leva a crer que arquiteturas fora do tempo – ou de algum tempo de referência, como o de uma pré-existência – são capazes de dar vida nova e conferir novo status ao passado. A extemporaneidade, no caso do Sesc Pompeia, reside na diferença temporal entre as pré-existências e seus edifícios complementares (ou anexos), já que os segundos não são *próprios do tempo* das primeiras – o que, entretanto, não põe em xeque

sua conveniência ou excelência. Se o Sesc é hoje patrimônio tombado pelo Iphan, o mérito, evidentemente, é da equipe de Lina Bo Bardi, já que, como vimos, as qualidades apontadas na instrução do tombamento dizem respeito a todo o conjunto e não apenas aos galpões pré-existentes.

O Sesc de Lina, Marcelo e André desmente os que advogam a favor de uma arquitetura silenciosa, submissa ou reversível, quando se trata de intervir no patrimônio. Afinal, se a intervenção for de qualidade, por que se pensaria em revertê-la?

Embora o restauro seja “um tipo especial de reforma”, como afirma Comas (2011, p. 58), nem toda reforma é restauro. Desta maneira, não há razão para a insistência na adoção de princípios da Teoria do Restauro em operações análogas à ora em questão. E ainda: se a preocupação for com a autenticidade da arquitetura antiga, ou com a sua integridade, reformar visando à transformação pode ser até mais virtuoso que restaurar, já que o “palimpsesto cujo heteromorfismo é evidência de heterocronia” (COMAS, 2011, p. 58) em muito se distancia do falso histórico, resistindo, portanto, até mesmo às críticas dos que costumam privilegiar a moral em detrimento da arquitetura.

Em matéria de preservação da arquitetura, cada caso é um caso: as condutas adotadas resultam mais de opinião do que de ciência, e a excelência do resultado depende menos das regras e mais da competência do arquiteto. O mesmo vale para a intervenção contemporânea no contexto do patrimônio edificado, uma operação eminentemente de projeto: ativa, propositiva e transformadora.

Todo edifício construído é um patrimônio no sentido lato de herança, legado e riqueza. Um patrimônio pode se desvalorizar. A reforma se faz para que o patrimônio continue valorizado. A reforma qualifica a forma. A reciclagem requalifica a função em dimensão simbólica, operacional, espacial e técnica, separadamente ou em conjunto. (COMAS, 2011, p. 56)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*A arquitetura política de Lina Bo Bardi; Lina gráfica.* São Paulo, Sesc, 2015.

ALBERTI, Leon Battista. *Da arquitetura.* São Paulo, Hedra, 2012.

*Ata da 78ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.* Brasília, Iphan, 2015.

- BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco. DEL REAL, Patricio. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. New York, Museum of Modern Art, 2015.
- BOUTINET, Jean-Pierre. *Antropologia do projeto*. Porto Alegre, Artmed, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde. Autoridades, Emendas, Paradoxos e Peculiaridades da Preservação do Patrimônio Arquitetônico Moderno. In *Anais do II Do-comomo N-NE*. Salvador, EDUFBA, 2008.
- COMAS, Carlos Eduardo; PELLEGRINI, Ana Carolina. O Futuro do Pretérito e a Invenção do Patrimônio: o Museu do Pão em Ilópolis. In *Anais do XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: A Circulação de Ideias na construção da cidade: uma via de mão dupla*. Porto Alegre, UFRGS, 2012.
- COMAS, Carlos Eduardo. Ruminações Recentes: Reforma/Reciclagem/Restauro. *Summa+*, n. 115. Buenos Aires, 2011, p. 56-61.
- DE GRACIA, Francisco. *Construir en lo construido*. Madrid, NEREA, 1992.
- ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto*. Rio de Janeiro, Record, 2013.
- FERRAZ, João Grinspum. *Museu do Pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis, Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Arquitetura conversável*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Sesc Fábrica da Pompeia*. São Paulo, Sesc/IPHAN, 2015.
- JOKILEHTO, Jukka. *A History of Architectural Conservation*. Oxford, Elsevier Butterworth Heinmann, 2010.
- PELLEGRINI, Ana Carolina. *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*. Orientador Carlos Eduardo Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, 2011.
- PELLEGRINI, Ana Carolina; HAFFNER, Evelyn Hernández. Arquitetura extemporânea: quatro liberdades de Louis Kahn. In *Anais do 7º Projetar - 2015*. Natal, Firenze, 2015.
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no ocidente*. São Paulo, Estação Liberdade, 2009.
- RIEGL, Alois. *The Modern Cult of Monuments*. Nova Iorque, Rizzoli, 1982.

# DESENHOS SUTIS: CASAS DE DANIELE CALABI EM SÃO PAULO

Ana Elísia da Costa

## RESUMO

O arquiteto italiano Daniele Calabi atuou em São Paulo nos anos 40, no auge do modernismo brasileiro, onde desenvolveu uma volumosa produção. Entre suas obras, chamam atenção casas com pátios vinculadas à linguagem da tradição clássica e detentoras de uma simplicidade compositiva, cujo valor pode não ser facilmente percebido. Diante de uma possível ambiguidade entre *aparência* e *essência* dessas obras, a análise comparativa de quatro casas-pátio de Calabi desperta interesse de investigação, compondo um estudo ainda inédito no âmbito do Docomomo. Essa análise é desenvolvida através de uma breve apresentação da vida e obra do arquiteto e suas possíveis referências, sendo seguida da análise tipológica das referidas casas e da reflexão sobre as dificuldades de adequar o esquema pátio em lotes estreitos e profundos recorrentes no contexto paulistano e brasileiro. A consistência da pesquisa projetual de Calabi se explicita através do emprego flexível de esquemas tipológicos, tensionados pelo uso de estratégias normativas diretamente vinculadas ao ideário moderno. Precursoras no tratamento do tema da casa-pátio no país, as investigações do arquiteto podem ter reverberado sobre esquemas similares adotados em outras obras brasileiras, sejam modernas ou contemporâneas, o que explicita a relevância de sua produção. Contudo, talvez pela sutileza e simplicidade compositiva das mesmas, não correspondendo diretamente com o vocabulário moderno, a sua produção parece ser ainda considerada *menor* na historiografia da arquitetura brasileira, merecendo investigações mais aprofundadas.

Palavras-chaves: Daniele Calabi, Casa-pátio, Tipologia.

# SUBTLE DRAWINGS: DANILE CALABI'S HOUSES IN SÃO PAULO ABSTRACT

The Italian architect Daniele Calabi worked in São Paulo in the 1940s, the golden age of Brazilian modernism, and he developed a large production. Some of his works stand out like, for instance, the houses with courtyards related to the classic tradition, gifted with a compositional simplicity whose value isn't easily recognized. Regarding a potential ambiguity between the *aesthetics* and the *essence* of these works, the comparative analysis of four courtyard houses by Calabi arouses interest of investigation, setting an unprecedented study at Docomomo. This analysis starts with a brief presentation of the architect's life, work and his possible references. It proceeds to present a typological analysis of the referred houses and to reflect about the difficulties of adapting the courtyard typology to narrow and deep lots commonly found in Brazil. The consistency of Calabi's project research is made explicit by the flexible use of typological schemes, tensed by the use of normative strategies directly linked to the modern conceptions. Pioneers in the treatment of the courtyard house theme in the country, the architect's investigations may have reverberated over similar schemes used in other Brazilian works, whether modern or contemporary, which explains the relevance of his production. However, perhaps for its compositional simplicity and subtlety, not responding directly to the modern vocabulary, his production is still considered *less* relevant in the historiography of Brazilian architecture, deserving further investigation.

Keywords: Daniele Calabi, Courtyard, Typology.

# DIBUJOS SUTILES: CASAS DE DANILE CALABI EN SAO PAULO RESUMEN

El arquitecto italiano Daniele Calabi actuó en São Paulo en los años 40, en el auge del modernismo brasileño, donde desarrolló una grande producción. Entre sus obras, merecen atención casas con patios vinculadas al lenguaje de la tradición clásica y poseedores

de una simplicidad compositiva, cuyo no se puede notar fácilmente. Ante una posible ambigüedad entre *apariencia* y *esencia* de esos proyectos, el análisis comparativo de cuatro casas-patio de Calabi despierta interés de investigación, formando un estudio aún inédito en el ámbito del Docomomo. Este análisis se desarrolla a través de una breve presentación de la vida y obra del arquitecto y sus posibles referencias, seguido del análisis tipológico de estas casas y de la reflexión sobre las dificultades de adecuar el esquema patio en lotes angostos y profundos, recurrentes en el contexto de la ciudad de São Paulo y del Brasil. La consistencia de la investigación proyectiva de Calabi se hace explícita a través del empleo flexible de esquemas tipológicos, tensados por el uso de estrategias normativas directamente vinculadas a las ideas del movimiento moderno. Precursoras en el tratamiento del tema de la casa-patio en el país, las investigaciones del arquitecto pueden haber repercutido sobre esquemas análogos adoptados en otras obras brasileñas, sean modernas o contemporáneas, lo que pone en evidencia la relevancia de su producción. Sin embargo, probablemente por la sutileza y simplicidad compositiva de las mismas, que no corresponde directamente al vocabulario moderno, su producción parece ser considerada *más pequeña* en la historiografía de la arquitectura brasileña, por lo tanto siendo merecedora de una investigación más profunda.

Palabras llave: Daniele Calabi, Casa-pátio, Tipología.



O significado da palavra *sutileza* é complexo. Como atributo direto de um objeto, pode significar delicadeza, leveza, finura, simplicidade ou algo que não se percebe facilmente, um detalhe ou particularidade. A palavra, contudo, pode ainda ser usada para adjetivar pessoas ou fenômenos que se expressem de modo complexo e requintado ou que se comportem de modo delicado e discreto. A partir de tais definições, a obra e a personalidade discreta do arquiteto italiano Daniele Calabi talvez possam ser convergentes e adjetivadas como *sutis*.

Calabi atuou em São Paulo no auge do modernismo brasileiro, entre 1939-1949, destacando-se no conjunto de sua produção no país quatro casas organizadas a partir de pátios. Impregnadas de simplicidade compositiva, uma abordagem pouco atenta dessas casas pode expressar pouco valor, diante da exuberância do vocabulário empregado no modernismo brasileiro. Uma análise mais cuidadosa das mesmas, contudo, explicita a combinação de elementos modernos e clássicos e a adoção de procedimentos projetuais complexos e requintados.

Diante disso, é possível questionar: as casas de Calabi, efetivamente, foram concebidas a partir da adoção do corpo procedimental construído e consolidado a partir da arquitetura moderna? Ou Calabi seria mais um arquiteto da dita "modernidade pragmática" (SEGAWA, 1999), cuja prática não sustentaria a adoção de claros pressupostos teóricos-metodológicos, valendo-se de um vocabulário formal com influências múltiplas e até contraditórias?

Para responder a estas questões, é feita uma breve análise da vida e obra do arquiteto e suas possíveis referências, sendo esta seguida da análise tipológica das referidas casas que obedecem ao *esquema pátio* – Medici (1945-46), Calabi São Paulo (1945-46), Ascarelli (1945-46) e Cremisini (1947). Essa análise, por sua vez, conduz à reflexão sobre as dificuldades de adequar o esquema pátio aos lotes estreitos e profundos recorrentes no contexto paulistano.

A análise revela uma consistente investigação projetual. Nela, o esquema pátio é associado ao projeto das casas, porém, de modo flexível, o arquiteto admite o tensionamento deste esquema, a partir da adoção de algumas estratégias normativas diretamente ligadas ao ideário moderno. Assim, o esquema tipológico não é adotado como um *fim*, mas como um instrumento de investigação que permite o surgimento de soluções com sutis diferenças.



Percursoras no tratamento do tema da casa-pátio em São Paulo e no Brasil, as soluções desenvolvidas por Calabi podem ter repercutido, direta ou indiretamente, sobre esquemas similares adotados em outras casas modernas e contemporâneas brasileiras. Decorre daí a relevância da investigação aqui proposta.

## O EXÍLIO DE UM ARQUITETO

Daniele Calabi nasceu numa família judaica em 1906 e se formou em Engenharia em 1929. Depois de um breve período de atuação na França, entre 1932 e 1933, integrou o título de arquiteto em Milão, em 1934. (Figura 1a). Nos primeiros anos de sua carreira, o arquiteto teve uma modesta experiência em projetos residenciais (Figura 1b), se dedicando quase que exclusivamente a projetos institucionais junto à Universidade de Padova e junto ao governo fascista (Figura 1c, 1d, 1e). Em 1939, Calabi e sua família migram para São Paulo, em decorrência das leis antissemitas que passaram a ser impostas pelo próprio governo para o qual havia trabalhado.

No Brasil, Calabi atuou até 1949, inicialmente como sócio da Construtora Moderna e depois como profissional autônomo. A produção arquitetônica desse período é volumosa, destacando-se casas de aluguel geminadas e seriadas e obras em diversas escalas desenvolvidas para atender as demandas de uma clientela de classe média e alta e de origem italo-hebraica. É também neste período que Calabi estabeleceu contatos profissionais com importantes arquitetos locais, entre os quais Henrique Mindlin e Rino Levi, que também tinham origem judaica. (Figura 2)

Ao retornar para a Itália, Calabi permaneceu entre Milão (1950), Padova (1952-1960) e Veneza (1960-64), vindo a falecer em 1964. Neste período, atuou como docente nas Universidades de Padova e de Veneza (IUAV) e desenvolveu diversos projetos hospitalares e habitacionais (multi e unifamiliares), muitos dos quais referendados na linguagem e no método compositivo que desenvolveu através das experiências brasileiras. (ZUCCONI, 1992). (Figura 3)

As possíveis referências projetuais de Calabi compõem um caleidoscópio de soluções e discursos, cujo emprego ocorre de modo nem sempre linear e *lógico*. Além do que foi estudado nos seus cursos de graduação, é natural que, processualmente, o universo de referências do arquiteto foi se transformando - novas referências foram

sendo incorporadas e antigas foram sendo reafirmadas, desprezadas ou reavaliadas com maior senso crítico.

Durante sua formação e nos seus primeiros anos de atuação profissional, a Itália vivia grandes embates políticos e culturais, destacando-se as propostas acadêmicas antagônicas das escolas de Milão e Roma. A primeira tinha nas suas bases de ensino a crítica aos estilos e a tentativa de alinhamento com o modernismo internacional e a segunda se propunha definir uma arte *tipicamente* italiana, baseada no desenvolvimento da tradição histórica italiana que, sem rupturas, se modernizaria. Era um período aparentemente polarizado entre racionalistas e classicistas (CIUCCI, 1989) e ainda, pela própria condição dinâmica e entrópica da cultura, foi um período em que ocorreu uma efetiva *miscigenação* dessas referenciais.

O discurso dos classicistas italianos teve especial importância na prática projetual de Calabi, que, nos primeiros anos de sua carreira, como já observado, desenvolveu diversos projetos para o governo fascista. Nestes projetos, contudo, Calabi já demonstra uma simbiose entre o vocabulário empregado pelo regime fascista e a vocabulário moderno, hipoteticamente adquirido por ele entre 1932-1933, quando atuou na França e onde provavelmente suas referências arquitetônicas modernas foram construídas. (CALABI, 1992)

No período de permanência do arquiteto no Brasil, a dificuldade de estabelecer contatos profissionais, inclusive com outros arquitetos italianos, e a restrição de acesso a publicações de revistas e livros lhe impuseram um período de isolamento profissional. Somente o contato com Rino Levi foi fecundo, pois, segundo a filha do arquiteto e professora do IUAV-Veneza, Donatella Calabi, havia entre eles afinidades arquitetônicas quanto ao controle técnico construtivo e ao gosto pela simplicidade. (CALABI, 1992). Assim, de algum modo, Calabi permaneceu exilado em seu próprio exílio.

## A CASA - NOSTALGIA MEDITERRÂNEA E INTERPRETAÇÕES TIPOLÓGICAS

No universo das casas produzidas por Calabi no Brasil, o pavilhão Médici (1944) é um marco, avolumando-se depois deste projeto o número de casas projetadas entre 1945 e 1949. (figura 4). Quatro dessas casas – Medici (1945-1946), Calabi São Paulo (1945-1946), Ascarelli (1945-1946) e Cremisini (1947) – remetem aos arranjos em pátio e, em todas elas, é possível perceber volumes puros, clara setorização, simplicidade

construtiva e mistura de materiais construtivos industrializados e nobres. Tais casas-pátio, por vezes mencionadas como *introversas*, podem ter como referências valores da cultura clássica e mediterrânea. (ACAYABA, FISCHER 1982; ANELLI, 1995, 2001; ZUCCONI, 1992)

Os volumes compactos dessas quatro casas-pátio estão organizadas em duas *alas* claramente identificáveis – íntima e social/serviços – que, conectadas por *alas-circulação*, galerias porticadas ou muros, configuram estruturas espaciais quadrática ou retangulares com pátios ao meio. Dois arranjos principais são observados – alas em “L” (Calabi São Paulo e Ascarelli) e alas paralelas em “O” ou “U” (Medici e Cremisini). Essas alas podem ser entendidas como *fragmentos tipológicos* que, se observados numa linha cronológica, são previamente testados em um projeto e replicados em outros, como ilustra a explícita a relação entre as soluções adotadas nas casas Calabi São Paulo e Ascarelli. (figura 5)

A partir destes dois arranjos principais, nas *alas sociais*, Calabi parece privilegiar a ligação direta do estar com o pátio central. Desse embate resulta a largura da ala, com estar-jantar-cozinha-serviços dispostos em faixas longitudinais e paralelas: de um lado, estar-jantar, de outro, cozinha-serviços-hall (Medici e Cremisini); ou de um lado, estar-hall, de outro, cozinha-jantar-serviços (Calabi São Paulo e Ascarelli). (figura 5)

Observa-se ainda que o *hall* é uma peça chave na organização dos percursos internos, buscando dar autonomia de uso aos setores. Para tanto, o hall articular-se quase diretamente com todas as alas, impactando a configuração geométrica das mesmas. (figura 5)

As *alas íntimas*, por sua vez, sofrem pequenas variações que definem o contato direto ou o isolamento dos quartos em relação ao pátio central. Na casas em “L” (Calabi São Paulo e Ascarelli), os quartos se voltam para o pátio central e os corredores para o afastamento lateral, variando o modo de inserção dos banheiros nas alas – na terminação do corredor e/ou no intermeio dos quartos. Nas casas em “O” ou “U”, a circulação se volta para o pátio e os quartos para os recuos frontais ou posterior, criando um segundo centro de atenção visual que parece negar o papel do pátio como centro compositivo do arranjo espacial. (figura 5)

De qualquer modo, observa-se o controle bi e tridimensional dos *pátios*, com rígidas proporções quadráticas, correspondentes às proposições renascentistas de Alberti e Serlio, e com a altura uniforme dos elementos de arquitetura que definem o seu “envoltório”.

Neles, recorrentemente, são empregados porticados com pilastras esbeltas, bem como são explorados contrastes de materiais nobres e industrializados, como o mármore empregado no revestimento das pilastras e nos pisos, a telha de amianto usada nas coberturas aparentes e a pedra aplicada nos brises. (ZUCONNI, 1992). Tais elementos e matérias conferem uma certa singeleza compositiva e características espaciais muitos similares entre as obras. (figuras 6 e 7)

Mesmo com a adoção de um esquema formal específico, estas casas absorvem pequenas variações ou concessões pressionadas pelas contingências do programa e do terreno de cada projeto, distanciando sutilmente os resultados finais. Neste processo, Calabi obedece a três estratégias que atuam de forma normativa no seu trabalho – uso do pátio; definição de uma clara setorização organizada em alas, onde a ala social se relaciona diretamente com o pátio; adoção de um esquema distributivo segregador entre setores - estratégias estas intimamente ligadas aos ideais da arquitetura moderna.

A adoção simultânea de esquemas tipológicos e de procedimentos projetuais modernos pode parecer contraditória, já que o conceito de tipo no modernismo foi hipoteticamente “abolido”, baseando-se na convicção de que a forma deveria resultar somente de procedimentos lógicos, da confrontação das necessidades e dos meios técnicos, e não de uma simples intenção. (ROSSI, 1995). Contudo, segundo Moneo (1999) e Colquhoun (1989), mesmo diante deste discurso, as formas tradicionais jamais foram abandonadas, mas transformadas e acentuadas através da exclusão de elementos iconográficos que possuíam um valor ideologicamente questionável.

Essas transformações impostas às formas tradicionais passaram a caracterizar o próprio projeto modernista. Nele, o tipo passou a não ser mais uma estratégia de reprodução, mas um ponto de partida, um instrumento de pesquisa e de criação, cujo resultado não poderia ser pré-estabelecido. O arquiteto começava a trabalhar associando um tipo ao seu projeto e, na sequência, intervinha sobre esse tipo, seja respeitando-o, destruindo-o ou transformando-o, através de deformações e sobreposições de tipos diferentes ou de fragmentos de tipos. (MONEO, 1999; MARTÍ ARÍS, 1993).

Neste contexto, o pátio no modernismo nem sempre foi visto como um esquema organizador da composição, e, assim como outros arranjos tipológicos, foi decomposto em partes, para depois ser reconstituído novamente, resultando em estratégias compositivas diversas. Exemplifica este procedimento o pátio-terraço de Le Corbusier,

resultante do arranjo de um volume compacto apoiado sobre pilotos, com alas dispostas em “L” e fechadas por um muro. Entre as suas alas, configura-se a fusão de dois arquétipos espaciais: terraço sem galerias, conectando diretamente as salas ao céu aberto, como no pátio clássico; e terraço mirante, conectando a casa à paisagem, como nas villas palladianas. (CAPITEL, 2005; RECASENS, 1997). A partir deste esquema, configura-se um novo caráter, depreendido parcialmente da espacialidade ambígua do pátio-terraço, onde se deseja, ao mesmo tempo, a introversão e a extroversão.<sup>1</sup>

Ao relacionar estes argumentos com a produção de Calabi, observa-se que o arquiteto associa o *esquema pátio tradicional* ao projeto de suas casas, sendo este quase sempre respeitado. Nos limites da volumetria prefigurada, contudo, o arquiteto recorre ao procedimento de *colagem* de alas, entendidas como fragmentos de tipos previamente testados, especulando o melhor arranjo de cada ala e as melhores disposições destas no conjunto, como respostas aos problemas de cada projeto.

Assim, as partes (alas) absorvem variações na disposição dos elementos de composição e o todo se mostra flexível quanto ao arranjo de suas partes e quanto à definição dos elementos de arquitetura que promovem o fechamento entre alas – galerias (Medici), pórticos (Cremisini e Ascarelli) ou muros e galerias porticadas (Calabi São Paulo).

Pequena variação pode ser observada na Ascarelli, onde o arranjo com adição de volumes em diferentes alturas evidencia a não adoção de um volume prefigurado. Contudo, a harmonia tridimensional do pátio é perseguida e restituída com a uniformização das alturas dos elementos que definem o seu envoltório – pórtico na divisa lateral, varanda da ala social e ala íntima. (figura 8)

Em casas implantadas em topografia íngreme, Calabi parece buscar a fusão do esquema pátio tradicional à espacialidade derivada do

---

1. O conceito de caráter adotado aqui se relaciona com o de Quatremère de Quincy, desenvolvido no século XVIII, e que sofreu diversas alterações ao longo do tempo. Contudo, de modo atemporal, é possível afirmar que esse conceito se vincula à representação simbólica da forma arquitetônica, derivada de uma memória prévia e condicionada pela geometria e materialidade da obra (ROWE, 1999). Aqui, parte-se do pressuposto de que o caráter também pode ser parcialmente depreendido de uma obra a partir da sua espacialidade (COSTA, 2011), já que sentido de espacialidade se relaciona com a experiência concreta do espaço, através do movimento, e com o significado que ele passa a ter para as pessoas. (LEATHERBARROW, 2008)

esquema pátio-terraço lecorbusiano. Ao invés do pilotis, Calabi adapta a solução com o uso de um volume base, um *pódium* regulador da topografia, sobre o qual casas são tratadas como térreas. A partir daí, desenvolve variações no arranjo das alas que definem distintas relações com a paisagem e uma maior aproximação ou distanciamento da espacialidade perseguida por Le Corbusier.

Na sua casa paulista, Calabi explora alas em “L” fechadas por muros, criando um pátio-terraço que é, ao mesmo tempo, um território privado em relação à rua e um mirante para a exploração das visuais do Bairro Pacaembu. Na Cremisini, também no Pacaembu, o arranjo em “U” configura um pátio privativo ao centro, cujas visuais da paisagem são também exploradas, mas aqui intermediadas pelas grandes aberturas longitudinais da ala social. (figura 9)

## INTROVERSÃO E EXTROVERSÃO EM LOTES ESTREITOS E PROFUNDOS

Dialeticamente, a casa com pátio pode ser entendida como *intro-versa* e *extroversa*. Pela sua interação com o espaço público, mediada por um diafragma rígido, muro ou caixa murada, é introversa (BOCCHI, 1995); e é extroversa, pela promoção de um modo de viver, abrindo seus ambientes para fora dos muros, mesmo que sempre dentro de casa (CORNOLDI, 1994). A aceitação ou busca dessa dialética relação *dentro-fora* será uma característica da *casa-pátio* moderna que, ao invés da reclusão, desenvolve dispositivos formais para configurar um espaço centrífugo e, ao mesmo tempo, expansivo e fluido (MARTÍ ARIS, 1993). Assim, mais do que um *tipo* bem definido, as experiências modernas parecem perseguir em comum uma “predisposição” de promover o assentamento voltado ao exterior (RECASENS, 1997).

Nesta perspectiva, observa-se que as casas de Calabi promovem *vidas extrovertidas*, especialmente a partir de suas salas e quartos que, com exceção dos quartos da Ascarelli, se abrem generosamente para o exterior através de grandes portas-janelas. Contudo, a abertura ao exterior nem sempre se efetiva num espaço *intramuros* e sim, na interface com o espaço público, comprometendo a *introspecção* e privacidade relacionada ao arranjo tipológico do pátio. Em contraposição a fachadas-muro, aberturas parcialmente protegidas por brises se expressam nas fachadas frontais (Medici e Calabi São Paulo); pátio e sala se abrem diretamente para o espaço público (Ascarelli); ou quartos se abrem sem pudores para o recuo frontal, comprometendo a privacidade dos mesmos (Cremisini).

Na investigação de Calabi, a dialética relação entre introversão e extroversão não parece ser uma intenção clara ou um fim, é uma resposta circunstancial, em que quase sempre prioriza a impoção da sala para a paisagem e/ou pátio, em detrimento da privacidade ou da introspecção do conjunto proposto.

As dificuldades enfrentadas nessa pesquisa parecem estar profundamente vinculadas à relação entre a configuração dos lotes estreitos e profundos, típicos do tecido urbano brasileiro, e o ideal moderno higienista de promover o edifício isolado no lote. Como configurar casas-pátio, originalmente coladas nas divisas laterais do lote, diante das exigências legais de estabelecer recuos e afastamentos para garantir a iluminação e ventilação de todos ambientes? Como garantir a privacidade dos ambientes em relação ao espaço público, diante da abolição da hierarquia entre fachadas para explorar visuais em todas direções?<sup>2</sup>

Diante deste desafio, Calabi acata a adoção dos recuos e afastamentos, estes últimos configurando áreas laterais residuais, com pouco potencial de uso ou inóspitas. Nas suas casas, esses afastamentos consolidam dois arranjos explícitos, aparentemente condicionados pela relação entre as dimensões e topografia dos lotes e a extensão dos programas. Em terrenos planos, onde partes secundárias do programa não podem ocupar um pavimento inferior, a estratégia é colar a edificação em uma das divisas laterais dos lotes para acomodar horizontalmente o programa, como demonstra a Medici, com arranjo em “O”, e a Ascarelli, em “L”. Em contraposição, em lotes íngremes, onde o programa se dilui entre pavimentos, são obedecidos afastamentos em relação às duas dividas do terreno, o que pode ser observado no arranjo em “L” da Calabi São Paulo e em “U” da Cremisini. Destaca-se aqui que o enfrentamento da topografia e a definição dos afastamentos não condiciona um único arranjo tipológico, o que demonstra a destreza projetual do arquiteto em combinar soluções.

De modo pragmático, esses afastamentos resultantes são explorados para promover a iluminação e ventilação de ambientes secundários, especialmente circulações íntimas, e/ou ganham maior largura para absorver percursos externos que levam ao hall de acesso disposto ao centro longitudinal do volume edificado (Ascarelli e Cremisini). (Figura 11). As aberturas dos ambientes principais, por sua

---

2. Sobre o tema, consultar COSTA, COTRIM, 2016.



vez, consolidam uma orientação “frente-pátio-fundos”, sugerindo que as poucas e pequenas aberturas voltadas para afastamentos laterais configurem empenas longitudinais “quase cegas”, que isolam a casa dos olhares invasivos dos vizinhos.

O tratamento dos afastamentos laterais e suas aberturas, contudo, não resolve o problema do isolamento das alas voltadas para o recuo frontal. Neste sentido, Calabi conduz as alas sociais e íntimas para o interior do lote, restando à ala de serviços a interface com o espaço público (Medici em “O” e Calabi São Paulo em “L”); ou ainda, sacrifica o isolamento da ala social ou da ala íntima em relação à rua (Cremisini em “U” e Ascarelli em “L”). Mais uma vez, os diferentes arranjos tipológicos – “L”, “O” ou “U” – não definem uma mesma estratégia de isolamento das alas em relação ao espaço público, o que demonstra que a articulação das mesmas não obedece a uma pré-figuração do partido, mas são respostas específicas ou circunstâncias da montagem do “todo” projetual, permeada por sacrifícios de desempenho de algumas de suas partes.

Mesmo flexível no arranjo de suas partes, o arranjo formal do *todo* é preservado em sua integridade e este parece ter maior hierarquia na investigação projetual de Calabi do que uma busca obstinada de estabelecer um caráter introvertido ao conjunto.

Nas suas casas, o mesmo esquema tipológico determina tipologias espaciais completa ou sutilmente distintas entre si. Essa observação converge com a análise da espacialidade de casas-pátio desenvolvida por Cornoldi (1991). Tensionadas pelos percursos internos e visuais promovidas entre interior-exterior e exterior-interior, o que pode promover graus distintos de privacidade, as tipologias espaciais das casas-pátio podem ser: *monocêntricas*, como ilustra a Calabi São Paulo; *monocêntricas tensionadas*, com um segundo centro de interesse, o que pode ser ilustrado pela Cremisini, que se volta também para os recuos frontal e posterior; *policêntricas*, com um pátio principal e outro secundário, como ocorre na Medici; e *acêntricas*, onde o pátio não possui força compositiva para se transformar num ponto focal, como se observa na Ascarelli. Contudo, nenhuma de suas casas configura estruturas *anticêntricas*, pois os pátios, de alguma forma, configuram-se como centro compositivo, a partir do qual se delineia a experiência espacial e a promoção da privacidade. Assim, a investigação projetual de Calabi, apesar de guiada por clareza tipológica e por aspectos normativos, permite conduzir a resultados que, pelas sutis diferenças espaciais, se distanciam entre si.



Retomando o questionamento apresentado na introdução do trabalho, acredita-se que a prática de Calabi sustenta a adoção de claros pressupostos teóricos-metodológicos de inspiração moderna, apesar de valer-se de referências tipológicas e referências figurativas múltiplas e, por vezes, contraditórias (clássicas e modernas). Essa atitude diante das referências, contudo, não desmerece o trabalho do arquiteto. Ao simplificar e empregar elementos de arquitetura da iconografia clássica, vinculados à sua cultura e de sua clientela, o arquiteto demonstra uma atitude conciliatória entre inovação e tradição, assim como Lúcio Costa veio a fazer no contexto brasileiro. Portanto, nas suas obras, *aparência e essência* se fundem através de um raciocínio procedimental *moderno*.

Além disso, a produção de Calabi merece atenção por ser um dos precursores do uso do pátio em lotes estreitos e profundo no Brasil, uma solução tipológica que, apesar de presente nos claustros e na arquitetura militar do país, não fazia parte da tradição residencial luso-brasileira. Por muito tempo, sua produção se manteve isolada, mesmo quando comparada à produção dos demais arquitetos italianos e paulistas que atuaram em São Paulo no mesmo período.

Posteriormente, contudo, aspectos presentes na sua investigação projetual ao longo da década de 40 passaram a presentes na investigação de outras casas modernas da década de 50. Por exemplo, é possível relacionar o arranjo do Pavilhão Medici (1945-46) com a casa Castor Delgado Peres de Rino Levi (1954) ou ainda, o arranjo bipartido ou frente-fundos da Cremisini (1947) com as casas Geraldo D'Estefani (1950) e J. Mario Taques Bittencourt (1959), de Vilanova Artigas, e com outras tantas casas de Paulo Mendes da Rocha e de arquitetos vinculados ao que se chama de "escola paulista". (COTRIM, 2017; ZEIN, 2000). (figura 13)

Nestes últimos casos, como num processo de aprimoramento de uma cultura arquitetônica, observa-se que o pódio adotado por Calabi para o enfrentamento de topografias íngremes é recorrentemente substituído pelos arranjos em meio-níveis e/ou pilotis. Por outro lado, os problemas de privacidade identificados nos ambientes voltados para o espaço público passaram a ser driblados através do alçamento dos ambientes frontais em relação aos *olhares da rua* e/ou da adoção de anteparos visuais (brises, venezianas, etc) junto às suas aberturas.

Calabi esboça soluções que, reinterpretadas e/ou aperfeiçoadas, foram amplamente usadas por outros arquitetos modernos e que ainda repercutem em um número significativo de casas contemporâneas brasileiras, como demonstram as produções de alguns escritórios, como Una, Grupo SP, SPBR, Mapa, Arquitetos Associados. (COSTA, COTRIM, 2016). (Figura 14)

O estudo de sua obra, ao possibilitar que seja relevado um processo de continuidades e rupturas tipológicas, ganha relevância. Contudo, talvez pela sutileza e simplicidade compositiva de suas obras e pela não correspondência direta com o vocabulário moderno, a sua produção parece ser ainda considerada *menor* na historiografia da arquitetura brasileira, merecendo investigações mais aprofundadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene; FISCHER, Silvia. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Projeto, 1982.

----- . *Residências em São Paulo, 1947-1975*. São Paulo, Projeto, 1986.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi*. Orientador Bruno Padovano. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1995.

ANELLI, Renato Luiz Sobral; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. Mediterraneo ai tropici. Patii e giardini. Transformazioni del patio mediterraneo nell'architettura moderna brasiliana. *Casabella*, n. 708, Milano, fev. 2003, p.86-95.

AVON, Annalisa. Opere pubbliche nel Veneto Fascista (1933-1938). In ZUCCONI, Guido (org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Padova, Marsilio, 1992.

BIANCHI, Camillo; DAL PIAZ, Vittorio, PIETROGRANDE, Enrico. *Daniele Calabi progetti per Padova 1951-1959*. Padova, Editoriale Programma, 1988.

BOCCHI, Renato. *Architettura per L'abitazione*. Venezia, Studio Eidos, 1995.

CALABI, Donatella. A Parigi nel 1931-33. In ZUCCONI, Guido (org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Padova, Marsilio, 1992.

----- . La Colonia Italiana. In ZUCCONI, Guido (org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Padova, Marsilio, 1992.

- CAPITEL, Antón. *La arquitectura del patio*. Barcelona, GG, 2005.
- CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo Architettura e città 1922-1944*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1989.
- COLQUHOUN, Alan. *Architettura moderna e storia*. Roma, Laterza, 1989.
- CORNOLDI, Adriano. *L'architettura dei luoghi domestici*. Milano, Jaca Book, 1994.
- , *Arquitectura de la vivienda unifamiliar: manual del espacio domestico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- CORONA MARTINEZ, Alfonso. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires, CP67, 1991.
- COSTA, Ana Elísia da. *O gosto pelo Suti: Confluências entre as casas-pátio de Daniele Calabi e Rino Levi*. Orientador Cláudio Calovi Pereira. Tese de doutorado. Porto Alegre, FAU UFRGS, 2011.
- COSTA, Ana Elísia da; COTRIM Cunha, Marcio. O pátio no Brasil. Da casa moderna à contemporânea. *Arquitextos*, São Paulo, n. 181.07, Vitruvius, jun. 2015 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5560>>.
- COSTA, Ana Elísia da; PEREIRA, Cláudio Calovi; OLTRAMARI, Natasha. Mais do que casas-pátio.... Breve documentação sobre as casas do arquiteto italiano Daniele Calabi em São Paulo. *Projetos*, São Paulo, ano 10, n. 110.03, Vitruvius, fev. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/10.110/3581>>.
- COTRIM, Marcio. *Vilanova Artigas. Casas paulistas*. São Paulo, Romano Guerra, 2017.
- DAL PIAZ, Vittorio. La Collaborazione con L'università di Padova. In ZUCCONI, Guido (org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Padova, Marsilio, 1992.
- DEBENEDETTI, Anita; SALMONI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- LEATHERBARROW, David. Espaço dentro e fora da arquitetura. *ARQtexto*, n. 12, Porto Alegre, 2008.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Viçosa/Belo Horizonte, UFV/AP Cultural, 1995.
- MARTÌ ARÌS, Carlos. *Le variazioni dell'identità – il tipo nella architettura*. Torino, Città Studio Edizione, 1993.
- MONEO, Rafael. *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*. Torino, Umberto Allemandi & C, 1999.
- RECASENS, Gonzalo Dias. La tradición del patio en la arquitectura moderna. *DPA*, n. 13. Barcelona, 1997.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

ROWE, Colin. *Maneirismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo, USP, 1999.

SERAPIÃO, Fernando. Encontro na cidade da tristeza. *Projeto Design*, n. 320, São Paulo, out. 2006 <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-encontro-na-cidade-da-tristeza-01-10-2006>>.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, FAU UFRGS, 2000.

ZUCCONI, Guido (org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Padova, Marsilio, 1992.

----- Costruttore e Architetto a San Paolo (1939-1949). In ZUCCONI, Guido (org.). *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Padova, Marsilio, 1992.

----- Daniele Calabi: Variazione da un'idea di spazio introverso. *Domus*, n. 743. Milano, nov. 1992.

# A CRIANÇA E A CIDADE: O LEGADO DE MARIO DE ANDRADE

Ana Gabriela Godinho Lima  
Rodrigo Mindlin Loeb

## RESUMO

Este artigo explora a relação entre o pensamento de Mario de Andrade e o legado arquitetônico moderno paulistano que, de algum modo, deu corpo a suas ideias. Interessam particularmente a proposta para as Casas de Cultura e para os Parques Infantis na década de 30, em um trajeto que estende-se até a década de 40, olhando para a Biblioteca Mario de Andrade e a escola pública Padre Manoel da Nóbrega. Verificamos que tanto nestes edifícios, quanto nos desenhos e escritos à mão de Mario de Andrade para as Casas de Cultura, a expressão formal com ares Art Déco buscava, a um só tempo, evocar uma aura de respeitabilidade e afirmar sua presença na cidade, promovendo ideias modernas de racionalidade espacial, na busca por proporcionar o convívio e o cultivo da cultura própria do operariado paulistano e suas crianças, naquele momento constituída em grande parte por imigrantes. O presente trabalho traz uma reflexão acerca da importância do legado de Mario de Andrade para a constituição do Núcleo de Pesquisa Mackenzie/Brasileira, voltado para a instrumentação conceitual de ações de impacto social. Utiliza como base da construção da argumentação, os materiais de trabalho de seus autores, que há anos vêm de alguma forma contemplando a figura andradiana como referência de estudos da arquitetura e cultura modernas paulistanas.

Palavras-chave: Mario de Andrade, Arquitetura Moderna Paulistana, Crianças.

THE CHILD AND THE CITY:  
MARIO DE ANDRADE'S LEGACY  
ABSTRACT

This article explores the relationship between Mario de Andrade thoughts and the Paulistana Modern architecture heritage that gave, in some measure, body to Andrade's ideas. The interest here is mainly focused in the Casas de Cultura (Culture Houses) and the kindergartens in the 1930 decade, in a path that extends to the 1940s, looking to Mario de Andrade Library and the public school Padre Manoel da Nóbrega. We verify that in these buildings, as in Andrade's drawings and handwriting for the Casas da Cultura, the Art Déco expression sought, at once, to evoke a respectable aura and to affirm the building's presence in the urban space as well as to promote the Modern ideas of spatial rationality, in order to promote the workers and their children socialization and nurture their own culture, being them largely immigrants. The present work constitutes a reflection about Mario de Andrade's importance to the Núcleo de Pesquisa Mackenzie/Brasília, dedicated to provide conceptual tools for social impact actions. Its argumentation basis is constituted by its authors work materials, that have, for years, the andradiana figure as a reference in the Paulistana Modern architectural and cultural studies.

Keywords: Mario de Andrade, Paulistana Modern Architecture,-Children.

EL NIÑO Y LA CIUDAD:  
EL LEGADO DE MARIO DE ANDRADE  
RESUMEN

Este artículo explora la relación entre los pensamientos de Mario de Andrade y el patrimonio de la arquitectura Paulistana Moderna que dio, en alguna medida, cuerpo a las ideas de Andrade. El interés se centra principalmente en las Casas de Cultura y en el kindergartens en la década de 1930, en una trayectoria que se extiende hasta la década de 1940, mirando a la Biblioteca Mario de Andrade y la escuela pública Padre Manoel da Nóbrega.

Comprobamos que, como en los escritos de Andrade y en la caligrafía de Casas da Cultura, la expresión Art Déco buscaba evocar una aura respetable y afirmar la presencia del edificio en el espacio urbano, así como promover las ideas modernas de racionalidad espacial, para promover la socialización de los trabajadores y sus hijos, nutriendo su propia cultura, siendo en gran medida inmigrantes. El presente trabajo constituye una reflexión sobre la importancia de Mario de Andrade para el Núcleo de Pesquisa Mackenzie/Brasileña, dedicado a suministrar herramientas conceptuales para acciones de impacto social. Su base de argumentación está constituida por los materiales de trabajo de sus autores, que tienen, durante años, la figura andradiana como referencia en los estudios arquitectónicos y culturales paulistanos modernos.

Palabras-clave: Mario de Andrade, Arquitectura Moderna Paulistana, Niños.



Passado é lição para se meditar, não para se reproduzir.

**Mario de Andrade**

Este artigo discute a importância do legado das ideias de Mario de Andrade para a constituição do Núcleo de Pesquisa Mackenzie/Brasileira voltado para a instrumentação de ações de impacto social. A reflexão aqui apresentada constrói-se a partir do olhar especificamente voltado para obras e concepção de arquitetura e seu entorno, que resultaram das ações e visão de Mario de Andrade, formando parte do conjunto de obras referenciais da arquitetura moderna paulistana e influenciando ações futuras.

O argumento deste trabalho aborda sua contribuição sob duas perspectivas: 1.) o constructo cultural e 2.) suas reverberações na arquitetura das casas de cultura, escolas, parques infantis e contextos urbanos em que se posicionaram.

A autora e o autor colaboram atualmente na consolidação do referido Núcleo de pesquisa, estabelecido como colaboração entre a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie e o Instituto Brasileira, com o objetivo de desenvolver projetos de pesquisa que possuam, como desdobramento, ações que representem o reconhecimento e valorização dos diversos aspectos da História e Cultura Brasileiras, buscando abrir caminhos para as possibilidades de contribuição ao desenvolvimento da primeira infância no Brasil. Nesse sentido, identificam em Mário de Andrade, assim como em seu legado, um fundamento importante da visão que consideram importante ser promovida nas ações ligadas a esta iniciativa.

Por esta razão, pareceu relevante neste artigo apresentar o processo de interlocução estabelecido pelos autores, por meio de seus materiais de trabalho, tendo como pano de fundo suas trajetórias de pesquisa em momentos nos quais Mario de Andrade comparece como motivo central de atenção. Os dois momentos autorreflexivos do texto articulam-se por meio do exercício de ancoramento na arquitetura e na cidade, como expressão visível, material e cultural da visão de mundo de um intelectual brasileiro cujo pensamento ainda hoje atua como potente gerador de significados para pensar projetos contemporâneos voltados para a execução de concretas ações sociais. No dizer de Mario: "Passado é lição para se meditar, não para se reproduzir". (RUBINO. In Itaú Cultural, 2013).



Sendo assim, a discussão apresentada aqui se organiza na seguinte sequência:

1. Aproximações arquitetônicas ao legado de Mario de Andrade: a perspectiva do Projeto Mackenzie/Brasiliense e o foco na discussão sobre a Cidade e Primeira Infância;
2. Relato de um projeto de pesquisa acerca das Casas de Cultura propostas por Mario de Andrade. (Rodrigo Mindlin Loeb);
3. Notas de trabalho acerca do papel de Mario de Andrade na arquitetura escolar dos anos 1930 (Ana Gabriela Godinho Lima);
4. Síntese: a criança, a cidade e o legado arquitetônico de Mario de Andrade;
5. Considerações Finais

## APROXIMAÇÕES ARQUITETÔNICAS AO LEGADO DE MARIO DE ANDRADE: A ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO MACKENZIE/BRASILIANA E A ATENÇÃO À PRIMEIRA INFÂNCIA

Ao considerarmos como alguns dos princípios fundamentais do movimento modernista no Brasil: a atualização universal da criação artística brasileira; a liberdade da pesquisa estética desprendida do passado e o fortalecimento de uma consciência criadora nacional, constatamos que Mario de Andrade, no período compreendido entre 1934 e 38, buscou sintetizá-los e traduzi-los para a realidade urbana, em um esforço de territorializar suas reflexões acerca destes postulados e integrá-los à realidade da vida da população para o fortalecimento das identidades culturais. Bibliotecas, discotecas, escolas infantis em parques urbanos, Casas de Cultura. A nosso ver, este conjunto de valores intangíveis assume forma concreta em um conjunto de edifícios modernos na cidade de São Paulo, cuja arquitetura, ainda que do ponto de vista de sua composição, forma, técnicas e materiais construtivos não tenha se configurado propriamente como exemplar, do ponto de vista da sofisticação e pureza projetual que fazem parte das características próprias do movimento moderno, possui relevância particular, por causa das intenções projetuais com que foram concebidas e da visão de mundo que exemplificam.

De certo modo, esta visão de mundo situa-se em um momento em que se deu a passagem de uma condição até então assumida de marginalidade intelectual, ostentada com certo orgulho aristocrático, para uma posição de participação objetiva e direta, na busca

de concretizar algo que ainda estava em formulação. A consciência da passagem do tempo, implacável, que transforma o presente rapidamente em passado, reforçou em Mario de Andrade a importância de construir um legado para as gerações futuras. Desta forma o passado assume dimensões especiais, é capaz de sinalizar uma identidade nacional e revelar as origens dos conhecimentos populares.

Preocupou-se em tornar a cultura acessível à grande população da cidade em plena expansão, e garantir o espaço coletivo como elemento essencial no desenvolvimento social e cultural. Os projetos convergiam para a consolidação efetiva do espaço público voltado para os grandes segmentos, e não simplesmente favorecedor de seus pares do espaço privado. Um potente propósito, ato político.

## RELATO DE UM PROJETO DE PESQUISA ACERCA DAS CASAS DE CULTURA PROPOSTAS POR MARIO DE ANDRADE (RODRIGO MINDLIN LOEB)

Ao longo dos anos de 1992, 93 e 94, como aluno da graduação da FAU USP, tive o privilégio de participar de um grupo de pesquisa sobre Museus e Acervos, liderado e orientado pela Professora Dra. Maria Cecília França Lourenço. Foi um processo constituinte de minha capacidade de estruturar uma metodologia de projeto e pesquisa que levo comigo até os dias de hoje.

Meu interesse sempre esteve na reflexão acerca do projeto urbano e arquitetônico estruturado a partir da herança cultural e das expressões vernáculas e seu potencial de transformação da cultura de ocupação do território público e coletivo, de forma ambientalmente correta bem como da relação histórica das concepções de espaço público e privado na cultura urbana do Brasil.

Neste sentido minha pesquisa teve como objetivo compreender e estudar as propostas de Mário de Andrade para as Casas de Cultura, e a formulação deste projeto a partir do olhar de um pesquisador, intelectual, escritor e artista que através da atuação como gestor público em um momento de sua vida, conseguiu sintetizar muito de sua reflexão e ideais em propostas concretas de alcance metropolitano.

Entretanto havia apenas poucas menções bibliográficas ao projeto das Casas de Cultura (que certamente foi influenciado pelos ideais postulados no Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova de 1932), sem uma descrição mais detalhada que permitisse o entendimento e a reflexão que contribuísse a minha pesquisa, mesmo que

suas ideias tivessem influenciado múltiplas ações e projetos públicos, tais como os CIEP - Centros Integrados de Educação Pública propostos por Darcy Ribeiro na década de 80, os CIAC - Centros Integrados de Atendimento à Criança inspirados nos CIEP na década de 90 e posteriormente os CEU - Centros Unificados de Educação nos anos 2000 propostos pela Prefeitura do Município de São Paulo.

O grupo de pesquisadores se reunia periodicamente, e cada um dos membros compartilhava seu processo, além de termos leituras programadas, passeios e viagens de estudo.

Comecei pela busca de informações nas referências bibliográficas. Li escritos de e sobre Mário de Andrade para contextualizar sua atuação como pensador da Cultura e da transformação da sociedade. Em seguida fiz inúmeras visitas ao Instituto de Estudos Brasileiros, garimpando nos documentos e verificando no acervo de Mário de Andrade, as correspondências, anotações e diversos registros, pertencentes ao inestimável acervo do IEB. Fotografei todos os documentos que tinham relação com o objeto para que pudesse revisá-los.

Encontrei em anotações manuscritas de Mário de Andrade, reflexões e conceitos sobre as Casas de Cultura, a descrição de um programa preliminar de necessidades, alguns croquis de elevações e plantas, a ênfase em um espaço popular, integrado a cidade, multiplicado em várias unidades e articulado com parques e escolas infantis. O projeto estava em concepção, contemplando vários elementos das pesquisas, experiências e reflexões de Mário de Andrade sobre a cultura popular e a transmissão das experiências e vivências através das gerações, incluindo a leitura e a língua escrita com a biblioteca, a música e a língua falada com a discoteca e o rádio, a atividade física com as salas de ginástica bem como o contato com a natureza ao integrar parques e as crianças ao propor que escolas infantis para crianças de 6 a 7 anos integrassem o complexo, escolas estas raras naquela altura.

Em uma das notas manuscritas, feita em um pedaço de papel pequeno, que demorei a dar a devida atenção, estava a indicação de um número de processo 34.295 de 1937, de informações sobre as Casas de Cultura, como último despacho da Cultura de 10 de março de 1938.

Mário havia deixado o registro de onde poderia ser encontrada a documentação. Fui à busca deste processo nos arquivos Municipais, por muito tempo sem sucesso, visitando arquivos da Prefeitura no centro de São Paulo, pois em nenhum deles o número fazia qualquer sentido. Finalmente em uma das inúmeras consultas e visitas,

um arquivista mencionou a existência de um arquivo geral do Pique-ri, aonde a Prefeitura guarda boa parte de seus arquivos do passado.

Marquei uma visita e no grande galpão, repleto de prateleiras com milhares de caixas de arquivos, através de passarelas industriais metálicas, acessei com o número do processo a documentação que lá estava desde 1938.

56 anos após o arquivamento, foi com emoção que abri a caixa e constatei que continha toda a tramitação do processo das Casas de Cultura, com um projeto executivo completo, um orçamento detalhado da obra e as primeiras tentativas de implantar em um terreno na cidade de São Paulo. Tudo estava pronto, faltou tão pouco para que fosse executado esse projeto, tão à frente de seu tempo. Os documentos eram espelho de todas as reflexões de Mário de Andrade nas anotações encontradas no IEB, e seu desenho, muito fiel aos croquis.

O projeto das Casas de Cultura foi a síntese de um conjunto de projetos desenvolvido pelo Departamento de Cultura sob a direção de Mário de Andrade. A gestão municipal do Prefeito Fábio Prado, que se desenvolveu de 1934 a 1938, criou o Departamento Municipal de Cultura em 1935, e convidou Mário de Andrade a dirigi-lo. O Departamento de Cultura foi responsável pela criação da Orquestra Sinfônica Municipal e do Coral Paulistano, além dos parques infantis com as escolas integradas e de Bibliotecas com Discotecas públicas. As Casas de Cultura seriam multiplicadas pelo território urbano da cidade em terrenos de aproximadamente 1.500m<sup>2</sup>, reunindo um conjunto de atividades e conceitos que Mário de Andrade havia explorado durante sua gestão.

Mário de Andrade foi um dos responsáveis, junto ao advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade e sob a liderança do Ministro Gustavo Capanema e sua equipe, pela criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, fundado oficialmente em 13 de janeiro de 1937.

Infelizmente a força instituída no país por um golpe de Estado, o Estado Novo, promoveu ações de grande restrição da liberdade e do desenvolvimento da cultura e da educação, suprimiu todos os órgãos legislativos do país, suspendeu as eleições presidenciais e os partidos políticos foram extintos por decreto. Um dos idealizadores do golpe integralista de ideário fascista foi o então Capitão Olympio Mourão Filho, que algumas décadas mais tarde iria participar da organização do golpe militar de 1964. Em 1938 Mário de Andrade desligou-se do Departamento de Cultura.

## NOTAS DE TRABALHO ACERCA DO PAPEL DE MARIO DE ANDRADE NA ARQUITETURA ESCOLAR DOS ANOS 1930 (ANA GABRIELA GODINHO LIMA)

Entre os anos de 2000 e 2004 estive envolvida com os estudos para meu doutorado, no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Meu tema abordava o ensino de história da arquitetura sob a perspectiva feminista<sup>1</sup>. Entretanto, como arquiteta que sou, acabei desenvolvendo paralelamente alguns estudos sobre a arquitetura escolar, no contexto de uma frutífera interlocução com a educadora Ana Laura Godinho Lima, à época também aluna no doutorado da FE USP (e confirmando as suspeitas levantadas por seu nome, minha irmã).

Nossos interesses centraram-se particularmente no período compreendido entre a Primeira República - de 1889 a 1929 - e a Era Vargas - de 1930 a 1945. Foi ao longo destes anos que, no contexto brasileiro, surgiu o Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova que, divulgado em 1932, contava entre seus signatários Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Cecília Meirelles e Armanda Álvaro Alberto.

Já em 1930, fora criado o Ministério de Educação e Cultura, favorecendo a implementação de uma política nacional de educação. Sua sede começou a ser construída em 1937, sob iniciativa de Gustavo Capanema. É conhecida a história do Edifício do MEC, no Rio de Janeiro, projetado pela jovem equipe composta por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcelos. Virtualmente terminado em 1942, consistia em uma estrutura prismática elegante, elevada em seus pilotis surpreendentemente alongados, e implantada de modo estratégico no lote. Viria a tornar-se conhecido como *Palácio da Cultura*, representando uma espécie de materialização da visão modernizadora de educação sustentada por Capanema.

No ano de 1934, foi criada a Universidade de São Paulo durante o governo de Armando Salles Oliveira, reunindo instituições tradicionais de ensino superior como a Faculdade de Direito, até então dependente do Governo Federal, e criando a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Almejava-se então o desenvolvimento da educação superior, estimular a pesquisa e promover o treinamento de quadros professorais para o ensino elementar e médio. Simultaneamente, novas

---

1. LIMA, Ana Gabriela Godinho. *Reverendo a História da Arquitetura: uma perspectiva feminista*. Tese de doutorado. Orientadora Cynthia Pereira de Souza, São Paulo, FE USP. 2004.

escolas eram construídas em todo o Estado. Entre 1934 e 1938, durante a administração do prefeito Fábio Prado, o Departamento de Cultura Municipal foi criado, sob a direção de Mario de Andrade, tornando-se mais tarde a Secretaria Municipal da Cultura.

O departamento promoveu o estudo do folclore brasileiro e deu particular importância à uma teorização sobre a atividade artística por meio do estudo de desenhos infantis. (VALENTINI. In Itaú Cultural, 2013). Fez ainda construir a Biblioteca Municipal, projetada por Jacques Pilon na quadra entre a Rua da Consolação, a av. São Luiz e Rua Bráulio Gomes, passando a chamar-se Biblioteca Mario de Andrade a partir de 1960. A transferência do acervo da biblioteca, até então acomodada em um discreto edifício à rua Sete de Abril, foi também um ato simbólico, qualificando de algum modo as transformações que já vinham ocorrendo no âmbito da educação e do esforço pela construção de escolas dentro de um projeto nacional que promovesse uma nova visão sobre a educação, ao mesmo tempo em que pudesse atender à demanda por salas de aula, que crescia espantosamente.

Inaugurada no mesmo ano em que o edifício do MEC, 1942, encarnava, entretanto, uma arquitetura não tão decididamente moderna: por um lado, executada em estrutura de concreto armado, e tecnicamente sofisticada para sua época, arranjada em torno de um vazio central que se estende por três pavimentos do edifício. Por outro, exibindo feições *Art Déco*, tanto em sua composição volumétrica quanto no trabalho de suas fachadas.

Esta arquitetura não tão certa, ainda em busca de definição, curiosamente pode ser constatada em um desenho de Mario de Andrade encontrado por Rodrigo Mindlin Loeb em seus levantamentos em acervos (acima) e também em algumas escolas públicas construídas em um período que chamei de *intermezzo*, quando escrevi sobre arquitetura escolar há alguns anos (LIMA, 2005).

No presente processo de trabalho, nos afigurou particularmente interessante olhar para estes edifícios em busca de características *não tão certas*, que nos pareceram de algum modo relativizar a *certeza moderna*, expressa em edifícios muito mais puros, do ponto de vista da forma, da implantação, do agenciamento de espaços, da proposição estética, como o próprio MEC. Sugerimos aqui que há um mérito próprio no reconhecimento e exploração das características transitórias, das coisas que se pretendem, mas ainda não se consolidaram, na arquitetura e na visão de mundo que se anseia, mas que ainda não se desenhou claramente. O singelo desenho de Mario de Andrade para

as Casas de Cultura, o projeto de Pillon para a Biblioteca Mario de Andrade bem como alguns exemplares da arquitetura escolar como a Padre Manoel da Nóbrega e Marina Cintra, de Hernani do Val Penteado, bem poderiam ser reconhecidas por essas características *não tão certas*, ao mesmo tempo em que também encarnavam uma visão acerca do que se desejava, de modo não tão certo, para a sociedade brasileira, especificamente paulistana e para as crianças de então.

De modos similares ao projeto da Biblioteca Mario de Andrade, as escolas de Hernani do Val Penteado buscavam, por sua expressão formal com ares *Art Déco*, evocar uma aura de respeitabilidade, uma presença afirmativa na cidade, como era esperado dos edifícios institucionais voltados para a educação e cultura desde a primeira república, como tão bem o demonstram as escolas e edifícios institucionais de Ramos de Azevedo. Mas, ao contrário destes últimos, não era na distinção monumental que essa aura seria obtida, pelo contrário, residia na aspiração ao novo, representada pelas implantações estratégicas de esquina, na limpeza formal e no emprego das técnicas construtivas avançadas. Empregada de modo limitado, por ser dispendiosa à época, a estrutura de concreto armado reforçado, permitia já a liberação das lajes para arranjos mais flexíveis das plantas, mas ainda convivendo com pisos de madeira e alvenarias, mais viáveis de serem executados pela mão de obra disponível e mais barata. Ganharam lugar as salas arejadas e claras, dispostas de acordo com a melhor orientação solar, promovendo a nova educação sonhada por protagonistas como Mario de Andrade.

## SÍNTESE: A CRIANÇA, A CIDADE E O LEGADO ARQUITETÔNICO DE MARIO DE ANDRADE

Por sua situação estratégica na cidade, por sua arquitetura, que embora *incerta* como linguagem e expressão moderna, e híbrida do ponto de vista do emprego dos materiais e técnicas construtivas, estes edifícios seguiram exercendo um papel ativo na cidade, referenciais em seus entornos. Com efeito, não era outra a intenção de Mario de Andrade quando realizou uma série de estudos a partir de mapas da distribuição dos parques infantis em São Paulo e estudos estatísticos da origem de nacionalidade das alunas e alunos que as frequentariam (Itaú Cultural, 2013).

Como ponderou Faria (1999), os Parques Infantis criados por Mario de Andrade em 1935 situam-se na origem da rede de educação



infantil paulistana, “a primeira experiência brasileira pública municipal de educação (embora não escolar)”, que ofereceu a oportunidade das filhas e filhos de famílias operárias brincarem a céu aberto, receberem educação e cuidados, no triplice objetivo destes parques: educar, assistir, recrear.

Para Mario de Andrade, a criança era portadora de sua cultura de classe, e os Parques Infantis o local em que esta cultura poderia ser encenada, vista e valorizada. Com isso tornava realmente público o conceito de Parque Infantil, um local em que as filhas e filhos de operários, sob a responsabilidade do município, teriam seu direito à infância preservados - ou seja, o direito a não trabalhar - podendo brincar e criar a cultura infantil.

A mesma autora lamenta a tendência a separar cuidados e educação promovida a partir de 1974 pela prefeitura de São Paulo quando da criação das EMEIs - Escolas Municipais de Educação Infantil, perdendo-se a visão integradora entre o lúdico, os jogos tradicionais infantis e o artístico. A visão da criança como competente e capaz, sujeito de direitos, criadora e consumidora de cultura é preterida, tomando seu lugar a ideia de alunas e alunos precocemente escolarizado e consumidores da cultura produzida por adultos.

Entretanto, a primeira década dos anos 2000 começou a dar mostras de uma recuperação das noções de educação escolanivistas e andradianas. Em 2001, o projeto dos Centros Educacionais Unificados, os CEUs, começaram a ser estruturados pela Prefeitura de São Paulo a partir de consultas populares, para as regiões periféricas da cidade. Desenvolvidos inicialmente por uma equipe coordenada pelos arquitetos Alexandre Delijaicov, André Taqkyia e Wanderley Ariza, inspiraram-se claramente nas noções de Escola Parque de Anísio Teixeira, e na materialização a elas dada pelo arquiteto Hélio Duarte e seus colaboradores.

No centro de São Paulo, partir de Dezembro de 2007, a biblioteca Mario de Andrade iniciou uma grande reforma, que a reinseriu com mais vigor na vida intelectual e cultural paulistana. Tomada a cargo pelo escritório Piratininga de arquitetura, envolveu não apenas a intervenção no prédio, mas também o restauro do mobiliário e a higienização e reorganização física do acervo. Em 2011, como informa o site da instituição,<sup>2</sup>

---

2. <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/historico/index.php?p=7653>>.



a Biblioteca foi reinaugurada, tornando disponível ao público as áreas de consulta das coleções fixas – Artes, Coleção Geral, Mapoteca e Raros e Especiais – bem como o Auditório. A abertura da Hemeroteca (prédio anexo) se realizou em dezembro de 2012 proporcionando ao público a leitura e consulta de periódicos. Isso trouxe de volta, principalmente, estudiosos, pesquisadores, artistas e intelectuais que se haviam afastado da Biblioteca em seu período de hibernação. A retomada da programação cultural no Auditório, por sua vez, ajudou a Biblioteca Mário de Andrade a retomar seu lugar na agenda cultural da cidade.

O que Mario de Andrade, em sua época, não podia prever, (e quem poderia?) foi a escala de crescimento que a cidade de São Paulo assumiria. Em números: no ano de 1890, a cidade possuía 65.000 habitantes, três anos depois a população dobrara, atingindo 130.000 habitantes. Em 1915, São Paulo alcançaria 500.000 habitantes, um crescimento de 800% em 25 anos. Em 1930, já contabilizava 900.000 pessoas, um número similar ao de várias importantes cidades europeias daquele momento (LIMA, 2005).

Se nos permitirmos dar um vertiginoso salto para os dias de hoje, nos vemos em um contexto em que algo em torno de quatro milhões de pessoas em São Paulo, cerca de 50% destas, crianças, não tem acesso a espaços públicos para brincar, ou acesso a serviços básicos de saneamento e saúde. (Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento Regional SP, 2010) As crianças vulneráveis de hoje em São Paulo não são mais as filhas dos imigrantes europeus, mas aquelas atingidas pela pobreza e precariedade extrema, e, ainda mais recentemente, as que vêm suas famílias na condição de refugiadas, expulsas de seus territórios de origem.

À época de Mario de Andrade, a literatura e a arte ocupavam um papel central na formação do caráter e na preparação do indivíduo para a vida em sociedade, o trabalho e o serviço à comunidade. Os manuscritos que produziu no processo de concepção das Casas de Cultura eram uma expressão desta noção. Em um deles (imagem abaixo), lê-se:

Casa de Cultura  
Sala de conferencias com palco para ensaios de peças  
teatrais

Salas para clube popular de bairro, com jogos, jornais,  
etc. local para ensaios de coral  
Salas para biblioteca de adultos  
Salas para biblioteca infantil  
Edifício com dois pavimentos e possibilidade de eleva-  
ção do terceiro posteriormente  
O edifício deve ter duas alas, numa ala localizada a B.  
Infantil e por cima as salas do clube popular, local para  
ensaios musicais, radio e barulhos. Na outra ala a Bib.  
Popular de adultos no andar térreo e por cima o salão  
de conferências, havendo impermeabilidade sonora  
entre os dois pavimentos. (transcrição de manuscrito  
de Mario de Andrade, Processo 34.295 de 1937)

Nos tempos de hoje, a abordagem pela perspectiva das ciências cognitivas parecem ter assumido este papel. Como se lê no relatório do IBGE de 2015, "Aspectos dos Cuidados das Crianças de Menos de quatro anos de Idade", na primeira infância,

ocorre o desenvolvimento de estruturas e circuitos cerebrais, bem como a aquisição de capacidades fundamentais que permitirão o aprimoramento de habilidades futuras mais complexas. Crianças com desenvolvimento integral saudável durante os primeiros anos de vida têm maior facilidade de se adaptarem a diferentes ambientes e de adquirirem novos conhecimentos, contribuindo para que posteriormente obtenham um bom desempenho escolar; alcancem realização pessoal, vocacional e econômica e se tornem cidadãos responsáveis. (Comitê Científico Do Núcleo Ciência Pela Infância, 2014, In IBGE, 2015)

A nosso ver, o ganho proporcionado pelos conhecimentos constituídos pelas ciências cognitivas poderia, nos dias de hoje, ser potencializado ao se recuperarem as noções andradianas da criança como portadora da cultura de sua classe, e, principalmente, produtora de cultura. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, sabemos, estudando seus documentos, o quanto Mario de Andrade era atento aos contextos urbanos em que estas crianças se encontravam, e à constituição dos espaços físicos em que funcionariam as Casas de Cultura, os Parques Infantis.

A construção do edifício da biblioteca e das escolas, não apenas representou uma das formas de materialização da ideia de renovação cultural brasileira, que Mario de Andrade já havia posto em marcha em 1922, em *Paulicéia Desvairada* - um estudo acerca das tradições brasileiras articulada à sua leitura da atuação das vanguardas internacionais. Também integrou um conjunto de esforços que resultou na criação dos primeiros Parques Infantis - mantidos pelo Departamento de Cultura para as crianças, filhas e filhos de operários, em grande parte imigrantes, "vistos com medo e distância pela burguesia da cidade" (Itaú Cultural, 2013) - que funcionaram como embriões das escolas primárias municipais.

O conjunto arquitetônico formado por obras que de alguma forma materializaram a visão de mundo de Mario, incluindo o papel da arte e da cultura na formação do indivíduo, possui um valor que não reside apenas em suas qualidades compositivas, técnicas e materiais. Vai também além de sua situação estratégica na cidade. Incorpora também o sentido formativo que a arquitetura e a cidade são capazes de assumir, a capacidade de qualificar os espaços e contextos em que se dão a educação, o cuidado e a recreação infantis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Biblioteca Mario de Andrade. *Galeria da arquitetura* <[http://www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/piratininga-arquitetos-associados\\_/biblioteca-mario-de-andrade/1102](http://www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/piratininga-arquitetos-associados_/biblioteca-mario-de-andrade/1102)>.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. A contribuição dos parques infantis de Mario de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. *Educação & Sociedade*, ano XX, n. 69, dez. 1999.

Itaú Cultural. Mario de Andrade e os Parques Infantis, maio, 2017 <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/historico/index.php?p=7653>>.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. Two Moments of School Architecture in São Paulo: Ramos de Azevedo and his Pioneering Schools / Hélio Duarte and the Educational Agreement. *Paedagogica Historica*, v. 41, n. 1-2, 2005, p. 215-241.

Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento Regional, Governo do Estado de São Paulo. *Índice Paulista de Vulnerabilidade Social*, 2010 <[http://indices-ilp.al.sp.gov.br/view/pdf/ipvs/principais\\_resultados.pdf](http://indices-ilp.al.sp.gov.br/view/pdf/ipvs/principais_resultados.pdf)>.

# PERRET E GUEDES: UM PARALELO ENTRE DUAS OBRAS DE ARQUITETURA RELIGIOSA EM CONCRETO

Ana Karla Olimpio Pereira  
Paulo Yassuhide Fujioka

## RESUMO

A arquitetura religiosa é um tema de menor destaque dentro do movimento moderno, embora tenha sido abordado de forma bastante interessante por diversos arquitetos como a capela de Ronchamp (1955) de Le Corbusier, Sinagoga Beth Sholom (1954) de Frank Lloyd Wright e a catedral de Brasília de Oscar Niemeyer são exemplos do desenvolvimento das questões religiosas dentro da lógica racional e laica do movimento moderno. Notre Dame du Raincy (1924) do arquiteto francês Auguste Perret é pioneira no uso escultórico e estrutural do concreto para este programa.

Dentro do caso brasileiro, uma das primeiras igrejas da arquitetura moderna é a Igreja da Vila Madalena (1955) em São Paulo do arquiteto Joaquim Guedes que possui características brutalistas e que trabalha de forma pouco convencional as questões do programa religioso e os conceitos modernos. Considerando o pioneirismo da obra de Guedes nesse contexto, é proposto um paralelo entre a Notre Dame du Raincy e a Igreja da Vila Madalena, buscando a presença do arquiteto francês no caso brasileiro para além do uso do concreto aparente.

Palavras-chave: Igreja Vila Madalena, Guedes, Brutalismo Paulista.

## PERRET AND GUEDES: A PARALLEL BETWEEN TWO WORKS OF RELIGIOUS ARCHITECTURE IN CONCRETE ABSTRACT

Religious architecture is a minor theme within the modern movement, although it has been approached in a very interesting way by various

architects such as Le Corbusier's chapel of Ronchamp (1955), Frank Lloyd Wright's Synagogue Beth Sholom (1954) and Oscar Niemeyer's Brasilia cathedral are examples of the development of religious issues within the rational and secular logic of the modern movement. Notre Dame du Raincy (1924) by the French architect Auguste Perret is a pioneer in the sculptural and structural use of concrete for this program.

In the Brazilian case, one of the first churches of the modern movement is the Church of Vila Madalena (1955) in São Paulo by the architect Joaquim Guedes, who possesses Brutalist characteristics and thinks in an unconventional way the questions of the religious program and modern concepts. Considering the pioneering work of de Guedes in this context, a parallel is proposed between Notre Dame du Raincy and the Church of Vila Madalena, seeking the presence of the French architect in the Brazilian case in addition to the use of the apparent concrete.

Keywords: Vila Madalena Church, Guedes, Brutalism *Paulista*.

## PERRET Y GUEDES: UN PARALELO ENTRE DOS OBRAS DE ARQUITECTURA RELIGIOSA EN CONCRETO RESUMEN

La arquitectura religiosa es un tema de menor presencia dentro del Movimiento Moderno, aunque haya sido abordado de forma bastante interesante por diversos arquitectos como la Capilla de Ronchamp (1955) de Le Corbusier, Sinagoga Beth Sholom (1954) de Frank Lloyd Wright y, La Catedral de Brasilia de Oscar Niemeyer son ejemplos del desarrollo de las cuestiones religiosas dentro de la lógica racional y laica del movimiento moderno. Notre Dame du Raincy (1924) del arquitecto francés Auguste Perret es pionera en el uso escultural y estructural del concreto para este programa.

En el caso brasileño, una de las primeras iglesias del movimiento moderno es la Iglesia de la Vila Madalena (1955) en São Paulo del arquitecto Joaquim Guedes que posee características brutalistas y piensa de forma poco convencional las cuestiones del programa religioso y los conceptos modernos. En este contexto, se propone un paralelismo entre la Notre Dame du Raincy y la Iglesia de la Vila Madalena, buscando la presencia del arquitecto francés en el caso brasileño más allá del uso del concreto aparente.

Palabras llave : Iglesia Vila Madalena, Guedes, Brutalismo *Paulista*.

A arquitetura religiosa é um tema pouco apropriado pela arquitetura moderna em comparação a outras tipologias de uso público. Seja pela baixa demanda do programa a partir da segunda metade do século XX ou pelo caráter racionalista e laico do movimento moderno; apesar disso existem interessantes exemplares de igrejas e templos de outras denominações, projetados e construídos por arquitetos modernos.

Estão entre as obras religiosas de Le Corbusier (1887-1965) estão a Capela de Ronchamp (1955) ao sudeste de Paris, o convento de La Tourette (1960) em L'Arbresle e a Igreja em Firminy (1963) na França. Frank Lloyd Wright (1867-1959) aborda o tema em diferentes denominações além da católica, em templos protestantes, sinagogas e a igreja ortodoxa, dentre essas obras o Unity Temple (1908) em Oak Park, Illinois; Unitarian Society Meeting House (1951) e Annunciation Greek Orthodox Church (1962) em Wisconsin e a Sinagoga Beth Shalom (1954) em Elkins Park, Pensilvânia.

No Brasil temos importantes Igrejas de Arquitetura Moderna como a Catedral de Brasília (1970) e a Igreja São Francisco de Assis (1943) na Pampulha de Oscar Niemeyer (1907-2012), Capela de São Pedro (1989) de Paulo Mendes da Rocha (1928-) em Campos do Jordão, Igreja da Cruz Torta (1976) de Cláudio Joaquim Barretto e Francisco Segnini e Igreja São Bonifácio (1965) do arquiteto Hans Bross (1921-2011) ambas em São Paulo para mencionar apenas alguns casos.

Mesmo sendo um programa com muitas restrições e paradigmas, é um interessante exercício de projeto, uma vez que aborda relações específicas e únicas. Aborda questões abstratas e em como se dá a ligação do homem com o divino; relações que não são comuns dentro da lógica moderna e que não estão presentes em outros programas, em especial de uso público como apontado no texto "Duas igrejas organicistas: influência de Frank Lloyd Wright na arquitetura moderna religiosa em São Paulo":<sup>1</sup>

---

1. FUJIOKA, Paulo Y. ANELLI, Renato Luiz S., BERNARDI, Cristiane K. P. B. FORESTI, Débora F. Duas igrejas organicistas: influência de Frank Lloyd Wright na arquitetura moderna religiosa em São Paulo. In *Anais do 9º Seminário DOCOMOMO Brasil*, Brasília, jun. 2011 <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/13576959/duas-igrejas-organicistas-docomomo-brasil>>.

Apenas constituem interessantes exercícios de arquitetura religiosa, programa que sempre apresentou tensões com os fundamentos racionalistas e laicos dos arquitetos modernos. Se para os estudos de história da arquitetura até o século XVIII os edifícios modelares são principalmente os religiosos, o mesmo não ocorre a partir do final do século XIX, quando outros programas e tipos arquitetônicos constituem a modernização da arquitetura dentro da sociedade industrial. A inter-relação entre arte, arquitetura e religiosidade se transforma na nova arquitetura. Os edifícios de culto perdem seu simbolismo místico depurado ao longo de séculos e buscam novos modos de conferir um caráter transcendente para os espaços de reunião religiosa. Apesar das obras paradigmáticas como Ronchamp e La Tourette, ou ainda São Francisco de Assis e a Catedral de Brasília, uma boa parte dos edifícios de culto moderno apresentam semelhanças com auditórios cívicos na disposição de planta e nos recursos de funcionais de acústica e iluminação. (FUJIOKA, ANELLI BERNARDI, FORESTI, 2011).

Um exemplo pioneiro da arquitetura moderna religiosa é Notre Dame du Raincy (1922-1924) do arquiteto francês Auguste Perret (1874-1954), sendo uma das primeiras edificações eclesiásticas construídas em concreto armado aparente e que possui grande influência pela qualidade projetual e solução construtiva, como colocado por Kenneth Frampton em *História Crítica da Arquitetura Moderna* (2008) "A igreja foi importante não apenas por suas proporções elegantes e seu refinamento sintático, mas também por sua formulação de coluna cilíndrica articulada dentro de um envoltório não estrutural de concreto." (FRAMPTON, 2008, p. 126).

A influência da produção religiosa do arquiteto francês esta presente em diversos projetos e foi amplamente discutida em artigos e livros sobre arquitetura. Kenneth Frampton em seu livro *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* dedica o capítulo "Auguste Perret and Classical Rationalism" para expor a obra do arquiteto do ponto de vista construtivo e conceitual, estabelecendo o conceito de racionalismo clássico aliado à tectônica moderna de Perret.

Para a pesquisadora Karla Britton "Notre Dame du Raincy can be regarded as a kind of manifesto by Perret – a constructed statement of his architectural aspirations. Built with an absolutely economy of both finances and simplicity of design, the church is exemplary of his best work." (BRITTON, 2001, 84).



Pensando a influência de Auguste Perret e de sua catedral na arquitetura moderna paulistana, especula-se o quão presente essa obra está em uma das primeiras igrejas modernas na cidade de São Paulo, a Igreja da rua Girassol projeto do escritório do jovem arquiteto Joaquim Guedes Sobrinho (1932-2008). Como apontado por Ruth Verde Zein:

Os primeiros exemplos, ainda nos anos 1950, parecem preferir a opção de uma revisitação do paradigma perretiano, tanto na já analisada Igreja de Vila Madalena, de Joaquim Guedes (mesmo que não diretamente), como (com mais clareza e pertinência) na Igreja da rua Caiubi, de Adolf Franz Heep (1953) e na Igreja em Itoupava Seca, de Hans Broos (1958). (ZEIN, 2005, 189).

O projeto da Igreja da rua Girassol, conhecida também como Igreja da Vila Madalena foi objeto de concurso em 1955, para a construção de uma igreja em um terreno pertencente à paróquia de São Miguel Arcanjo no n. 795 da rua Girassol. O concurso é vencido pelo escritório Joaquim Guedes Arquitetos Associados, que propôs uma construção em linhas retas, sem ornamentos em concreto aparente.

## PERRET E GUEDES, UM PARALELO ENTRE UMA IGREJA BRUTALISTA E UMA RACIONALISTA

Joaquim Guedes era um homem de formação erudita, então temos como pressuposto que ele conhecia a obra de Auguste Perret. Pois, embora ele não o tenha citado o arquiteto francês em seus textos sobre arquitetura e projeto, sabemos que ele conhecia seu trabalho uma vez que ele o menciona em seu texto "Geometria Habitada" (1996), elaborado para a edição brasileira do livro do poeta Paul Valéry, *Eupalinos ou O arquiteto* (1921).

Em contrapartida, omite, desde o título, o fantástico arquiteto, sem nome, construtor de flutuantes *edifícios de madeira*. Assim, temos que conviver com esse paradoxo: "Valéry parece partir de fragmentos indiferenciados do mundo material perceptível e sensível, de que evolve em abstrações ascensionais para revelar o *ato* supremo, criador de geometrias humanas; mas, a história, ou o que chamam de realidade, não têm a menor importância... Contudo, é dada como certa a influência, virtual ou real, de Auguste Perret, o grande



arquiteto, possivelmente amigo, inspirador e modelo" (GUEDES, in VALÈRY, 1996, p.11).

Os métodos de comparação e conceitos utilizados surgem a partir do livro de Kenneth Frampton *A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form* publicado em 2015, onde o autor aborda a questão da comparação entre edifícios chave da arquitetura moderna, neste caso iniciando pela obra de Auguste Perret.

O arquiteto e teórico francês Auguste Perret foi um dos pioneiros na construção de edificações em concreto armado aparente, suas principais obras são o Cassino de Saint-Malo (1899), edifício de apartamentos da *rue Franklin* (1903), o edifício garagem na *rue Ponthieu* (1905) e a já mencionada Notre-Dame du Raincy (1922).

O intuito do templo em Raincy era de homenagear os mortos durante a Primeira Guerra Mundial, em especial aos mortos na batalha de Orqçq durante a invasão germânica em 1914. Encomendado aos irmãos Perret pelo padre Canon Felix Nègre após ser recusada por outros arquitetos devido a escassez de recursos, porém a economia de recursos proposta pelos irmãos construtores possibilitou que a igreja fosse concluída em pouco mais de um ano.<sup>2</sup>

O pioneirismo dessa construção está ligado ao racionalismo projetual/estrutural e o uso do concreto armado aparente como estrutura e vedação para o programa religioso, algo incomum para a época e que causou estranhamento, como apontado por Jean-Louis Cohen:

Em Raincy, a leste de Paris, Perret contruiu a Igreja de Notre-Dame de La Consolation (1922), em comemoração da vitória da Batalha do Marne, durante a Primeira Guerra. Sua Nave abobada sustentada por delgadas colunas de concreto deixado aparente, e iluminada através de vitrais em suas paredes vazadas e também de concreto aparente. A aplicação num prédio religioso de métodos construtivos desenvolvidos para fábricas e outros programas seculares levou os críticos a apelidar a igreja de *Saint-Chapelle de concreto armado* e a vê-la como um vulgar *hangar de oração*. Á época, o pensamento de Perret estava afinado com o do poeta Paul

---

2. BRITON, Karla. *Auguste Perret* Londres: Phaidon. 2001, p. 76-77.

Valéry, cujo diálogo socrático Eupalinos ou O arquiteto (1921) sugere um retorno a um classicismo de viés nacionalista. (COHEN, 2013, p. 128-129).

O programa apresenta uma disposição bastante tradicional do ponto de vista da organização de desenho em planta, fazendo referência ao românico apresentando uma nave retangular estreita. A edificação fica elevada do solo por meio de uma escadaria frontal que marca a entrada da nave, a circulação central leva ao altar ao fundo, a geometria é marcada verticalmente pelo campanário em torre que possui sinos e um relógio.

A estrutura está interna a casca de vedação, como um esqueleto simétrico e estruturador tanto das paredes e aberturas quanto das partes internas. Os pilares se organizam em uma malha retangular sustentando a cobertura em abóbodas que exibem as marcas das formas de madeira.<sup>3</sup>

Embora a disposição da planta pareça tradicional ao referir-se a arquitetura religiosa, ao tratar a estrutura e elementos decorativos de maneira racionalista Perret inaugura novos conceitos para arquitetura religiosa que o transformaram em referência para arquitetos em todo mundo. Isso também é válido no contexto brasileiro, Zein resalta o quanto a construção é icônica na introdução de seu texto sobre as igrejas modernas em São Paulo:

Um dos exemplos da arquitetura moderna no tema das igrejas, de grande repercussão, foi sem dúvida o da Igreja de Notre Dame em Raincy, Paris, de Auguste Perret (1922-23). A retomada de vários elementos da tradição religiosa reinterpretados à luz das novas técnicas construtivas se ancora, nessa obra, em uma releitura das matrizes góticas, sem, entretanto, filiar-se às aspirações decorativas do neogótico do século 19, mas pode ser também compreendida como uma retomada do classicismo greco-romano, por seu caráter de sala hipostila; essa erudita releitura atinge um resultado altamente original, não obstante contendo elementos reconhecíveis da tradição do espaço religioso greco-romano-cristão, com o qual

---

3. FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, 1995, p. 140.

parece desejar dar continuidade: as altas e esbeltas colunas; a disposição basilical em três naves; a cobertura em abóbada de canhão suavizada; a referência à independência estrutural dos vedos potencializada pelo recurso aos vitrais – esse e outros são recursos que Perret utiliza com maestria e que dali em diante servirão de precedente notável muitas vezes referendado por inúmeros outros arquitetos em obras posteriores, dando exemplo de uma atitude moderna que, apesar de alterar tudo, parece não ter rompido com nada. (ZEIN, 2005, p.187).

O caráter clássico e a racionalidade característicos da obra perretiana aparecem de forma alusiva em São Paulo, pois não se manifestam de maneira direta como referência, mas podem ser reconhecidos. Seus conceitos estão presentes na arquitetura da cidade, em especial na região central nos remanescentes do início do século XX, especula-se que haja projetos do arquiteto na cidade<sup>4</sup>.

A partir disso, torna-se pertinente considerar uma comparação entre a Igreja da Vila Madalena de Joaquim Guedes e a Catedral de Rancy de Perret. Uma vez que são templos católicos que possuem conceitos projetuais/construtivos racionalistas, em estrutura aparente de concreto.

Como já mencionado anteriormente, o programa religioso e o Movimento Moderno possuem distensões em seus princípios de racionalidade, materialidade e funcionalidade, conciliar essas questões é o grande desafio dos arquitetos, como coloca a pesquisadora Ruth Verde Zein em sua tese de doutoramento *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953-1973*:

O programa a ser atendido pela arquitetura de uma igreja vai além das necessidades de um simples auditório com serviços de apoio, pois deve também atender às necessidades da liturgia religiosa que denomina o templo; a qual pode ter-se fixado e entranhado, ao longo de séculos, em determinadas formas típicas, de maneira a tornar frequentemente bastante difícil distinguir determinados ritos, dos espaços onde tradicionalmente são celebrados. (ZEIN, 2005, p.189)

---

4. SERAPIÃO, Fernando. O paradoxo de Perret em São Paulo.

Essas questões não foram ignoradas por Joaquim Guedes ao elaborar o projeto para Igreja da Vila Madalena, não há registros sobre o edital do concurso. Entretanto, em uma matéria publicada pelo Jornal Folha de São Paulo na edição de domingo, 8 de maio de 1960<sup>5</sup>, o arquiteto esclarece as diretrizes de projeto.

## IDEIAS FUNDAMENTAIS

O projeto participava de uma exposição de arquitetura, trazendo a apresentação das seguintes ideias fundamentais expostas pelo próprio arquiteto:

- a) Preocupação da criação de um espaço religioso cristão, compatível e coerente a sociedade a que serve, (implícita no seu desenho), a região e a época cujo volume possuía indiscutível unidade, simplicidade, dignidade e força;
- b) Todo o esforço de realização da cristandade através da história tem resultado de uma orgânica união entre as coisas da terra e as coisas de Deus, numa absoluta continuidade entre as manifestações religiosas e os fenômenos sociais e políticos, num perene relacionamento entre a Igreja e o mundo, entre o espiritual e o temporal.

Pareceu-nos que como expressão da nossa época, a igreja deve ser clara (bem iluminada) própria a manifestação da religiosidade coletiva, à assembleia do povo de Deus e não apenas o "ambiente místico e meditativo, escuro do recolhimento e do isolamento. A luz e a sombra continuam sendo os elementos primordiais do espaço."

Nesse pequeno texto fornecido pelo arquiteto ao jornal, vemos a preocupação em transpor as questões próprias da arquitetura religiosa para os espaços e materiais contemporâneos a época. Transparece a preocupação de Joaquim Guedes em estabelecer um diálogo com a arquitetura eclesial em sua essência (a teologia cristã da aproximação entre Deus e o homem), assim como sua função social (manifestação coletiva) é o partido conceitual de projeto.

Aproximando-se da obra de Perret propondo uma nave aberta e com visada direta ao altar, bem iluminada e que proporcionasse uma experiência coletiva aos fiéis, que se prolonga desde o espaço externo.

A praça, que pode ser observada na fotografia da maquete figura 5), faz a separação entre a rua e a edificação, porém possui uma

---

5. Matéria do jornal *Folha de São Paulo*. 8 maio 1960, p. 18.

função maior que o simples isolamento da edificação do ruído e diminuição do impacto visual devido à inclinação da via, atualmente bastante movimentada.

A praça conformada pelo recuo deveria ser utilizada como espaço de convivência para a população, uma vez que não há outras áreas livres nas imediações. Atua também como separador de fluxos entre o uso da igreja e o uso das demais dependências abaixo do corpo da edificação principal, na porção baixa do lote.

Propondo uma aproximação mais lenta da edificação, pois destaca a edificação do solo deixando a nave em concreto descolada do nível de acesso que só pode ser feito por meio de escadas, mesmo que se acessasse o lote pela porção alta da ladeira que compõe a rua Girassol. O arquiteto paulista reforça o caráter diferenciado da edificação valendo-se do mesmo recurso que Perret, a elevação do volume em relação a cota de acesso; um procedimento bastante comum para essa tipologia.

O desenho desse espaço direciona o usuário a porção média do volume que compõe a igreja, onde seu acesso é marcado por uma composição com duas aberturas com vidros transparentes e duas marquises em concreto armado que protegem portas de acesso em madeira e que se repetem no interior da edificação.

A planta possui geometria retangular de quarenta metros de largura por vinte e dois metros e meio de profundidade (40m x 22,50m), aparentemente uma forma tradicional de nave, não fosse o acesso e o altar estarem na porção central do espaço, dispondo os fiéis em duas porções de arquibancadas sob o piso inclinado a 10%, uma de cada lado do altar, criando uma simetria radial dos assentos.

Essa disposição pouco usual possui uma função eclesíástica, diluindo a hierarquia de proximidade ao sacerdote e com isso colocando os fiéis em posições iguais, como colocado pelo pesquisador da FAU USP Pedro Alberto Palma dos Santos:

Na proposta de Joaquim Guedes, a noção de comunidade, eclesia, é posta em valor, e o espaço sagrado passa a ser visto como lugar de reunião e celebração conjunta de todos os presentes, em fraternidade, diálogo e entendimento. Assim, entre outras coisas, garantindo, ao aspecto não contraído da arquitetura do espaço sagrado, uma ampla liberdade propositiva.

O público fica disposto simetricamente aos dois lados do acesso, olhando-se entre si com o altar de permeio,

numa arena retangular em rampa aproximadamente dez por cento subindo para cada uma das extremidades. A entrada pelo centro da maior dimensão do prisma dá acesso imediato ao altar, situado no centro geométrico da composição e apenas protegido na parte posterior por meias paredes em 45° definindo um setor restrito para sacristia e apoio. (SANTOS, 2015, p. 134-135).

A estrutura da construção é bastante evidente, totalmente em concreto aparente e potencializa o uso escultórico por meio de seus elementos arquitetônicos, assim como no caso perretiano onde a estrutura converte-se em elemento decorativo, as diferentes texturas do concreto conferem o acabamento às superfícies da vedação.

O volume é conformado por sete pórticos distanciados cinco metros entre si, que descem como pilares em secção retangular até a porção baixa do lote, conformando o perímetro das instalações educacionais e apoios que nunca foram concluídos no andar inferior. Essa lógica estrutural é recorrente na escola brutalista paulista, porém a primeira vista a estrutura em pórtico não é clara, uma vez que, com o fechamento da praça a leitura do volume como um todo é comprometida:

O corte como foco da solução arquitetônica e a repetição muito próxima de pórticos de vãos transversais muito amplos será mote bastante explorado na arquitetura do brutalismo paulista, em diferentes experimentações que vão desde sua presença menos evidente, como na Igreja da Vila Madalena, de Joaquim Guedes (1956), à singular solução em que se posiciona longitudinalmente, como no Masp, de Lina Bo Bardi (1958), ou ainda como na solução exemplar das escolas de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960) de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi - obras que serão analisadas mais demoradamente adiante. (ZEIN, 2005, p. 97).

A cobertura é composta por laje nervurada com modulação retangular, com geometria muito próxima a do piso, quase que criando um espelhamento da estrutura em relação ao eixo horizontal, como pode ser observado no corte longitudinal da edificação, ou seja, o volume dá a impressão de ser duplamente simétrico.

A porção superior da vedação é composta por vidro, que ilumina o volume zenitalmente, criando um jogo de iluminação ao longo do dia, mas mantendo a porção central da nave sempre iluminada, como colocado pelo arquiteto nas diretrizes iniciais, reforçando a ideia de que o espaço é feito para a celebração conjunta.

A proporção é um critério importante para os projetos de Joaquim Guedes, sempre empregado de forma racional buscando uma resposta estética, pois ao expandir a análise inicial proposta por Pedro Alberto Palma dos Santos e Ruth Verde Zein, é possível inferir que há uma relação justa entre as dimensões do volume, tanto em planta quanto em corte, como é possível aferir na imagem de planta e corte.

A planta possui uma modulação não linear, que se insere em um retângulo com proporção próxima ao retângulo de ouro (2:1), o proposto por Joaquim Guedes para a nave da igreja fica na proporção (1,77) uma distorção que passaria despercebida não fosse à relação direta entre os eixos estabelecidos pela estrutura, isso sugere um acerto de medidas para execução, porém mantém a sensação proposta pela razão ideal.

O mesmo ocorre com a altura no ponto mais alto da nave, que possui a mesma razão do quadrado virtual que abriga o altar, criando no centro da nave um espaço próximo a um cubo, o que sugere uma preocupação do arquiteto com as relações geométricas virtuais e com o caráter abstrato postos durante a feitura do projeto.

Ambas as construções estão inseridas em lote urbano com dimensões restritas para o programa a que se destinam. Sendo um dos partidos de Guedes a relação com o entorno e com a rua, isso se faz necessário devido ao acentuado declive do terreno e da necessidade de expansão do programa para além do programa restrito ao uso congregacional.

Os dois arquitetos trabalham a volumetria de modo que as restrições do lote não prejudiquem o projeto, a fim de causar impacto visual e diferenciar a edificação do entorno, valendo-se de um forte elemento vertical (não construído no caso paulistano, por tratar-se de um elemento de funcionalidade secundária) como chamariz para a edificação, relação relativamente comum a esse programa.

Considerando a geometria das duas edificações, é possível supor diversos pontos de distanciamento, sendo os principais deles a planta e a escala. Ambas as plantas já foram apresentadas e ao compará-las podemos concluir que, a grande divergência entre elas está na escala e na relação acesso/altar.



Guedes dilui a hierarquia enquanto Perret a reforça uma vez que na estrutura de nave convencional como é o caso da catedral, o homem busca a Deus de forma unidirecional e individual, supondo algo bastante sedimentado no pensamento cristão e que foi apropriado na Igreja da rua Girassol poucos anos após sua conclusão.

Concluimos que diferença geométrica entre essas duas construções está em sua relação com o solo, embora as duas se elevem do solo a relação final é distinta.

A Catedral de Raincy busca a elevação da edificação por meio do elemento vertical, a torre do campanário que reforça o caráter Moderno da edificação. Sua proporção e elementos (presença do relógio, por tratar-se de um bairro operário e a proporção) remetem aos arranha-céus americanos, buscando a elevação por meio da direção vertical a qual direciona o olhar.

Já a Igreja da Vila Madalena se descola do lote mantendo apenas os pontos de apoio dos pórticos, elevando o volume como um todo, e tendo como ponto de ligação com o nível em que se alinha apenas a passarela de acesso, isso remete a ligação do homem a Deus por meio da fé.

Ambos os casos possuem grande clareza estrutural, onde cobertura em concreto é sustentada por pontos de apoio aos pares dispostos em setores quadrados, distribuindo a carga de forma uniforme sobre o sistema de pilares ou pórticos.

Perret trabalha com a estrutura interna a vedação, o que dificulta a leitura estrutural quando analisamos o prédio externamente, enquanto que Guedes coloca a vedação no eixo da estrutura, o que torna a leitura estrutural clara tanto da parte interna quanto externa a edificação.

A separação entre a estrutura e a vedação em Raincy dá grande fluidez ao espaço interno em contraponto ao peso e solidez da visão externa o que, a meu ver reforça a separação entre o interno externo, uma vez que não há um recuo em relação à via.

O uso do vidro é um dos pontos que mais aproximam as duas construções, pois ambos os casos a porção inferior da vedação é cega – cerca de metade na Igreja da Vila Madalena e cerca de um quinto na Catedral, diferença estabelecida pelo pé direito, uma vez que nos dois casos a parte cega corresponde a cerca de 4m de altura – e translúcida com elementos vazados de concreto e vidro na porção superior.

A vedação translúcida é feita em proporções semelhantes, relativamente pequena, considerando a extensão do pano de cobertura,



garantindo as edificações iluminação zenital com grande potencial cenográfico. Guedes usa pontualmente as cores, apenas nas laterais que possuem coloração amarela (mas não é possível afirmar se faz parte do projeto original) e em desenho simples de cruz nas fachadas longitudinais do projeto em azul.

Em ambos os casos o concreto é aparente, porém Perret utiliza a possibilidade de moldar o concreto para adornar a edificação com temas florais e vegetais, remetendo ao uso de entalhes em madeira, um princípio parecido ao utilizado por Sullivan e Frank Lloyd Wright, porém com resultados distintos. Guedes vale-se do potencial estético do próprio material, demonstrando por meio da textura do concreto a beleza intrínseca ao material.

A racionalidade ou a forma de relacionar as soluções criativas e de projeto de uma forma racional é uma das fortes, se não a mais forte característica da obra de Perret, como apontado por Frampton:

A parte a lucidez de sua arquitetura e o extraordinário refinamento alcançado por sua obra construída, a importância de Perret enquanto teórico está na sua mentalidade aforística e dialética - na importância que atribuía a polaridades que opunham ordem e desordem, estrutura e preenchimento, permanência e impermanência, mobilidade e imobilidade, razão e imaginação, e assim por diante. (FRAMPTON, 2008, p. 127)

A partir disso, se pode concluir que apesar das aproximações e distinções entre as obras analisadas, é inegável a racionalidade expressa em ambas às edificações, pois embora tratem de algo que foge ao material – a relação com o divino – os elementos projetuais tem intenções muito claras do que pretendem causar ao usuário, transpondo para a arquitetura a lucidez que a fé deve representar ao homem.

## CAMADAS DE ALTERAÇÃO SOB A IGREJA DE VILA MADALENA

Uma vez que um dos temas do seminário Docomomo é a discussão e preservação do patrimônio moderno, é essencial apresentar a evolução e estado atual da edificação analisada. Essas camadas de alteração alteram a leitura original do projeto causando estranhamentos e leituras equivocadas sobre a obra.

A construção causou estranhamento por parte dos usuários desde antes de sua inauguração, a ideia de uma igreja sem revestimento e tendo como elementos decorativos e de culto apenas a própria arquitetura não foi bem aceita pelos membros da congregação. O arquiteto sabendo dessa resistência vem defender o caráter contemporâneo da obra antes mesmo da mesma ser concluída.

## CARACTERÍSTICAS DA CONSTRUÇÃO

Todas as partes opacas da igreja são formadas por uma estrutura de concreto armado, monolítica, cuidadosamente desenhada e que deverá permanecer sem revestimento dentro e fora; exprimindo a unidade procurada; 2 - Vão de 23 metros na laje de cobertura, balanços laterais de cinco metros, permitidos pelas vigas - parede em balanço. A calha forma uma viga que descarrega o balanço da laje do teto na estrutura inferior, mais forte, através do condutor, as cascas elípticas da entrada caracterizam dentro, junto a porta, o espaço do batistério; 3 - As linhas formadas internamente, entre as colunas são revestidas de baixos relevos, em toda sua volta; 4 - O centro do espaço interno - isto é, o lugar do altar foi dilatado pelo aumento do pé direito e pelo aumento da área de iluminação. Seu maior aclaramento seria acentuado pelo uso de vidros de cor (lisos e de dimensões grandes) cujas tonalidades variam de azul escuro a amarelo atrás do altar.<sup>6</sup>

Mesmo o projeto tendo cumprido as exigências e necessidades do programa, a igreja é remodelada internamente poucos anos após sua inauguração, ainda na década de 1960. O altar é deslocado do centro para a lateral esquerda da nave, desconstruindo o conceito colocado pelo arquiteto e que ia ao encontro as diretrizes da Igreja Católica, como apontado por Zein:

Apesar de ter sido concebida antes das profundas mudanças de modernização promovidas pelo Concílio Vaticano II de 1962-5, a Igreja da Vila Madalena já propõe uma disposição espacial interna

---

6. Matéria do jornal *Folha de São Paulo*. 8 maio 1960, p. 18.

afinada com os novos tempos eucarísticos que se anunciavam e em breve chegariam. No arranjo tradicional o celebrante e o altar estão no ápex, em conclusão a um percurso processional solenizado que culmina no isolamento do sacrossanto, cujo acesso é vedado ao leigo – talvez uma reminiscência da religião como mistério e do acesso à divindade apenas pelos iniciados. Com as mudanças na Igreja Católica promovidas pelo Concílio a noção de comunidade, *ecclesia*, é posta em valor, e o espaço sagrado passa a ser visto como lugar de reunião e celebração conjunta de todos os presentes, em fraternidade, diálogo e entendimento, “porque o que une entre si os fiéis é bem mais forte do que aquilo que os divide: haja unidade no necessário, liberdade no que é duvidoso, e em tudo caridade”. Assim entre outras coisas garantindo, ao aspecto não constringente da arquitetura do espaço sagrado, uma ampla liberdade propositiva. (ZEIN, 2005, p.107).

Essa modificação na planta gerou problemas de uso que persistem, como os bancos próximos ao altar são mais altos que os subsequentes, dificultando a visão dos fiéis até a parte central da nave; com o deslocamento do altar o coral também foi retirado e a passagem para o andar inferior precisou ser protegida por uma estrutura móvel.

A modificação da leitura do espaço interno da nave faz uma referência mais forte a nave perretiana, pois o altar deslocado sugere uma planta retangular tradicional. Leitura que é oposta a intenção original do arquiteto.

A lateral direita da nave foi ocupada com os apoios eclesiásticos, algo bastante improvisado, uma vez que não há conexão entre os apoios e o altar e todos os utensílios utilizados no culto devem ser previamente levados de um lado a outro da igreja.

A infraestrutura prevista para o andar inferior, (salas de aula, cozinha e apoios) nunca foi construídas de forma adequada, o que com o tempo tornou-se um espaço de construções precárias e aglomeradas, a porção inferior da estrutura foi pintada de branco para *compor* com as novas construções, uma parte foi convertida em estacionamento como pode ser observado na figura 17.

A praça frontal, pensada no projeto original, foi cercada por portões e tornou-se um estacionamento que é alugado durante a semana para usuários externos e utilizado pela comunidade aos fins de semana, ou seja, não cumpre a função social a qual foi destinada originalmente, mas não é possível afirmar qual o motivo que levou a paróquia a cercar o terreno.

A planta mantém-se praticamente a mesma desde a primeira reforma, não houve alterações significativas em sua estrutura, embora tenha passado por algumas modificações menores ao longo dos anos, devido à manutenção da cobertura e estrutura em concreto e ao calor excessivo em seu interior, devido à substituição dos vidros propostos em projetos por vidros comuns, problema que persiste atualmente.

O escritório Joaquim Guedes Arquitetos Associados propôs um estudo de requalificação em 2001, elaborado pelos arquitetos Joaquim Guedes, Alexandre Kiss e Francisco Guedes, visando recuperar parte do conceito original da igreja (modificação da planta interna) e minimizar os problemas de conforto térmico. A estrutura em concreto encontrava-se em excelente estado de conservação apesar da aparente deterioração (manchas de água), mas devido às mudanças de gestão da paróquia o projeto não foi implantado.

A mais recente renovação da Igreja da Vila Madalena, feita em 2015 foi a que mais descaracterizou o projeto original, pois a foi a primeira a apresentar intervenções na parte externa da edificação.

Nessa reforma, o piso foi refeito e foram feitos reparos decorrentes da manutenção, manteve-se a planta próxima a da primeira alteração, apenas elevando a cota de piso dos apoios da lateral direita, o altar não sofreu alterações.

Os vidros brancos originais foram substituídos por vitrais coloridos, em cores secundárias e com geometria confusa, que não possuem ligação alguma com a proposta original, os vidros de vedação laterais continuam sendo os originais. Uma nova estrutura em madeira e vidro foi posta em frente às portas de acesso.

O piso interno foi revestido em granito amarelo com tosetos marrons, o uso do toseto sugere uma busca por um espaço tradicional (uma vez que o toseto é encontrado em construções antigas e era um recurso utilizado para dar acabamento nos cantos do piso, que devido a seu material mais frágil quebravam facilmente), aqui é utilizado com finalidade decorativa.

As paredes internas foram pintadas de branco em sua porção inferior, escondendo o concreto aparente estrutural que compõe as paredes, algo que é discrepante do projeto original que reforçava a ideia de que a construção não deveria receber acabamento.

As imagens produzidas durante a reforma mostram que o concreto não apresentava problemas ou reparos que justificassem sua cobertura, tanto que a porção superior junto aos vidros não foi

pintada, logo, concluímos que a decisão de cobrir o concreto é decorativa e equivocada assim como o piso em granito polido.

O projeto original sofreu grandes alterações ao longo dos mais de cinquenta anos da construção, sendo elas condicionadas pela difícil aceitação dos partidos inovadores colocados pelo arquiteto, que ainda hoje são considerados de vanguarda. A posição do altar e suas diferentes relações litúrgicas, o concreto aparente em toda a construção, a falta de elementos decorativos e possibilidade de utilizá-los são alguns desses pontos.

Todas essas camadas temporais e culturais que pesam sobre a Igreja da Vila Madalena estão descaracterizando o projeto original, mas sem uma direção conceitual definida. Como pode ser observado na mescla de *preservação* versus *renovação* de sua mais recente reforma, que buscou *adornar* uma edificação brutalista em sua essência, trazendo esse resultado que causa estranhamento, pois os materiais e técnicas empregados não dialogam entre si.

## CONCLUSÃO

O movimento moderno possui interessantes casos de estudo de arquitetura religiosa, buscando sempre solucionar as tensões entre o ideário racional e laico moderno com as relações abstratas e de fé colocadas pelo programa para edificações de fins religioso, sejam cristãos ou de outras denominações. Nesse estudo foram escolhidas duas obras de grande importância dentro de seu contexto histórico e local, tanto a Catedral de Raincy quanto a Igreja da Vila Madalena se configuram como obras pioneiras, pelo uso do concreto em todo seu potencial escultórico.

A partir desse pensamento, foi possível fazer o exercício intelectual de comparar a igreja de Guedes com a Catedral Perret, com isso foram encontradas relações interessantes quanto a métodos construtivos empregados no programa específico da edificação religiosa, como a relação entre a altura da vedação opaca e translúcida, uso de estrutura em pilares para abrir os grandes vãos necessários ao programa e as possibilidades plásticas do concreto.

Ambos arquitetos abordam o tema por meio do racionalismo construtivo e projetual, como foi possível apreender ao colocarmos lado a lado suas obras. Racionalidade que está sempre presente na obra do arquiteto brasileiro e em como ele aborda as questões tão

delicadas da relação do homem com seu espaço de culto religioso, como coloca Mônica Junqueira de Camargo:

O racionalismo construtivo que orientou o desenvolvimento da arquitetura moderna paulista foi para Guedes um amplo campo de reflexão, talvez o mais profícuo. Soube adaptá-lo às necessidades humanas e mantê-lo como processo de investigação, ampliando-o e adaptando-o às novas necessidades impostas pelo tempo, graças a proximidade que mantém, até hoje, com os canteiros de obra. "É responsável pela construção da maioria dos projetos de pequeno e médio porte que realiza e as suas escolhas racionalistas são ditadas pela vontade de simplificar a obra do ponto de vista da realização." (CAMARGO, 2000, p.18).

Sendo assim, pode-se concluir que a presença de Auguste Perret na obra religiosa de Joaquim Guedes deve-se ao fato de que ambos arquitetos buscavam a racionalidade, para além da racionalização da construção e do canteiro, mas a racionalidade presente dentro da fé, a qual o apóstolo Pedro, em suas cartas,<sup>7</sup> nos convida a apresentar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Maria Alice Junqueira.; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2015.

BRITTON, Karla. *Auguste Perret*. Londres, Phaidon. 2001.

CAMARGO, Monica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

CLARK, Roger H.; PAUSE, Michael. *Arquitectura: Temas de Composición*. Cidade do México, Gustavo Gili, 1987.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

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

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

-----, *A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form*. Zurich, Lars Muller, 2015.

---

7. "antes santificai em vossos corações a Cristo como Senhor; e estai sempre preparados para responder com mansidão e temor a todo aquele que vos pedir a razão da esperança que há em vós;" 1Pedro 3:15. Bíblia na versão João Ferreira de Almeida Atualizada.

-----, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, MIT Press, 1995.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *O Edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1996.

-----, *Princípios da Arquitetura de Frank Lloyd Wright e suas influências na Arquitetura Moderna Paulistana*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2004.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide; ANELLI, Renato; BERNARDI, Cristiane; FORESTI, Débora F. Duas igrejas organicistas: influência de Frank Lloyd Wright na arquitetura moderna religiosa em São Paulo. In *Anais do 9º Seminário DOCOMOMO Brasil*, Brasília, jun. 2011.

GIMENEZ, Luis Espallargas. O recuo brutalista. In *Anais do X Seminário DOCOMOMO Brasil – Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75*, Curitiba, PUC PR, out. 2013.

SANTOS, Pedro Alberto Palma dos. *Métrica, proporção e luz: arquitetura sagrada moderna no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2015

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1999.

SERAPIÃO, Fernando. O paradoxo de Perret em São Paulo. *Projeto Design*, n. 298, São Paulo, dez. 2004.

UNWIN, Simon. *Analysing Architecture*. Londres, Routledge, 2011.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973*. Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2005.



# ANTHROPOPHAGIC ITERATIONS: A FEMINIST PERSPECTIVE ON MODERN BRAZILIAN ARCHITECTURE

Ana Ozaki

## ABSTRACT

Lina Bo Bardi has more recently, in preparation for her 100th birthday, sparked international debate surrounding her multifaceted career. Although still widely unknown outside of Latin America, this newly found fascination clearly reflects a pressing need for female models in architecture historiography. At the same time, it also divulges the dangers of fetishized narratives regarding female role models, which often tend to isolate them and overlook socio-political structures supporting their work. In that regard, this paper aims to map some of Lina's main influences and collaborations: a combination of European avant-gardes and Brazilian artistic movements; with an emphasis on her role in defining the latter. Marked by her experiential time in Bahia, Bo Bardi ultimately put forward an approach to popular culture that was grounded in defying realities and dismantling the status quo. In the core of her diversified and fluid practice lied an appetite for equality against cultural oppression and sociopolitical hierarchies. With that in mind, I argue that to disregard the role of gender from the analysis of her oeuvre and trajectory is to underestimate its power. Combining forces with the Tropicália movement, Bo Bardi sought *anthropophagic iterations* in order to understand the local culture, transform and equalize paternalistic structures of power regarding race, class, and gender. Ultimately, I hope that, by putting Lina Bo Bardi's work into a larger context of an interdisciplinary and political movement such as Tropicália, her scholarship can be perceived as truly political and dialectical, rather than exceptional.

Keywords: Lina Bo Bardi, Gender studies, Feminism, Anthropophagy, Tropicália.



# ITERAÇÕES ANTROPOFÁGICAS: UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

## RESUMO

Lina Bo Bardi, mais recentemente, em preparação para o seu 100º aniversário, tem provocado grande debate internacional em torno de sua carreira multifacetada. Apesar de ainda ser amplamente desconhecida fora da América Latina, esse recente fascínio pela sua figura reflete uma necessidade urgente de modelos femininos na historiografia de arquitetura. Ao mesmo tempo, informa sobre os perigos de narrativas fetichizadas de figuras históricas femininas, que por vezes as isolam e ignoraram as estruturas sociopolíticas que apoiam seu trabalho. A este respeito, este trabalho pretende traçar algumas das principais influências e colaborações de Lina: uma combinação de vanguardas europeias e movimentos artísticos brasileiros; com ênfase em seu papel na definição do último. Marcada por seu tempo experimental na Bahia, Bo Bardi, em última instância, preconizaria uma abordagem da cultura popular baseada em desafiar realidades e desarticular o status quo. O impulso por igualdade contra opressão cultural e hierarquias sociopolíticas representam o cerne de sua prática diversificada e fluida. Com isso em mente, argumento que desconsiderar o papel de gênero na análise de sua obra e trajetória é subestimar o poder de seu legado. Combinando forças com o movimento Tropicália, Bo Bardi buscou por *iterações antropofágicas* para melhor entender a cultura local, transformar, e equalizar estruturas paternalistas de poder em relação à raça, classe e gênero. Em última análise, espero que, ao colocar o trabalho de Lina Bo Bardi em um contexto mais compreensivo de um movimento interdisciplinar e político como o da Tropicália, sua historiografia possa ser percebida como verdadeiramente política e dialética, em vez de excepcional.

Keywords: Lina Bo Bardi, Estudos de gênero, Feminismo, Antropofagia, Tropicália.

# ITERACIONES ANTROPOFÁGICAS: UNA PERSPECTIVA FEMENINA DE LA ARQUITECTURA MODERNA BRASILEÑA

## RESUMEN

Lina Bo Bardi, en preparación para su 100 aniversario, ha provocado un gran debate internacional en torno a su carrera polifacética. A

pesar de ser ampliamente desconocida fuera de América Latina, esta reciente fascinación por su figura refleja una necesidad urgente de modelos femeninos en la historiografía de arquitectura. Al mismo tiempo, informa sobre los peligros de narrativas fetichistas de figuras históricas femeninas, que a veces las aíslan e ignoran las estructuras socio-políticas que apoyan su trabajo. A este respecto, este trabajo pretende trazar algunas de las principales influencias y colaboraciones de Lina: una combinación de vanguardias europeas y movimientos artísticos brasileños; con énfasis en su papel en la definición del último. Marcada por su tiempo experimental en Bahía, Bo Bardi, en última instancia, preconizaría un enfoque de la cultura popular basada en desafiar realidades y desarticular el status quo. El impulso por igualdad contra la opresión cultural y las jerarquías socio-políticas representan el núcleo de su práctica diversa y fluida. Con eso en mente, argumento que desconsiderar el papel de género en el análisis de su obra y trayectoria es subestimar el poder de su legado. Combinando fuerzas con el movimiento Tropicália, Bo Bardi buscó "iteraciones antropofágicas" para entender mejor la cultura local, transformar, y ecualizar estructuras paternalistas de poder en relación a raza, clase y género. En última instancia, espero que al poner el trabajo de Lina Bo Bardi en un contexto más comprensivo de un movimiento interdisciplinario y político como el de la Tropicália, su historiografía pueda ser percibida como verdaderamente política y dialéctica, en vez de excepcional.

Palabras clave: Lina Bo Bardi, Estudios de género, Feminismo, Antropofagia, Tropicália.

Lina Bo Bardi scholarship has seen a recent revival internationally. Although profusely researched and studied in Brazil since the 1990s, she is still widely unknown outside of Latin America. More recently, in anticipation of her 100th birthday, Bo Bardi has sparked an international debate surrounding her multifaceted career, especially her anthropological take on architecture process and writing. In a context of male-dominated historiography, it is only fair that Lina Bo Bardi be the ultimate point of departure for investigating alternative practices in architectural history. As one of the twentieth-century's most influential architects, Lina Bo Bardi (1914-1992) applied her humanistic design philosophy fluidly to multiple endeavors: architecture, stage design, curatorship, editing, teaching, illustration, furniture, and fashion design. This way, the female Italian émigré and naturalized Brazilian would change the course of Brazilian art and architecture.

This newly found fascination clearly reflects a pressing need for alternative models in the field considering that twenty-five years after her death, women are still underrepresented in the specialized literature. At the same time, it also divulges into the dangers of fetishized perspectives of female role models, which often tend to isolate them and overlook the complexities and contradictions of their history. Olivia de Oliveira, one of Bo Bardi's main and first scholars, alerts us to the danger of fetishizing practicing women architects:

Lina's work has been mediated, manipulated, and fetishized by critics, historians, post-feminists, and global branch artists, with texts that respond to editorial and academic commercial demand, if not second-hand collages bordering on plagiarism. The celebrations, it is common fact, open wings to oblivion and alienation.

(OLIVEIRA, 2016, p. 161)

This alienation tends to see such exceptional personalities as isolated figures in history, brought up by chance and disassociated from a specific and supporting context. Contextualization of such figures is instrumental in legitimizing alternative non-western and potentially feminist approaches to architectural practice and education. A synchronic approach to Lina Bo Bardi's body of work, especially during her time in Bahia, talks to the collaboration and cross-contamination

that happened between disciplines and that contributed to her originality. In Bo Bardi's career, partnerships with male counterparts represented strategies to achieve higher and collective goals.

Equally lacking in the literature is a deeper understanding of the social and political engagement of Latin American avant-garde movements, which, unlike their European counterparts, have been largely dismissed. According to Claus Clüver, preference to the literary perspectives and the compartmentalization of academic discourse have led analysis to be restricted to *movements and individual contributions* isolating and laying aside performative, musical, visual, and architectonic aspects. This is especially true in the case of the *Semana de Arte Moderna* (Week of Modern Art) of 1922, a celebration of Brazil's centennial independence and an effort of emancipation from foreign models, which had a far stronger presence in the visual arts. (CLÜVER, 2006, pp. 161-162) This has skewed views of the manifestations in the arts and their relationships to each other. Almost a hundred years later, this historical avant-garde and its influence in defining neo-avant-gardes in the postwar are still under theorized.

Hence, combining both investigations, my goal is to map Lina Bo Bardi's influences and collaborations leading to the formation of reactionary and anthropophagic artistic movements in the context of the Brazilian dictatorship (1964-1985). By putting Lina Bo Bardi's work into a larger context of an interdisciplinary and political movement such as *Tropicália*, her scholarship can be perceived as truly political and dialectical, rather than exceptional. I argue that Lina Bo Bardi's trajectory was not only contended by ostracism by the local architecture scene, which led her to innovatively find ways of survival, but that she actively contributed to the *Tropicália* movement as a strategic way of proposing a new paradigm for the arts, which, for her, could not be disconnected from theory, criticism, and political praxis. Although this is not largely supported by existing architectural scholarship, there are plenty of evidences in Bo Bardi's collaborations in theater, cinema, art, and education, as well as ratifications in her vested and comprehensive interest in popular culture. By using the anthropophagic analogy of her work, I argue that Bo Bardi's avant-garde and revolutionary premises were direct responses to her socio-political context, which equally and actively encompasses her gender. Although her work was fed by the local and specific conditions found in the tropicalism culture of Brazil, she offered her own interpretation back to be seen as a tool towards outperforming colonizing effects and to give agency to the

"subaltern".<sup>1</sup> Similarly, this ethos can be seen in the gender delimitations she has found over the course of her career, to which she proposed alternative paths to the white-male predominant environment of architectural practice.

## A FEMINIST APPROACH

As one of its main premises in architecture, feminism has aimed to fuse together theory and practice, individuals and systems, practitioner and process in order to identify "structural limitations and envision dissolving barriers". (STRATIGAKOS, 2012) The practice of art-historical monographs and mythology about artistic achievement of women tends to perpetuate the attitudes they initially tried to subsume by omitting their context and the dialectics of their paths. According to Linda Nochlin, systems rather than individuals have a further effect on the perceptions and opportunities available to each individual:

Thus the question of women's equality - in art as in any other realm - devolves not upon the relative benevolence or ill-will of individual men, nor the self-confidence or abjectness of individual women, but rather on the very nature of our institutional structures themselves and the view of reality which they impose on the human beings who are part of them. (LINDA NOCHLIN, 1989, p. 152)

On that note, Nochlin's "Why Have There Been No Great Women Artists?" is pivotal in questioning the role of academia and institutions in general as complicit on such omissions and skewed perspectives on the inferiority of women and on the *artistic genius* for men. False notions of "free-enterprise conception of individual achievement" and inherent artistic talent has unquestionably created for women an illusion of a "syllogism: if women had the golden nugget of artistic genius then it would reveal itself." (NOCHLIN, 1959, p. 152)

---

1. This is consistent with Antonio Gramsci's (1891-1937) philosophy of praxis. Gramsci was an Italian Marxist and Communist theorist and politician whose interpretation of Karl Marx's historical materialism has influenced not only Lina Bo Bardi but other members of the *Tropicália* movement, especially Glauber Rocha's *Aesthetics of Hunger* (1965), as it will be further explored throughout the paper.

This false perception could be well applied in the case of Bo Bardi's scholarship, often portrayed as a sole female heroine, under the same molds as their male counterparts' monographs, oblivious to questions of gender. These rely on a unique actor that exceptionally thrived despite the silent work division that has marked the architectural practice of the twentieth century. Alternatively, one could analyze this state of exception within the context of knowledge and practice that thread together with those realities and trajectories. According to Silvana Rubino, "the register of exceptionality only makes sense if situated within a broader exception than its singular qualities: within a set of circumstances that have been combined in a uncommon fashion." Moreover, to use gender, as a conditioning aspect of her work, is to think about it relationally, that is, "confronting two orders of hierarchy: gender and artistic genre." (RUBINO, 2010, p. 334-335)

According to Rubino, unquestioned dualities under those lenses neglect to reveal concealed preconceptions seen as universally accepted. In the Bauhaus pedagogy for example, the idea of an European and historic heritage, seen as oppressive, was portrayed as *female* and *maternal*. This same premise would be applied in conceptions of popular and mass culture, to be perceived as irrational and feminine, as opposed to the desired western industry and rational design premises endorsed by a *progressive* ideal. The roles of women in architecture, modernism, and avant-gardes were pre-defined explicitly, as in the case of Bauhaus where they directed to the weaving and ceramic, or subtly. (RUBINO, 2010, p. 336, 337 e 360)

Similarly, Nochlin proposes that questions and investigations in scholarship should focus on the conditions of producing art, having in mind that "genius" is rather a "dynamic activity rather than a static essence" molded actively by its environment: (NOCHLIN, 1989, p. 147-158)

the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast." (NOCHLIN, 1989, p. 155)

Lina Bo Bardi's work was primarily and undoubtedly an ongoing research in architecture, art, exhibition design, writing, in which cultural

experimentations and collaborations were an intrinsic part of her ethos. Itinerant between two countries, six cities, and innumerable partnerships, Bo Bardi adapted to each local condition as an active agent in search of collective knowledge and initiating social and artistic engagements, which, one could argue, created an alternative type of modernism.

Gender was not necessarily a flag for Bo Bardi's actions as she would be content to be one of the boys (even by calling herself an *architetto*, gender neutral word in Italian for architect, as opposed to *arquíteta*, feminine correspondent in Portuguese). (FERRAZ, 1993, p. 327) However, the interdisciplinarity, the collectivity, the sensitivity to local issues, the everyday life, and the humanity aspects that have inspired her work are undeniably the opposite principles of just *one of the guys*.

On the one hand, Lina provoked and challenged the status quo by using premises from the national-popular culture, through a Marxist perspective. The Valéria Cirell house (1958), in São Paulo, expresses that as one of the less famous exemplars of her alternative architecture and closely related to Antonio Gramsci's "philosophy of praxis" (CARRANZA, 2014, p. 136). For Gramsci, in analyzing the philosophical premises of the historic materialism of Karl Marx, the "intellectual" has a fundamental societal role in the popular emancipation, whose knowledge is however of no greater meaning than the popular. On the intellectuals, who should be embedded in society organically as well as fully engaged with its socio-political dynamics, rely the responsibility of producing cultural actions that are transforming and liberating. This role has the potential of establishing philosophical and existentialist questions while acting in the *field*, which should aim for a popular-empowering-new culture. (GRINOVER, 2009, p. 11)

Regarding the infamous 1989's quote: "I never faced any obstacles, not even as a woman. That's why I say I am Stalinist and anti-feminist," attributed to Bo Bardi, Zeuler R. M. de A. Lima puts it into perspective, contending that Bo Bardi saw in Stalin a true hero the liberation of Italy from fascism and that her issues with the current feminist women's liberation movement of that time was that it was white and bourgeoisie dominated. Therefore, the misinterpretation of her words might lead to the false impression of an apolitical position regarding her gender. (LIMA, 2013) As Esther da Costa Meyer points out, like many other female peers, Lina fought firstly for humanity causes rather than feminism, embracing commissions that lacked personal signatures, but rather adapted to local needs and conveyed strong political engagement. (MEYER, 2002) This deep commitment to a broader sense of equality, certainly contends gender, along with issues of class and race.



Lina Bo Bardi, née Anchillina di Enrico Bo (1914-1992), graduated from the Scuola di Architettura in Rome under Gustavo Giovannoni and Marcello Piacentini at the age of 25 years old. Looking to get away from the traditionalism and limitations of Rome, Bo Bardi moved to Milan. In face of the war in Milan, in Lina's own words "when nothing was built, only destroyed," the alternative was to work as an illustrator and graphic designer. Many Italian publishers expanded their editorial lines toward interior decoration and women's magazines, as architects started to venture into the editorial world. Lina was one of them. Introduced to Giò Ponti by her former partner Carlos Pagani in 1940, in 1941 the three collaborated in the launching of the *Lo Stile* magazine. Although *Lo Stile* resembled Ponti's *Domus*, it had a more popular appeal and *less professional and educated flair*. Another collaborator of the new magazine was Pietro Maria Bardi, who was struggling to find writing commissions in Rome and would later become Lina's partner in a new life and projects in Brazil. (LIMA, 2013, p. 5-20)

Bo Bardi's take on the domestic world, furniture, and popular culture might reveal implications of the gender division of labor in the profession in that period. Although the place of women in architectural avant-gardes was often confined to domesticity or what was considered *lesser arts*, Lina Bo Bardi takes on a rather leadership role in promoting a forward thinking *feminine world*. Her residence in Brazil, the Glass House, in São Paulo, worked as a manifesto of a new type of architecture, an established male practice. However, it also highlighted a new gender perspective into the home. The kitchen of the house materialized a new style of home living and working, which leant onto more scientific and modern standards. These directly followed the trends initiated in the USA by Mary Peterson and Lillian Gilbreth (1915), which culminated in the *Frankfurt Kitchen* by Grette Schütte-Lihotsky in 1925. (RUBINO, 2010, p. 352-353) Bo Bardi's take on furniture design, especially in face of the lethargy of the industry in Brazil, shows her ability to find methods that were outside pre-established norms and to defy means of production and labor.

At the same time, Lina Bo Bardi and Pietro Maria Bardi's relationship is yet to be further explored as it represented an interesting combination to say the least. Politically, Lina was part of the Resistance and the clandestine Communist Party. However, in later meeting Pietro Mari Bardi, an art-dealer, journalist, who was also well



connected to the fascist regime, Bo Bardi proved her talent for political accommodation. Maybe not coincidentally, Bardi's aesthetic preferences along with his significant connections to some of the International Style's finest exponents in art and architecture were of great significance in Lina's path, especially in establishing her commissions in Brazil. (MEYER, 2002)

Arriving in São Paulo in 1946, under Assis Chateaubriand's sponsorship, Lina Bo and Pietro Maria Bardi worked copiously to envision and place the new Museu de Arte de São Paulo - Masp (Museum of Art of São Paulo) as the core of a cultural action plan towards industrialization - in reference to the European model that happened between WWI and WWII. The efforts involved the creation of a School of industrial design, propaganda and the arts (Instituto de Arte Contemporânea), a sophisticated art, culture, and architecture magazine (Habitat), and an industrial design enterprise (Estúdio de Arte Palma). Lina used the pages of *Habitat* to disseminate the initiatives in Brazil towards a "greater social commitment in modern architecture," highlighting projects by Vilanova Artigas. (ANELLI, 2012) Bo Bardi used museography, curatorship, and education as explicit tools to disseminate the production of these forward-thinking cultural premises to the masses. Bo Bardi's specific concern with industrial design reveals a clear reference back to the Bauhaus and New Objectivity movements in Germany, in which she establishes a strong relationship between the idea of Brazilian "pré-artesanato doméstico esparso" ("sparse and domestic pre-craftsmanship") and modernity. This idea related to a refusal of the idea of a universal linear history and the recognition of a local and unique capitalist development since Colonial Brazil, which, unlike Europe, happened without a feudal historic occurrence. (RIBEIRO, 2014, p. 8)

In 1957, as part of the application process for the position of Chair in the Theory of Architecture at Architecture and Urbanism Faculty at the University of São Paulo - FAU USP, Bo Bardi produced a thesis entitled *Propaedeutic Contribution to the Teaching of the Theory of Architecture* that would represent the epitome of her philosophical approach to architecture, in which education was central to defy and reject the ideal of the *individualistic architect*. The non-chronological narrative of her thesis connected ancient thinkers and theoreticians along with her contemporaries, embedding ideas of memory and past in practice, wedding theory and practice as one. Because these ideas represented a major paradigm shift, Bo Bardi was faced with great resistance by the established faculty of the school. Bo Bardi has reported that she was not

only initially denied the opportunity to apply, but that the position was dissolved after her insistence. (OLIVEIRA, 2006, p. 249-250)

In 1958, after two years as a lecturer and being denied a tenured position in the FAU USP, Bo Bardi is invited to be a visiting scholar in the University of Bahia's School of Fine Arts, in Salvador, where she structured the Architecture and Urbanism course with Diógenes Rebouças. There she would first get exposed to Brazil's popular culture and find the grounds for her cultural and professional efflorescence, as part of University of Bahia's dean Edgar Santos and state governor Juracy Magalhães who aimed for a total renovation and modernization of Bahia's culture.

Bahia is the state in which Brazil's first capital was located and, therefore, the one with the strongest African cultural influence. In collaboration with the theatre director, Eros Martim Gonçalves, from Bahia University's Theatre Faculty, Bo Bardi produced a critical and innovative exhibition called *Bahia no Ibirapuera* at the Fifth São Paulo Biennial in 1959, elucidating the direction her research is moving towards at that point. Syncretism, everyday life, humble materials, and the performative aspect of the local culture seem especially intriguing to her artistic investigation.

Ultimately, Bo Bardi would become the director of the Museu de Arte Moderna da Bahia (Museum of Modern Art of Bahia) and the Museu de Arte Popular (Museum of Popular Art), between 1959 and 1964. (OLIVEIRA, 2014, p. 153) This period would be critical in refining Lina's commitment to Brazil's native and popular culture aligned with her research in design and exhibition practices. Despite its less prominent economic representation and hardships, Northeastern Brazil is singularly rich in art and culture, and, as its oldest region, constitutes the basis of the country and its people. According to Olivia de Oliveira, Lina's influences go back to:

two main avant-garde resistance movements against, and for liberation from, the cultural domination under which Latin America was suffering: first, the Movimento modernista Antropófago of Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral and Mário de Andrade, which arose in 1922 and left its mark in Brazilian art, literature, and architecture up until the nineteen-forties/fifties; secondly, the Tropicália movement founded by Glauber Rocha, Caetano Veloso, and Zé Celso in the late nineteen-sixties, which harmonizes perfectly with the modernist approach. (OLIVEIRA, 2014, p. 153)

Bahia would prove to be a fertile ground for many other partnerships, between Bo Bardi and other locals and foreigner intellectual and artists, who like her felt an incredible potential in the richness of its popular culture. All of Bo Bardi's collaboration from this period would fundamentally impact future artistic and socio-political movements.

## ESTABLISHING AN AVANT-GARDE IN BAHIA

How to explain, in an underdeveloped country, the appearance of an avant-garde and justify it not as symptomatic alienation, but as a decisive factor in collective progress? (OITICICA, 1967, p. 11)

During the 1960s, Bahia was going through an unprecedented cultural effervescence, also referred to as *período das luzes* or *renascimento baiano* (lights period or Bahian renaissance). This effort, mostly led by the University of Bahia's dean, Edgard Santos, reflects the developmentalist *zeitgeist* of the time, between Juscelino Kubitschek's and João Goulart's presidencies, which resulted in Brasília, *Bossa Nova*, and the Concrete Poetry. Worldwide, we are talking about the Cold War, the Cuban Revolution, and other anti-colonialist movements.

According to Antonio Risério the origins of the *Tropicália* come from a syncretic nature only possible through the efforts of Edgar Santos, the dean of the University of Bahia, in combining European *émigrés* with instrumental figures of the local popular culture. (RISÉRIO, 1995, p. 135-155) Although hybridization was the norm, the idea of anthropophagy carried through the century supporting efforts towards a national cultural independence. As one of the strongest figures connected to the local institutions of education and cultural dissemination (Universidade Federal da Bahia and Museu de Arte Moderna da Bahia), Lina Bo Bardi pushed disciplinary boundaries of artistic and architectural production, making connections, and inspiring others.

Edgar Santos engaged in a varied array of cultural fields, aiming to establish an intellectual and cultural syncretism between "a white Bahia, poor in spirit and a black Bahia, poor in opportunities." (GRINOVER, 2009, p. 3) Santos proposed an academic exchange that fostered meetings between local and foreign artists in performance and theater (Eros Martim Gonçalves from Recife), music (Hans Joaquim Koellreutter from Germany, disciple of Arnold Schönberg), dance (Yanka Rudzka from Poland), philosophy (Agostinho da Silva from Portugal),

among others. They all had in common a “rebellious political attitude towards the phony social and cultural values of a decaying bourgeoisie.” (OLIVEIRA, 2014, p. 156) Among the main promoters of the avant-garde action were Koellreutter’s Music Seminar, Bo Bardi’s Museum of Modern Art, and da Silva’s Centro de Estudos Afro-Orientais (Center of Eastern-African Studies), having Eros Martim Gonçalves and the Theater School working as the mediators of the University-Museum axis. This prolific and collaborative environment would eventually lead to the next revolutionary generation, among who were Glauber Rocha and Caetano Veloso, proponents of Cinema Novo and Tropicalist music, respectively. Although these were directly influenced by the aesthetics and practices of the time (*nouvelle vague*, *Bossa Nova*, to name a few), Bo Bardi’s and Koellreutter’s legacies rely on the formative aspect of their sensitivity towards a “pedagogy of restlessness and freedom.” (RISÉRIO, 1995, p. 23-26)

These were the circumstances in which Lina developed her “ideological plantation” project, which connected the popular culture from Indian and African roots to the collective pedagogical revolution inspired by Paulo Freire’s work, named *Movimentos de educação de base* (foundational education movements), placing “more value on its [Brazil’s] traditional forms of knowledge.” (OLIVEIRA, 2014, pp. 156-157) At the same time that Bo Bardi elaborated the proposal for the Museu de Arte Moderna da Bahia, she was also concerned with the creation of the Museu de Arte Popular and the School of Industrial Design connected to it. The latter had the aim of empowering local communities through the production of industrial design items brought up from an acquired and traditional knowledge. (GRINOVER, 2014, p. 5) In her perspective the Museum of Modern and Popular Culture:

Our institution is not a Museum, the term is not appropriate: a museum conserves, and we don’t have a collection yet. Ours must be called a Center, a Movement, a School and its future collection, one well-programmed in accordance with lasting didactic and not occasional criteria, should be called: a Permanent Exhibition. That’s the sense we mean when we use the term Museum.

(BARDI. In FERRAZ, 2008, p. 139)

This quote sheds light on the ultimate kernel of Bo Bardi’s efforts: education and research. Bo Bardi saw on education and local and inherited

practices the effective means to develop new value chains towards an empowered and independent local society. In a type of backward anthropophagy practice, as a foreigner, she fully embraced the local culture, encouraging its development and independence from European and western influences. The anthropophagic act in Bo Bardi's work in Bahia is, therefore, twofold: it goes back and forth, once Bo Bardi re-utilizes this newly found paradigm to ritualistically dismantle local hierarchical barriers of class, race, and potentially, gender. In its peak, within the Tropicalist movement, these efforts would carry on Oswald de Andrade's anthropophagus premise with a twist: hybridized by the European presences in Bahia during its renaissance period of the 1960s.

This is consistent with one of the main premises influencing many of the twentieth-century's artistic movements: anthropophagy, proposed by Oswald de Andrade's *Manifesto Antropofágico* (*Anthropophagous Manifesto*) of 1928, during the *Semana de Arte Moderna de 1922* (Modern Art Week of 1922). The concept of anthropophagy is inspired by a Tupi-Guarani war rite, and represents "a metaphor for the repudiation, assimilation, and triumph." (NUNES, 2004, p. 57) According to Benedito Nunes, it is precisely:

a catalytic term that mobilizes numerous negations into one, a pitiless symbol for the practice of cannibalism. A blend of insult sacrilege, it is a surrogate for verbal attack on an immaterial, protean, and multisided enemy. Among this enemy's many aspects are remnants of the repressive, politico-religious, and burdensome colonial baggage on which Brazilian civilization was founded. Its legacy was a patriarchal society with established models for behavior and messianic expectations, with intellectual rhetoric that mimicked the metropolis and succumbed to foreign ways, as well as nativism that sublimated the failure of being colonized by imitating the customs of the colonizer. (NUNES, 2004, p. 57)

for the antropófagos] the solution to the antagonism of social interests lay at the frontier of economics and politics. In short, the antropófagos, en route to Utopia, considered politics the redistribution of social goods, as it returned power, divested of any authoritarian aura, to society. Consequently, society, that great matriarch, uninhibited

through catharsis [anthropophagy] of its instincts and liberated from the censorship of the paternalistic superego [dictatorship], would, in realizing its highest potential, become a free communion of men. (NUNES, 2004, p. 61)

According to Sergio Miceli, the Anthropophagus movement accrues from a characteristic ambivalence between backwardness and progress, cosmopolitan ambitions and peripheral condition, characteristic of Latin American contexts. At the same time that the language was a constraint in its dissemination, leading it to be mostly local, "it dilated the margins of creative explosion due to the readjustments and recycling it had to submit the borrowings made from the European models." (MICELE, 2012, p. 21) This *dilatation* was the main propeller of other future movements. According to both Vera Bastazin, (Bastazin, 1992, p. 8) and Sônia Salztein (SALZTEIN, 2006, p. 13) it was not until the 1950s and 1960s that Brazilian modernism would reach its peak, following the rupture proposed by the Modern Art Week of 1922, taking ultimately the forms of Tropicalism, *Cinema Novo*, and concrete poetry.

*Tropicália* represented a synthesis of dialogue between the different avant-garde discourses between the 1950s and 1960s, beyond anthropophagy: the *Cinema Novo*, *Bossa Nova*, *Concretismo* and *Neoconcretismo*, and the *Teatro Arena*, aiming to establish a cultural phenomenon grounded in political, social, and ethical terms. According to Ferreira Gullar, "political, anthropological, and folkloric data" were mixed in order to question "the discourses and the images of Brazilian culture created between dichotomies: open and alienated art, as well as national and foreign, popular and mass art" and unchain a "radical transformation." Pushing forward de Andrade's aesthetic premises towards a political and economic dimension, this new culture of experimentation and hybridization could colonize back the western references. (JEZZINI, 2010, pp. 60-67) Differently from the Anthropophagus movement, which exalted the povo (masses), *Tropicália* celebrated the everyday life of urban citizens, encompassing issues of "race, gender, sexuality, and personal freedom," however still under the premise of "critically devouring influxes from abroad." (BASUALDO, 2005, p. 3) This agenda, not coincidentally, aligned well with Lina's premises in education, museography, and architecture production.

According to Oiticica's *General Scheme of the New Objectivity*: "The avant-garde phenomenon in Brazil is no longer an issue for an isolated elite group, but, rather, a broad cultural issue with great repercussions in

need of collective solutions." (DUNN, 2001, p. 13) In the case of the *Tropicália* movement, it was an immediate response to the 1964's coup-d'état, which marked the beginning of the 20-year period of military dictatorship in Brazil. The movement as a whole was a critique of the repression as well as a celebration of Brazilian culture, exacerbated by stereotypical representations and allegories of the country as a tropical paradise (which originated the name), "only to subvert them with pointed references to political violence and social misery." (BASUALDO, 2005, p. 3) Among its main exponents are Glauber Rocha, Hélio Oiticica, José Celso Martinez, and Caetano Veloso. Together they saw the emphasis on popular culture from "orthodox left-wing thinker" as superficial and an inhibitor of "the possibility of elaborating an effective and mobilizing critical stance on contemporary Brazilian culture and its place in the international context." (BASUALDO, 2005, p. 12)

As opposed to conceiving popular culture as the *result of a process*, tropicalistas aimed the process as the goal in itself, establishing great dynamism between the arts. The focus of the movement relied on the performative and the collective aspects of Northeastern popular expressions, such as carnival, music, and street art, which culminated in Oiticica's exploration of the *favelas* in his famous *Tropicália* installation, presented in 1967 at the MoMA (Museum of Modern Art). This performative aspect of art, centered on the spectator, who was no longer just a viewer but an engaging actor in the scene, would use popular culture as the tool "revolutionize the contents and forms of enunciation [...] to do so in a way that would be attractive to a wide audience, an audience whose members were increasingly summoned as participants in the context of these practices." (BASUALDO, 2005, p. 14) This would follow an ongoing research by Bo Bardi's museography and exhibition design practices, influenced by 1930s European and Soviet avant-garde movements, in which its political aspect was the key in moving the gaze away from the gallery walls, e.g. Masp's *Exposição didática da História da Arte* (1947), *Bahia no Ibirapuera* (1959), *Nordeste* (1963), Masp's Inaugural exhibition (1968), and *A Mão do Povo Brasileiro* (1969).

Lina Bo Bardi, who had been collaborating thoroughly in theater after the coup d'état, found in her curatorial and pedagogical approach to architecture the means of expression and resistance in the midst of a dry-spell of new commissions. According to Glauber Rocha, Lina Bo Bardi was his mentor and collaborator, as he places her work in leading the Museu de Arte Moderna da Bahia and the stage production for Brecht's *The Threepenny Opera* with Eros Martim Gonçalves as one



the main milestones of the movement and a “call to war with the province.” (OLIVEIRA, 2016) In Glauber Rocha's terms, under a similar tone to Oswald de Andrade's pau-brasil and anthropophagy manifestos:

The war that the new generations must open against the province must be immediate: the cultural action of the University and the Museum of Modern Art are two shock tanks [...] the horns of the battle were played by the great exhibitions of the Museum of Modern Art and by the montage of Brecht's *Ópera dos Três Tostões* (The threepenny opera), which created great excitement in the little-bourgeois thought. The stimulation of the press, which must lose the most foolish preconceptions of language, would be the third time to win [...] Against the 'doctorism,' the oratory, the public square mythology, against the tie and the mustache. [...] it is being defeated in the province the own province: defeated in its own conventional language, in its own taboo against the freedom of loving, in its own convenience of garment, in its own laws against revolution [...] I would like that everyone of you that leads our true thought would engage in taking Bahia one step farther. (RISÉRIO, 1995, p. 14-15)

Towards *An Aesthetics of Hunger (Uma Estética da Fome)*, Glauber Rocha's Cinema Novo “sought to construct an anti-aspirational mode of movie-making, contingent on local circumstances; it stood in critical relation to Hollywood.” Rocha took *advantage* of the international perception of Brazilian culture as primitive, due to its post-colonial conditions as well as a general taste for its fetishization, shedding light onto social issues of poverty and the numbness of the general audience. Cinema Novo was a revolutionary attempt to give agency and consciousness to minorities through a 'raw,' 'miserable,' and 'violent' aesthetics.

This is the fundamental situation of the arts in Brazil today: many distortions, especially the formal exoticism that vulgarizes social problems, have provoked a series of misunderstandings that involve not only art but also politics. For the European observer the process of artistic creation in the underdeveloped world is of interest only insofar as it satisfies a nostalgia for primitivism. This primitivism is generally



presented as a hybrid form, disguised under the belated heritage of the *civilized world*, a heritage poorly understood since it is imposed by colonial conditioning. Latin America remains, undeniably, a colony, and what distinguishes yesterday's colonialism from today's colonialism is merely the more polished form of the colonizer and the more subtle forms of those who are preparing future domination. The international problem of Latin America is still a case of merely exchanging colonizers. Our possible liberation will probably come, therefore, in the form of a new dependency. This economic and political conditioning has led us to philosophical weakness and impotence that engenders sterility when conscious and hysteria when unconscious. It is for this reason that the hunger of Latin America is not simply an alarming symptom: it is the essence of our society. There resides the tragic originality of Cinema Novo in relation to world cinema. Our originality is our hunger and our greatest misery is that this hunger is felt but not intellectually understood. We understand the hunger that the European and the majority of Brazilians have not understood. For the European it is a strange tropical surrealism. For the Brazilian it is a national shame. He does not eat, but he is ashamed to say so; and yet, he does not know where this hunger comes from. We know-since we made these sad, ugly films, these screaming, desperate films where reason does not always prevail -that this hunger will not be cured by moderate governmental reforms and that the cloak of Technicolor cannot hide, but only aggravates, its tumors. Therefore, only a culture of hunger, weakening its own structures, can surpass itself qualitatively; the most noble cultural manifestation of hunger is violence. (ROCHA, 1965, p. 13)

The consciousness-raising politics and embracing of poverty as a cultural empowerment device would later on be appropriated by the Brazilian left and gained strength through Paulo Freire's *Pedagogy of the Oppressed* (1976), Augusto Boal's *Theater of the Oppressed*, and Lina Bo Bardi's own concept of *Arquitetura Pobre* (Poor Architecture). This *movement of the oppressed* would embrace the qualities of poverty, unlike other contemporaneous approaches reliant on its denial, proposing instead a much humbler alternative. However, far

from being unambitious, it sought to acknowledge Brazil's condition of underdevelopment as an opportunity to draw by example an alternate type of society. (WILLIAMS, 2006, p. 200-204)

In the context of the Brazilian dictatorship (1964-1985), which forced Lina to move back to São Paulo from Salvador, she wrote: "during the difficult moments of a country's history, when structures fall apart, mysticism is the last way to save humankind from passivity" (OLIVEIRA, 2014, p. 164). According to De Oliveira, Lina's "approach to the city of Salvador played a key role in this movement toward the mythopoeic as related to Afro-Bahian popular culture." (OLIVEIRA, 2014, p. 159) This subversion of foreign determinisms and the combination of an ethical and political agenda puts Bo Bardi in comparison to other similar movements happening in Latin America, led by Diego Rivera and Juan O'Gorman. (OLIVEIRA, 2014, p. 162) In this context of Latin American artistic insurgencies, it is particularly relevant, her role as a woman leading one of the many fronts of the broader Brazilian movement. Even though gender was not an explicit flag, her consistent political agenda against the pre-established and patriarchal structures of society shows significant engagement with similar causes to feminism. Like Bo Bardi, branching out of poststructuralist and postcolonial theories, a feminist approach to architecture would be also committed to dismantling power relationships of dominant-dominated, oppressing-oppressed, male-female, and center-periphery.

## CONCLUSIONS

By placing Lina in the context of other intellectuals, cultural agitators, and artists, my goal is to demystify the emphasis given to the study of the production originated from her European background, which weakens the prolific dialectical discourse then and now still surrounding her work in Brazil. The romantic idea of Lina Bo Bardi as a lonely *heroine*, although it emphasizes her talent and unique trajectory, it also isolates and limits the dialectical potential of encouraging the inclusion of feminist perspectives to the existing scholarship. Exacerbated by her gender, this alienation and the myth of Lina Bo Bardi as the only one working with the people needs to be demystified, problematized, and historicized in the context of supporting Brazilian avant-gardes, as opposed to those solely in Europe. This is often done in architectural historiography, in which Lina Bo Bardi is put in comparison to Charlotte Perriand and Lilly Reich, for the lack of other iconic models in similar contexts of Latin America or post-coloniality.

Drawing out of Lina Bo Bardi's legacy and philosophy, one must think relationally and contextually on the production of this period. An advocate for a humanistic and fluid approach to practice, Bo Bardi's oeuvre shows a keen interest in addressing the consequences of colonialism, slavery, and geopolitical power, having at its kernel values of equality, justice, and disruption of social and aesthetic hierarchies and boundaries. Thankfully Lina Bo Bardi was not alone and ultimately led a generation of agitators that, likewise, saw in the status quo a form of oppression and subordination, not only from a personal but collective and structural perspective. For those, inspired by Gramsci's "philosophy of praxis," only combined efforts in thinking and acting, through the mediation of the intellectual and its technical and dialectical potential, could propose a new model of culture based on a critical and popular self-government, in lieu of a patriarchal and backwards archetype still trapped in colonial and rural values. In that sense, to neglect gender-based conditional circumstances of her trajectory is to contradict her own principles. Furthermore, Lina Bo Bardi's work in Brazil offers an obvious point of departure in establishing a consistent line of research on gender and women in architecture, as well as on feminism and political engagement practices, both needed and still highly under theorized in the specialized literature.

Similarly, the *Tropicália* movement and its implications on the modernist and postmodernist era of Brazilian culture and artistic production must not be underestimated. As the epitome of a socio-political engaged effort, more research needs to address the process of artistic production of the 1950s, 1960s, and 1970s, focusing on the synergy and cross-contamination between all the arts and their expressions, as a unified response to an unreliable political establishment, stemming from a still young nation and democracy.

## BIBLIOGRAPHY

ANELLI, Renato. Lina Bo Bardi in the Frame of Brazilian Architecture. In *Lina Bo Bardi Together Digital Catalog*. London, British Council, 2012 <<http://linabobarditogether.com/2012/09/18/lina-bo-bardi-in-the-frame-of-brazilian-architecture-by-renato-anelli/>>.

BASTAZIN, Vera (org.). *A Semana de de Arte Moderna: Desdobramentos 1922-1992*. São Paulo, PUC SP, 1992.

BASUALDO, Carlos. Tropicália: Avant-Garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil. In BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

CARRANZA, Edite Galote. Casa Valéria Cirell e o Nacional-Popular. *Pós*, n.35, São Paulo, jun. 2014, p. 136 <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v21i35p118-138>>.

CLÜVER, Claus. The "Ruptura" Proclaimed by Brazil's Self-Styled "Vanguards" of the Fifties. In HOPKINS, David; Anna Katharina Schaffner (org.). *Avant-Garde Critical Studies: Neo-Avant-Garde*. Amsterdam, /New York, Brill/Rodopi, 2006, p. 161-162.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

GRINOVER, Marina. Lina Bo Bardi e Glauber Rocha: diálogos para uma filosofia da "práxis." 50th anniversary of Lina in the Northeast, Salvador, *Docomomo Bahia*, dec. 2009, p. 3-12 <[http://www.docomomobahia.org/linabobardi\\_50/15.pdf](http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/15.pdf)>.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural?, *Visualidades*, Goiânia v.8 n.2, jul-dez. 2010, p. 60-67.

LIMA, Zeuler R. M. de A. Lina Bo Bardi and the Architecture of Everyday Culture. *Places Journal*, San Francisco, nov. 2013 <<https://doi.org/10.22269/131112>>.

----- . *Lina Bo Bardi*. New Haven/London, Yale University Press, 2013.

MEYER, Esther da Costa. After the Flood. *Harvard Design Magazine*, n. 16, Cambridge, 2002 <<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/16/after-the-flood>>.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, n. 22-39, jan. 1971 < [http://deyoung.famsf.org/files/whynogreatwomenartists\\_4.pdf](http://deyoung.famsf.org/files/whynogreatwomenartists_4.pdf)>.

NUNES, Benedito. Anthropophagic Utopia Barbarian Metaphysics. In RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven/London, Yale University Press, 2004.

OITICICA, Hélio. General Scheme of the New Objectivity. In BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

OLIVEIRA, Olivia de. Mito e Poesia Memória Cultural e Espiritual na Obra de Lina Bo Bardi. *Crisis & Crítica*, n.4, Cali, feb. 2016. <[http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com\\_con](http://cvisaacs.univalle.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com_con)

tent&view=article&id=87:antimuseus-antiescolas-lina-bardi-paulo-freire&catid=37:imperialismo-de-la-teoria-y-dos-alternativas>.

----- . Myth, Popular Culture, and Collective Memory: The Humanistic and Symbolic Dimension in the Work of Lina Bo Bardi. In LEPIK, Andre; BADER, Vera Simone (org.). *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative Path to Modernism*. Berlin, Hatje Cantz, 2014.

----- . Interview with Lina Bo Bardi (1991). In OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi: Obra Construída / Built Work*, Barcelona. 2G, 2006, p. 249-250.

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. Projeto histórico e expografia em design no brasil: história e realidade. Seminar modernidade italiana. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, abr. 2014 <[http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20L\\_PORT.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20L_PORT.pdf)>.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Editora 34, 1995.

ROCHA, Glauber. MAMB não é museu: é escola e "movimento" por uma arte que não seja desligada do homem. *Jornal da Bahia, Salvador*, 21 set. 1960 <<http://icaadocs.mfah.org>>.

----- . An Aesthetics of Hunger. In JOHNSON, Randal; STAM, Robert (org.). *Brazilian Cinema*. New York, Columbia University Press, 1995.

RUBINO, Silvana. Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand. *Cadernos Pagu*, n. 34, Campinas, jan./jun. 2010, p. 331-362.

SALZTEIN, Sônia. Contemporary Trends in Brazil during the 1950s: The Mire of Modernism. In RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. Houston, Museum of Fine Arts, 2006.

STRATIGAKOS, Despina. Why Architects Need Feminism. *Places Journal*, San Francisco, sept. 2012 <<https://doi.org/10.22269/120912>>.

WILLIAMS, Richard J. Towards an Aesthetics of Poverty: Architecture and the Neo-Avant-Garde in 1960s Brazil. In HOPKINS, David; SCHAFFNER, Anna Katharina (org.). *Avant-Garde Critical Studies: Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York, Brill/Rodopi, 2006.

# INTERVENÇÃO EM CONCRETO APARENTE HISTÓRICO: O CASO DAS EMPENAS DO EDIFÍCIO VILANOVA ARTIGAS

Ana Paula Arato Gonçalves

Carmen Silvia Saraiva

## RESUMO

Construído em concreto armado aparente, o edifício sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, inaugurado em 1969 e projetado por João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, passou por intervenções em sua cobertura e empenas externas entre 2012 e 2015. O presente trabalho descreve o processo da reforma de suas fachadas e qual a metodologia proposta para a conservação desse sistema no Plano de Gestão de Conservação do Edifício Vilanova Artigas, iniciado em 2015. Também são trazidas soluções de conservação de sistemas similares na Inglaterra e nos Estados Unidos que, embora em contextos diferentes, contribuem para reflexão sobre os processos e resultados da obra em estudo.

Palavras-chave: Arquitetura moderna, Vilanova Artigas, Concreto armado, Patrimônio.

## INTERVENTION IN HISTORIC EXPOSED CONCRETE: THE CASE OF THE FACADES OF VILANOVA ARTIGAS BUILDING ABSTRACT

Built in exposed reinforced concrete, the building that houses the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (opened in 1969 and designed by João Batista Vilanova Artigas and Carlos Cascaldi) went through an intervention on its roof and

blind portion of facades between 2012 and 2015. The present work describes the repair process of the facades and the methodology proposed for its conservation in the Conservation Management Plan for Vilanova Artigas Building, which initiated in 2015. In addition, conservation solutions for similar systems from England and the United States are presented, although from different contexts, as a contribution to a reflection on the processes and results of the intervention analyzed.

Keywords: Modern architecture, Vilanova Artigas, Reinforced concrete, Heritage.

## INTERVENCIÓN EN HORMIGÓN APARENTE HISTÓRICO: EL CASO DE LAS FACHADAS DEL EDIFICIO VILANOVA ARTIGAS RESUMEN

Construida en hormigón aparente, la sede de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo, inaugurada en 1969 y diseñada por João Batista Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi, se sometió a intervenciones en su cobertura y fachadas entre 2012 y 2015. Este artículo describe el proceso de reforma de sus fachadas y la metodología propuesta para la conservación de este sistema en el Plan de Gestión de la Conservación del Edificio Vilanova Artigas que se comenzó en 2015. También se presentaron soluciones de conservación de sistemas similares en Inglaterra y los Estados Unidos que, aunque en diferentes contextos, contribuyen a la reflexión acerca de los procesos y resultados del trabajo estudiado.

Palabras llave: Arquitectura moderna, Vilanova Artigas, Hormigón armado, Patrimonio.



Apesar de seu reconhecido significado cultural, o Edifício Vilanova Artigas, sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, passou por recente intervenção de reparo em suas empenas de concreto armado aparente, com resultados estéticos insatisfatórios prejudicando a leitura destes elementos. Inaugurado em 1969, o edifício foi projetado pelos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi com expressiva utilização do concreto armado aparente integrado à sua linguagem arquitetônica. Este material, ao mesmo tempo estrutura e acabamento, predomina nas imagens do edifício que ainda influenciam gerações de arquitetos. Assim, o valor cultural associado ao concreto armado aparente do edifício da FAU USP é indiscutível e merece ser preservado.

No entanto, o que se observou na intervenção estudada foi a falta de adoção de metodologia projetual e de execução de obra condizentes com a preservação desses importantes elementos arquitetônicos. Este desafio é particularmente presente na preservação de patrimônios da arquitetura moderna, seja pela falta de reconhecimento de seu valor cultural, seja pela falta de reconhecimento da especificidade da preservação de seus materiais. O artigo 3 do Documento de Madrid (ICOMOS ISC20C, 2014) recomenda o desenvolvimento de métodos específicos para a preservação desses materiais. No entanto, o que se observa é que estruturas históricas em concreto armado aparente são reparadas, e não conservadas, como diferencia Heinemann em sua tese de doutorado (2013).

Assim, o objetivo deste trabalho é avaliar criticamente o processo de intervenção nas empenas em concreto armado aparente das fachadas do Edifício Vilanova Artigas. Para tanto, será apresentado o processo com base nos inúmeros relatórios gerados durante a execução da obra entre 2012 e 2015. Além disso, dois casos internacionais de conservação de concreto armado aparente em edifícios históricos são apresentados como base para a discussão. São eles o caso do Promontory Apartment Building (Chicago, EUA), projetado por Mies van der Rohe, restaurado no final da década de 90, e do National Theatre (Londres, Inglaterra), projetado por Denys Lasdun e restaurado recentemente.

Além da crítica, este trabalho também discorre sobre a iniciativa atual de modificação da maneira como a preservação do Edifício Vilanova Artigas vem sendo pensada. O projeto apoiado pela Getty Foundation, Los Angeles, EUA, através do programa *Keeping It Modern*,



visa o desenvolvimento de um Plano de Gestão da Conservação para o Edifício Vilanova Artigas. Parte deste escopo diz respeito ao estudo aprofundado sobre o concreto armado das empenas das fachadas para o embasamento de futuros projetos de conservação e, principalmente, ações de manutenção preventiva com o objetivo de evitar maior descaracterização deste patrimônio.

## AS EMPENAS E A INTERVENÇÃO DE 2012 A 2015

As empenas do Edifício Vilanova Artigas, como toda sua estrutura, são construídas em concreto armado aparente. Esses elementos constituem vigas de sustentação além de vedos para os dois últimos pavimentos (Barossi, 2016). As empenas das fachadas NO e SE medem 8,25 m de altura e 66,20 m de comprimento. As empenas NE e SO são as maiores, com 110,20 m de comprimento e 7,35 m de altura, no caso da fachada NE, e 8,25 m de altura, no caso da fachada SO. A superfície desses elementos é caracterizada pela exibição da impressão dos veios de tábuas de pinho de 30 cm de largura utilizadas horizontalmente na fôrma para sua concretagem e pela consequente textura rústica e porosa. O concreto dessas superfícies se mostra heterogêneo, pois apresenta mudança de coloração conforme a faixa de concretagem e faixas de maior concentração de agregados graúdos na divisa entre as concretagens. A superfície total, medida através de resultados do escaneamento a laser 3D realizado em 2016, é de 3.079,60 m<sup>2</sup>. As empenas apoiam-se em 14 pilares de geometria tronco-piramidal, também em concreto aparente, porém moldados em madeira compensada para obtenção de uma superfície mais lisa. A espessura nominal dessas empenas é 0,20 m e o cobrimento da armadura previsto em projeto é 1 cm, uma das principais causas que contribuíram para a vulnerabilidade de sua armadura frente à corrosão, induzida pela carbonatação do concreto.

Historicamente as empenas só haviam passado por duas intervenções pontuais, em 1981 e 2001, ambas para recuperação estrutural de cabeças de pilares de apoio das empenas NE e SO, que sofreram esmagamento e estão relatadas no artigo de Castro et al. (2016). Após mais de quarenta anos sem manutenção regular, monitoramento e proteção, essas superfícies apresentavam-se sujas, com manchas de eflorescência, fissuras e deslocamentos. Provocando insegurança aos seus usuários, além da descaracterização e deterioração do patrimônio.

Em 2010, a empresa PhD Engenharia, dirigida pelo especialista em patologias do concreto armado Prof. Dr. Paulo Helene, foi contratada para elaborar parecer e especificações técnicas para execução de reforma da cobertura e empenas e, posteriormente, como consultora técnica durante a obra. A partir do relatório técnico (Helene, Britez e Antunes, 2010), o Grupo Executivo dos Espaços Físicos da FAU USP (GEEF Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) produziu o *Memorial Descritivo de Especificação Técnica dos Serviços de Recuperação da Cobertura do Edifício Vilanova Artigas* (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP, 2012), que foi base para o edital de contratação da empresa executora das obras que durariam de 2012 a 2015.

As especificações foram fundamentadas na experiência prévia dos especialistas da PhD que optaram pela utilização de soluções amplamente empregadas pela engenharia para reparo de concreto armado. Mesmo que alguns ensaios tenham sido realizados, sob a supervisão da PhD em 2006 (Helene, Pereira e Barbosa, 2006), para conhecimento do concreto da cobertura, não foram feitas investigações para caracterização do concreto e avaliação da corrosão das armaduras no sistema das empenas.

Embora a recuperação de concreto armado apresentasse a peculiaridade de pertencer a um edifício de importância histórica e tombado pelas instâncias de preservação municipal e estadual, o edital não exigiu que as empresas envolvidas ou seus profissionais comprovassem experiência prévia em restauro de materiais históricos, sendo exigida somente experiência em reparo de concreto armado. Deste processo, saiu vencedora a Jatobeton Engenharia Ltda.

As intervenções de preenchimento de lacunas na superfície externa de empenas e seus pilares de apoio totalizaram 730,99 m<sup>2</sup> de área. A identificação das áreas a serem reparadas foi feita no âmbito da execução da obra por observações in loco e testes de percussão.

Conforme os relatórios produzidos pela PhD durante a obra (Helene, Britez e Vergili, 2013-2015), as etapas de trabalho seguiram a sequência: limpeza por hidrojateamento, diagnóstico das superfícies por teste de percussão, corte em formato ortogonal seguindo geometria das marcas da fôrma original, escarificação do concreto, limpeza e substituição de armadura, preparação de superfície, aplicação manual de argamassa de reparo industrializada modificada com adição de pigmentos inorgânicos, acabamento superficial, cura úmida, controle de qualidade, limpeza e aplicação de proteção de

superfície com hidrofugante. O preenchimento das lacunas foi feito com argamassa de reparo industrializada de base cimentícia, modificada com polímeros e com inibidor de corrosão, de alta resistência ( $\geq 40\text{MPa}$  a 28 dias), com retração compensada pela adição de fibras, pega inicial de 2h a 7h e coeficiente de expansão térmica linear de 9 a  $12 \times 10^{-5} \text{ } ^\circ\text{C}^{-1}$ , conforme as especificações do *Memorial Descritivo de Especificações* (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP, 2012).

No estado fresco, a argamassa devia apresentar comportamento tixotrópico. Para aproximação de aparência da argamassa com o concreto original foi indicada a adição de cimento branco, rejunte ou pigmentos à argamassa.

O mesmo memorial especificou um sistema duplo de proteção de superfícies: hidrofugante seguido de aplicação de verniz à base de resina acrílica, mas a aplicação deste último material foi abandonada por recomendação dos representantes da faculdade, pois com a formação de filme pela aplicação do verniz haveria mudança na percepção visual da superfície de concreto, descaracterizando-o (Helene, Britez e Vergili, 2013-2015). As implicações na manutenção (frequência e custo de reaplicação do verniz) e falta de estudos aprofundados também contribuíram para esta decisão naquele momento. Assim, apenas o hidrofugante, à base de silano siloxano disperso em solvente, foi aplicado em duas demãos com uso de pulverizador *air less*.

O maior desafio da obra foi à adaptação da argamassa de reparo industrializada para atingir aparência compatível com o concreto original. No modelo tentativa-e-erro de confecção de amostras com adições de pigmentos inorgânicos, cimento branco e rejunte seguida de avaliação visual empírica, foram necessárias quatro tentativas para definição da solução final que consistiu na aplicação de uma fina camada de argamassa pigmentada utilizando trinchas sobre cada reparo produzido, funcionando como acabamento superficial. O artigo de Castro et al (2016) detalha as etapas desse processo. Esta mesma formulação foi aplicada nos reparos de todas as empenas.

## CONTEXTO PARA ANÁLISE

Com o intuito de embasar a análise crítica do processo que resultou nos reparos de 2012-2015, foi necessário buscar referências de restauro em concreto armado aparente no contexto de edificações históricas. Devido à escassez de exemplos brasileiros, os casos

encontrados em artigos de periódicos, e aqui apresentados, foram desenvolvidos nos Estados Unidos e na Inglaterra.

O primeiro caso é o restauro executado no final da década de 90 nas fachadas do Promontory Apartment Building (Mies van der Rohe, 1949) localizado em Chicago, EUA. Este edifício de vinte e um andares foi construído com estrutura em concreto armado, esquadrias em alumínio e vedos em alvenaria, sendo que esse sistema construtivo fica em evidência nas fachadas onde se pode observar as colunas e pilares em concreto armado aparente. Este edifício já havia passado por diversas intervenções de reparo, porém a constatação de deterioração em juntas da alvenaria e nos elementos em concreto aparente, onde se observava fissuras e deslocamentos, ocasionou a elaboração de investigação e projeto de restauro para todas as fachadas. Este projeto foi desenvolvido pela equipe do escritório Wiss, Janney, Elstner Associates Inc. da qual participou o engenheiro Paul Gaudette, hoje considerado notório especialista em restauro de concretos históricos nos EUA.

Segundo Gaudette e Hunderman (1997), o maior desafio desse projeto estava na execução de reparos no concreto aparente, de maneira que, ao mesmo tempo, tivessem bom desempenho técnico e compatibilidade estética com o concreto original. Para tanto, o projeto iniciou-se com uma fase investigativa com o objetivo de determinar as causas da deterioração e de identificar as características do concreto original para a formulação do material de reparo. Nesta etapa, utilizou-se pesquisa em documentação histórica, inspeções visuais e análises laboratoriais. A observação de falhas em reparos antigos revelou aplicação superficial de material de reparo, sem o necessário envolvimento total da armadura e remoção de corrosão, utilização de material sem compatibilidade estética com o original e falta de documentação das áreas reparadas.

Para este projeto, o concreto de reparo foi desenvolvido com base nos resultados da análise petrográfica de amostras removidas do concreto original, que revelaram seus componentes e agregados. Neste caso, optou-se por utilizar um concreto tradicional feito a partir de materiais semelhantes aos utilizados no original, sem adição de polímeros, pois o resultado estético foi considerado mais satisfatório, já que os reparos contendo polímeros tendiam a ser muito escuros (Gaudette and Hunderman 1997, p.48). Para compensar a menor capacidade de adesão desse tipo de material de reparo, foram empregadas técnicas de preparo da área de reparo que aumentassem a adesão mecânica com o substrato, como a remoção mínima de 5 cm

de concreto em profundidade, envolvimento completo de armadura, instalação de armadura nos locais a reparar onde estava ausente e bordas em ângulo. A técnica de aplicação utilizada foi a moldagem in loco com fôrmas de madeira com abertura tipo cachimbo e emprego de técnicas de vibração interna e externa. Após a remoção das fôrmas o agregado era exposto através de jateamento com água a baixa pressão e escovação manual. A cura era feita com a instalação de cobertura plástica por sete dias. O restauro das fachadas foi finalizado com a aplicação de um hidrofugante à base de silanos que não bloqueia os poros do material e nem altera a aparência.

É importante destacar que estes procedimentos foram desenvolvidos, primeiramente, em amostras fora do edifício simulando as condições de aplicação, depois, testados no próprio edifício, antes da definição final dos procedimentos. Além disso, constatou-se que o procedimento de acabamento do reparo deveria permitir alguma flexibilidade de adequação, pois o grau de exposição do agregado variava nas fachadas. O desenvolvimento da solução de reparo em etapas graduais também permitiu a determinação de procedimentos de controle de qualidade utilizados durante a obra.

Em um artigo de 1999, Gaudette, Aspin e Slaton sintetizaram a metodologia empregada neste projeto bem-sucedido em recomendações para o reparo de concretos históricos. Mais tarde, em 2007, Gaudette e Slaton publicaram, através do National Park Service (órgão federal de preservação nos EUA) o *Preservation Briefs 15: Preservation of Historic Concrete*. Esta publicação faz parte de uma série produzida pelo NPS e disponibilizada através de seu site onde cada fascículo foca um determinado material ou técnica de restauro. O objetivo dessa série *Preservation Briefs* é difundir informações básicas sobre técnicas apropriadas de restauro aos profissionais que lidam diariamente com patrimônio histórico.

Em *Preservation Briefs 15* os autores apresentam dados essenciais para a preservação de estruturas históricas em concreto, como: breve histórico do material, características, deterioração, planejamento para preservação, métodos de manutenção e reparo. Gaudette e Slaton apresentam uma metodologia que prioriza a preservação do significado cultural do patrimônio e alertam que o maior desafio é o tempo necessário para a fase de estudos e teste das soluções propostas que necessariamente deve preceder a intervenção.

O segundo caso a ser apresentado é o restauro do concreto armado aparente das fachadas do National Theatre (Denys Lasdun,

1976) em Londres, Inglaterra. Este complexo edifício construído em concreto armado aparente abriga três salas de teatro, restaurantes, bar e livraria. O restauro do concreto fez parte de um projeto extenso e abrangente liderado pelo escritório de arquitetura Haworth Tompkins com a colaboração do English Heritage e da 20th Century Society entre os anos de 2007 e 2015 (Haworth Tompkins, 2015). O escopo do projeto incluiu o desenvolvimento de um Plano de Gestão da Conservação, renovação dos foyers, construção de uma extensão para as áreas técnicas de cenografia e restauro das fachadas.

O concreto da fachada apresentava áreas pontuais de deslocamento causados pela corrosão de armaduras onde a cobertura de concreto era insuficiente. Além disso, foram observadas fissuras relacionadas à movimentação térmica e acomodação do terreno. Segundo Farrell e Wood (2015), os reparos na estrutura utilizaram concreto desenvolvido a partir de documentos de especificação da construção original e análises laboratoriais de amostras para identificação do tipo e granulometria dos agregados. Materiais modernos de reparo foram utilizados apenas quando a formulação original se provou tecnicamente inadequada.

Após a identificação dos tipos de concreto e agregados utilizados no concreto original, foram preparadas amostras com variações nas proporções de cada ingrediente, sendo que o tamanho máximo do agregado era relativo à profundidade do reparo. No final, foram definidas diversas formulações de concreto de reparo, criando uma paleta de cores que atendesse as variações cromáticas observadas no concreto aparente das fachadas do teatro. O método de aplicação seguiu recomendações similares ao observado no Promontory Apartment Building, com ênfase na adesão mecânica do reparo, para compensar a falta de aditivos poliméricos. No entanto, não houve aplicação de hidrofugante neste caso, pois sua deterioração se restringia a pontos específicos de falha no posicionamento da armadura durante a concretagem.

A metodologia empregada neste projeto é apresentada pelo English Heritage (órgão nacional de preservação na Inglaterra) no livro *Practical Building Conservation: Concrete* editado por Odgers e publicado em 2012. Este livro também faz parte de uma série onde cada volume apresenta a metodologia para a preservação de um tipo diferente de material construtivo, porém, apresenta informações mais detalhadas e aprofundadas. O livro aborda temas similares ao “Preservation Briefs 15” e também apresenta diversos estudos de caso.

É interessante destacar a importância dada nessas publicações à etapa que precede a intervenção. A análise aprofundada das causas da deterioração do concreto e suas características permitem o desenvolvimento de soluções específicas para cada caso garantindo a compatibilidade dos materiais e, por consequência, a durabilidade do reparo. Segundo Odgers (2012, p. 115), deve-se ainda levar em consideração que a deterioração das armaduras do concreto se desenvolve de maneira velada sob a superfície, assim, a utilização de técnicas, preferencialmente não destrutivas e *in situ*, que possibilitem a avaliação da extensão da corrosão é essencial.

Além da análise dos materiais e sua degradação, o conhecimento aprofundado sobre o significado cultural e história do patrimônio permite o desenvolvimento de solução compatível com a preservação desses valores. Este conceito é explorado na tese de doutorado de Heinemann (2013), onde a autora estabelece a diferença entre reparo de concreto e conservação de concreto justamente na inclusão da preservação do significado cultural como parâmetro para desenvolvimento de soluções adequadas de intervenção.

A metodologia acima apresentada está de acordo com as cartas patrimoniais adotadas internacionalmente pelo ICOMOS e recomendações do “Documento de Madrid” (ICOMOS ISC20C, 2014). Ela se relaciona especificamente com o artigo 2 do “Documento de Madrid” que fala sobre a necessidade de planejamento adequado antes de qualquer intervenção no patrimônio moderno, isso inclui o entendimento sobre seu significado cultural e como preservá-lo. Já o artigo 3 deste mesmo documento fala sobre a necessidade de se desenvolver técnicas específicas para reparo dos materiais que integram o patrimônio moderno.

Além disso, essa metodologia também se alinha com as recomendações contidas no “Manual de Elaboração de Projetos de Preservação do Patrimônio Cultural” (Brasil, 2005) publicado pelo “Programa Monumenta” em sua série de “Cadernos Técnicos”. Essa publicação tornou-se referência no Brasil para o desenvolvimento de projetos de restauro, nela se apresentam as seguintes etapas: identificação e conhecimento do bem; diagnóstico, com o mapeamento de danos, estado de conservação, ensaios e testes; e a proposta de intervenção contendo o estudo preliminar, projeto básico e projeto executivo com conteúdo detalhado de estudos técnicos e diagnósticos.



A partir da comparação entre o processo que resultou nos reparos das intervenções de 2012 a 2015 nas empenas do Edifício Vilanova Artigas e as metodologias aplicadas nos exemplos apresentados, podemos identificar uma sucessão de problemas contextuais e técnicos.

Primeiro, a falta de manutenção preventiva e intervenções de reparo necessárias em mais de 40 anos de vida do edifício permitiu o extenso avanço do processo de corrosão das armaduras, responsável pela necessidade de substituição de 23,74% de sua superfície. É importante considerar que os reparos necessários, que resultaram desta circunstância, dificilmente seriam imperceptíveis dada sua escala.

Segundo, as decisões administrativas e técnicas que pautaram esta reforma não priorizaram a preservação do significado histórico do edifício. Embora as medidas adotadas estejam em consonância com as práticas usuais para reparo de concreto armado, não foram consideradas as orientações do "Documento de Madrid" (ICOMOS ISC20C, 2014), do "Projeto Monumenta" (BRASIL, 2005) e de bibliografia de estudiosos da conservação do concreto histórico como elaboração de projeto detalhado com pranchas, formação de equipe multidisciplinar, conhecimento do material original e compatibilização física e estética por meio de ensaios específicos.

A adoção de equipe multidisciplinar poderia ter ocorrido a exemplo dos casos internacionais apresentados. Uma equipe colaborativa e envolvida com o processo de elaboração do projeto desde o começo, composta por arquitetos com especialização em restauro e engenheiros com especialização em reparo de concreto, teria tido maior capacidade de equilibrar as decisões entre técnica e estética. Além disso, essa equipe teria que disponibilizar de tempo e verba para a realização de todos os estudos e testes necessários antes do início da obra.

Este tipo de circunstância teria possibilitado o desenvolvimento de investigação sobre o concreto com o intuito de formular solução específica para o edifício. Como observado nos exemplos apresentados, este tipo de metodologia aumenta as chances de se desenvolver uma solução que seja técnica e esteticamente compatível com o concreto original, respeitando inclusive sua heterogeneidade cromática. Os benefícios deste processo são a diminuição de riscos ao significado cultural do patrimônio e o aumento das chances de bom desempenho dos reparos.

A implantação de controle de qualidade rigoroso e contratação de serviço com capacitação adequada para a execução da obra são



essenciais para garantir o resultado satisfatório. Em obras de intervenção em edifícios de reconhecido significado cultural, existe uma especificidade de mão-de-obra pela alta qualidade técnica exigida. Isso se faz necessário, pois as possíveis consequências da má execução são a perda de material original e a ameaça ao valor cultural do edifício. Por mais que se elabore projeto detalhado e bem fundamentado, a execução precisa dispor de mecanismos que garantam a execução daquilo que se propõe.

O resultado estético do conjunto de reparos nas empenas do Edifício Vilanova Artigas não foi satisfatório. A unidade visual da obra foi perdida quando se constata que o olhar se distrai pelas inúmeras manchas dos reparos, que se destacam pela diferença cromática e de textura diante do concreto original. Conclui-se, portanto, que houve dano ao valor cultural deste patrimônio.

## DESENVOLVIMENTO DO PLANO DE GESTÃO DE CONSERVAÇÃO DO EDIFÍCIO VILANOVA ARTIGAS

Reconhecendo a necessidade de evitar maiores danos a este patrimônio moderno pela falta de metodologia compatível com a preservação de seu significado, deu-se início em novembro de 2015 ao desenvolvimento de um Plano de Gestão da Conservação para o Edifício Vilanova Artigas, financiado pela linha de fomento *Keeping It Modern* da Getty Foundation. Este projeto inclui a elaboração de um estudo aprofundado sobre as empenas das fachadas.

Pautando-se pelas cartas patrimoniais e orientações do Projeto Monumenta (Brasil, 2005), o projeto propõe a investigação do sistema construtivo, caracterização física do concreto e avaliação da corrosão de sua armadura para embasamento de futuras intervenções e proposta de ações preventivas de manutenção.

Inicialmente, foi realizada pesquisa documental buscando informações sobre a construção do edifício e intervenções executadas. Em sequência, foi desenvolvido um programa de testes, incluindo técnicas não destrutivas e de baixo impacto, especificados em memorial com justificativa técnica e detalhamento que foi previamente aprovado pelos órgãos de proteção municipal (Conpresp) e estadual (Condephaat). Estas análises estão sendo conduzidas em parceria com o IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo).

No âmbito da pesquisa sobre a corrosão das armaduras, observou-se nas superfícies a existência de depósitos de produtos de corrosão,

que indica a continuidade da degradação que já havia causado fissuras e deslocamentos antes da última intervenção. Para análise deste processo, foram indicados ensaios de resistividade elétrica do concreto, de potencial de corrosão e de taxa de corrosão da armadura, cujos resultados se complementam. Para os últimos dois ensaios foi necessário a escarificação da superfície para conexão dos equipamentos com a armadura, realizados em áreas preenchidas com argamassa de reparo. Além de evitar a perda desnecessária de concreto original, a escolha de áreas de reparo para escarificação possibilitou a observação da técnica de execução empregada na obra.

Para conhecimento do concreto original, foram indicados ensaios que auxiliassem a especificação de concreto e/ou argamassas de reparo compatíveis em termos mecânicos e estéticos com o original. Além disso, esses dados poderão ser utilizados na análise do comportamento estrutural do edifício e na identificação de agentes de degradação. O programa de testes de caracterização do concreto necessitou de testemunhos retirados das empenas e das vigas de cobertura. Essas extrações foram necessárias, devido à inexistência de técnicas não destrutivas *in situ* que substituam as análises laboratoriais utilizando amostras, na quantidade e qualidade que serão obtidos. Assim, optou-se pela remoção de maior quantidade de testemunhos das vigas de cobertura para minimizar o impacto nas empenas. Foram feitas quatro extrações das empenas, medindo 5 cm de diâmetro por 20 cm de profundidade, sendo que duas na fachada NO e duas na fachada NE. O programa de testes propôs:

- inferir resistência à compressão e módulo estático de elasticidade à compressão;
- reconstituir o traço e caracterizar a microestrutura do concreto por meio de ensaios de petrografia, termogravimetria, difratometria de raios-X, microscopia eletrônica de varredura e porosimetria de mercúrio;
- caracterizar as propriedades macroscópicas como a massa específica, absorção de água e volume de vazios;
- caracterizar os atributos de aparência com tomadas de dados colorimétricos, brilho, observação da textura e geometria.

Para completar a contextualização das empenas no ambiente, foram levantados dados referentes à concentração de poluentes, chuvas dirigidas e avaliação de volumes arbóreos próximos às fachadas. É importante considerar esse conjunto de fatores que podem influenciar no avanço da degradação em cada fachada.

O preenchimento das lacunas criadas pela retirada dos testemu-

nhos de concreto e escarificação de áreas em argamassa de reparo propiciou a oportunidade de estudo de métodos de aplicação e composição de materiais que respeitassem a compatibilidade física e estética com o concreto original. As especificações para fechamento das escarificações recomendaram o preenchimento em duas fases: primeiro a aplicação manual da argamassa industrializada deixando rebaixo de 1 cm, como visto na figura 7, e a segunda fase consistia no preenchimento do rebaixo com argamassa formulada a partir das características do concreto original e previamente ensaiada em laboratório. Para o fechamento dos locais onde houve perfurações para remoção dos testemunhos foi necessária a utilização do método *dry-pack*, que é a técnica de preenchimento com argamassa de reparo industrializada alternada com a inserção de pedriscos, socados para adensamento.

A partir do conhecimento obtido pelos ensaios laboratoriais realizados com a matéria original, complementados por levantamentos de dados colorimétricos e de aparência de cada local a ser reparado, se propôs o desenvolvimento da argamassa para utilização na camada superficial dos preenchimentos. Para tanto, foram feitas diversas amostras de argamassa de reparo para testar variações no traço, materiais componentes e técnicas de acabamento com a intenção de alcançar resultados satisfatórios de compatibilização. Registros da coleta de dados colorimétricos e de amostras de argamassa de reparo preparadas em laboratório podem ser vistos na Figura 8. Uma vez definida a amostra mais adequada, esta deverá passar por testes laboratoriais para aferir sua compatibilidade e desempenho técnicos, como resistência, aderência e absorção de água.

Além dessas análises, deve ser considerar a viabilidade de sua produção diante da escala das superfícies a serem conservadas futuramente.

## CONCLUSÃO

Conclui-se que a conservação de concreto aparente necessariamente deve ser conduzida com os mesmos critérios que já se utiliza para materiais mais antigos, ainda que as técnicas sejam outras. A definição de materiais e técnicas a serem utilizados deve ser baseada nas características do concreto original visando a máxima compatibilidade técnica e estética. Devem participar deste processo, profissionais do restauro e da engenharia reconhecendo que cada qual traz importantes contribuições para o desenvolvimento

da solução mais adequada ao edifício. Além disso, é preciso adotar medidas para que a execução da proposta tenha rigoroso controle de qualidade.

Além disso, é importante reconhecer que o desafio da disponibilização de verbas para planejamento a longo prazo e ações de manutenção preventiva, essenciais para a efetiva preservação de um patrimônio, é comum a muitas instituições. No caso da FAU USP, espera-se que a oportunidade possibilitada pelo programa *Keeping It Modern*, da Getty Foundation, de desenvolver um Plano de Gestão da Conservação e de estudar as especificidades do seu concreto seja decisiva na mudança de atitude da instituição com relação a seu patrimônio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAROSSO, Antonio C. (org.). *O edifício da FAU USP de Vilanova Artigas*. São Paulo, Editora da Cidade, 2016.

BRASIL. *Manual de Elaboração de Projetos de Preservação do Patrimônio Cultural*. Instituto do Programa Monumenta, Ministério da Cultura. Brasília, Ministério da Cultura, 2005 <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/>>.

CASTRO, Carmen Silvia Saraiva M. de; GONÇALVES, Ana Paula Arato; VERGILI, Rodrigo Ângelo Campagner; CAMPIOTTO, Renata Cima; OLIVEIRA, Claudia Terezinha de Andrade; PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Edifício Vilanova Artigas: obra de intervenção em patrimônio moderno. *Anais do Congresso Ibero-americano: Patrimônio, suas Matérias e Imatérias*, 2016 <[https://www.researchgate.net/publication/310827210\\_Edificio\\_Vilanova\\_Artigas\\_obra\\_de\\_intervencao\\_em\\_patrimonio\\_moderno\\_Edificio\\_Vilanova\\_Artigas\\_intervention\\_in\\_the\\_modern\\_heritage/stats](https://www.researchgate.net/publication/310827210_Edificio_Vilanova_Artigas_obra_de_intervencao_em_patrimonio_moderno_Edificio_Vilanova_Artigas_intervention_in_the_modern_heritage/stats)>.

FARRELL, D.; WOOD, C. Concrete Repairs - Traditional Methods and Like-For-Like Materials. *The Building Conservation Directory*. 2015 <<http://www.buildingconservation.com/articles/repair-historic-concrete/repair-historic-concrete.htm>>.

GAUDETTE, P. E., e HUNDERMAN H. J. Repair of Mies van der Rohe's Promontory: A multiphased approach to facade restoration. *APT Bulletin*, v. 28, n. 4, 1997, p. 45-50.

GAUDETTE, P.; SLATON, D. *Preservation Briefs 15: Preservation of Historic Concrete*. National Park Service, 2007 <<https://www.nps.gov/tps/how-to-preserve/briefs/15-concrete.htm>>.

GAUDETTE, Paul; ASPIN, J.; SLATON, D. Repairing Historic Con-

crete: Matching the Color and Texture of the Existing Concrete Is Just One of the Unique Challenges. *Concrete Construction*, 1 jul. 1999 <[http://www.concreteconstruction.net/projects/repair-rehab/repairing-historic-concrete\\_o](http://www.concreteconstruction.net/projects/repair-rehab/repairing-historic-concrete_o)>.

TOMPKINS, H. National Theatre/Haworth Tompkins. *ArchDaily*, 25 maio 2015 <<http://www.archdaily.com/633112/national-theatre-haworth-tompkins>>.

HEINEMANN, Herdis. *Historic Concrete: From Concrete Repair To Concrete Conservation*. Tese de Doutorado. Technische Universiteit Delt, Delft. 2013 <<http://repository.tudelft.nl/view/ir/uuid%3A-987fafd0-cd76-4230-be0e-be8843cae08e/>>.

HELENE, Paulo Roberto do Lago; BRITEZ, C. A.; ANTUNES, J. S. *Relatório Técnico PhD136/2010. Projeto e especificação técnica dos serviços de reabilitação da estrutura de concreto armado do edifício Vilanova Artigas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*. São Paulo, PhDesign. 2010.

HELENE, Paulo Roberto do Lago; BRITEZ, C. A.; VERGILI, Rodrigo Ângelo Camapgnier. *Relatórios Técnicos PhD 236.0 a 236.18/2013 a 2015. Consultoria especializada para acompanhamento técnico dos serviços de reabilitação do Edifício Vilanova Artigas da FAU USP*. São Paulo, PhDesign. 2013-2015.

HELENE, Paulo Roberto do Lago; PEREIRA, Maria Fernanda; BARBOSA, Paulo Eduardo. *Relatório Técnico n. 219/2006. Edifício Vilanova Artigas, Prédio da FAU USP. Projeto, especificação de materiais/sistemas e procedimentos para reabilitação do edifício, com previsão orçamentária*. São Paulo, PhDesign. 2006.

*Madrid Document*. ICOMOS-ISC20C. 2014 <<http://www.icomos-isc20c.org/madrid-document/>>.

*Memorial descritivo de especificação técnica dos serviços de recuperação da cobertura do Edifício Vilanova Artigas*. São Paulo, FAU USP, 2012.

ODGERS, David (ed). *Practical Building Conservation: Concrete*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd. 2012.

# A SINTAXE DA CASA MODERNISTA: ANÁLISE DA CASA MINA KABLIN E GREGORI WARCHAVCHIK (1927-28)

Ana Paula Campos Gurgel

## RESUMO

Este trabalho tem por objeto analisar a primeira casa modernista projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik sob a ótica da sintaxe espacial, especificamente apresentado modelagens de visibilidade. A inserção da estética moderna no Brasil é correntemente identificada com o início da produção de Warchavchik, arquiteto de origem ucraniana que concluíra seus estudos em Roma e que se transfere para São Paulo em 1923. Construída entre 1927 e 1928 para sua família, a casa modernista da rua Santa Cruz, Vila Mariana, em São Paulo, é por muitos considerada o marco inicial da aplicação das novas gramáticas compositivas vanguardistas: plasticidade racional por meio volumes estereométricos de linhas retas e destituição de ornamentação da fachada, atrelado ao uso dos novos materiais como o concreto armado. Diversos estudos já foram feitos acerca desse projeto, mas acrescentamos aqui uma nova abordagem buscando ir além das questões estéticas e aprofundando na variável espacial. A Sintaxe é uma teoria que busca articular padrões espaciais às apropriações sociais sobrepostas, de modo a correlacionar como diferentes qualidades dos espaços entendidos como um sistema de permeabilidade e barreiras possuem diferentes lógicas sociais. Os resultados encontrados demonstram uma rígida separação funcional na residência, onde os espaços de transição oferecem distribuição de fluxos e de controle de acesso entre os ambientes. No pavimento térreo a área mais visualmente integrada é ligação entre o Hall de distribuição e as salas de Jantar e Estar, transparecendo em sua concepção espacial o anseio do arquiteto por espaços mais fluidos. Isso posto, cabe novamente enaltecer a figura de Warchavchik,

como o aquele que conseguiu introduzir mais que novos preceitos estéticos na arquitetura brasileira, conseguiu introduzir – ainda que timidamente – novas concepções espaciais.

Palavras-chave: Modernismo. Warchavchik. Sintaxe.

THE SYNTAX OF THE MODERNIST HOUSE:  
ANALYSIS OF THE RESIDENCE MINA KABLIN  
AND GREGORI WARCHAVCHIK (1927-28)  
ABSTRACT

This paper aims to analyze the first modernist house designed by the architect Gregori Warchavchik under the optics of spatial syntax, specifically presented visibility modeling. The insertion of modern aesthetics in Brazil is commonly identified with the beginning of the production of Warchavchik, an architect of Ukrainian origin who had completed his studies in Rome and who transferred to São Paulo in 1923. Built between 1927 and 1928 for his family, the modernist house Of Santa Cruz Street, Vila Mariana, in São Paulo, is considered by many to be the starting point for the application of new avant-garde compositional grammar: rational plasticity through stereometric volumes of straight lines and removal of ornamentation of the facade, linked to the use of new materials as The reinforced concrete. Several studies have already been done on this project, but we have added a new approach here to try to go beyond aesthetic questions and deepen the spatial variable. Syntax is a theory that seeks to articulate spatial patterns to overlapping social appropriations, in order to correlate as different qualities of spaces understood as a system of permeability and barriers have different social logics. The results show a rigid functional separation in the residence, where the transition spaces offer distribution of flows and access control between the environments. On the ground floor, the most visually integrated area is the connection between the distribution hall and the dining and living rooms, the spatial design of which reveals the architect's desire for more fluid spaces. This, once again, enhances the figure of Warchavchik, as one who has been able to introduce more than new aesthetic precepts into Brazilian architecture, has been able to introduce – even if timidly – new spatial conceptions.

Keywords: Modernism. Warchavchik. Syntax.



LA SINTAXIS DE CASA MODERNISTA:  
ANÁLISIS DE LA RESIDENCIA MINA KABLIN  
Y WARCHAVCHIK GREGORI (1927-1928)  
RESUMEN

Este trabajo tiene el propósito de analizar la primera casa modernista diseñado por el arquitecto Gregori Warchavchik desde la perspectiva de la sintaxis del espacio, presentado específicamente el modelado de la visibilidad. La inserción de la estética moderna en Brasil se identifica comúnmente con el inicio de la producción Warchavchik, arquitecto de origen ucraniano que habían completado sus estudios en Roma y se mueve a Sao Paulo en 1923. Construido entre 1927 y 1928 para su familia, casa modernista calle Santa Cruz, Vila Mariana, en Sao Paulo, es considerado por muchos el punto de partida de la introducción de nuevas gramáticas de composición de vanguardia: la plasticidad racional a través de volúmenes estereométricos de líneas rectas y ornamentación de la fachada de despi-do, relacionado con el uso de nuevos materiales como el hormigón armado. Se han realizado varios estudios sobre este proyecto, pero que añadir aquí un nuevo enfoque que busca ir más allá de las cuestiones estéticas y profundización de la variable espacial. La sintaxis es una teoría que busca articular patrones espaciales de créditos sociales superpuestas, a fin de correlacionar cómo las diferentes cualidades de espacio entendidas como un sistema de barrera de permeabilidad y tienen diferentes lógicas sociales. Los resultados muestran una separación funcional rígida en la residencia, donde los espacios de transición ofrecen flujos de distribución y control de acceso entre entornos. Planta baja en la zona más integrada visualmente es la conexión entre el Salón de la distribución y habitaciones Cena y centro de bienestar, transpirando en su espacio deseo diseño del arquitecto para espacios más fluidas. Dicho esto, sería de nuevo realzar la figura de Warchavchik, como el que logró introducir más de los nuevos preceptos estéticos de la arquitectura brasileña, logró introducir – aunque tímidamente – nuevos conceptos espaciales.

Palabras llave: Modernismo. Warchavchik. Sintaxis.



O começo do século XX no Brasil foi marcado pela recuperação econômica, numa transição entre o modelo agrário, fortemente sustentado com exportação de café, borracha, algodão e cacau para o início da produção industrial. Houveram também expressivas transformações sociais, como a recente libertação dos escravos, a vinda de grande número de imigrantes de diversos países e consolidação de uma burguesia nos centros urbanos. Esta elite passa a investir na transformação da imagem das cidades, trocando o aspecto colonial para uma inspiração academicista historicizante afrancesada, por meio de grandes reformas urbanas ou pela adoção de novas maneiras de morar e usufruir dos aparatos tecnológicos vigentes (REIS FILHO, 2004).

Neste contexto, nascem discussões acerca da inserção da “modernidade” no país, entendida aqui como as discussões de vanguarda que buscavam desvincular-se dos estilos do passado e propor o *novo*. Tem especial destaque a Semana de Arte Moderna de 1922, organizada por um grupo de artistas que propuseram uma absorção antropofágica do modernismo internacional no Brasil. Entretanto, apesar dos avanços nas artes e na literatura, a arquitetura não teve lugar nesse momento: predominavam ainda estéticas neocoloniais e Art Déco. Mesmo que a primeira se respaldasse numa busca pela identidade nacional, representavam uma releitura dos estilos ecléticos em voga na Europa, porém com um sabor local. É somente em finais dos anos 1920 e mais fortemente a partir dos anos 1930, através da atuação de arquitetos como Gregori Warchavchik, Rino Levi, Lúcio Costa, Flávio de Carvalho, entre alguns outros, que se deu início à aplicação dos preceitos da arquitetura modernista no país.

Warchavchik teve um papel marcante na história da arquitetura modernista no Brasil. Nascido em Odessa, Ucrânia (pertencente ao Império Russo, na época), foi no seu país natal onde começou os estudos de arquitetura, emigrando em 1918 para Roma, onde continuou a estudar arquitetura no Istituto Superiore di Belle Arti, diplomando-se em 1920 (Lira, 2011). Nos dois anos seguintes, trabalhou com Marcello Piacentini, para o qual dirigiu a construção em Florença do Teatro de Savóia (hoje, Cinema Teatro Odeon). Entretanto, a produção de Piacentini:

não personificava o modernismo das vanguardas europeias [sic]. Pelo contrário, suas posições eram consideradas conservadoras, se não reacionárias, tanto por modernistas do

Miar [Movimento italiano architettura razionale], apesar de concordarem com a necessidade de respeitar o contexto, como pela ala tradicionalista que o considerava arrojado diante dos padrões classicizantes. (CAMISASSA, 2010)

Quando chega ao Brasil em 1923 – um ano após a Semana de Arte Moderna – Warchavchik parece trazer consigo um repertório moderno relativamente consolidado, o que não se via nos demais arquitetos brasileiros daquele momento. Em 1925, escreve um artigo-manifesto atrelado às ideias do movimento arquitetônico moderno que se desenvolvia na Europa publicado inicialmente em italiano no jornal paulista *Il Piccolo* com o título *Intorno all'architettura moderna* e, posteriormente, no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, em 1º de novembro do mesmo ano, traduzido para o português e intitulado “Acerca da arquitetura moderna” (FIORE, 2002). Embora o texto já deixasse claro sua aproximação com as ideias da estética maquinicista de Le Corbusier, estas só são postas em prática em 1927-28, quando construiu em São Paulo o que tradicionalmente tem sido apontado como sendo a primeira casa modernista no país: a “casa modernista da rua Santa Cruz” ou residência Mina Kablin<sup>1</sup> e Gregori Warchavichik. Localiza-se no bairro Vila Mariana, em São Paulo, foi a casa onde o casal viveu durante toda a sua vida com os filhos Anna Sonia e Mauris.

## SINTAXE: TEORIA E MÉTODO

Nos discursos que buscam uma definição de arquitetura, diversas palavras-chave são recorrentes: arte, beleza, forma, função, técnica, construção etc. Há, entretanto, um elemento que tangencia (e contém) todas essas acepções: o espaço. Esta é a essência da arquitetura. A adoção deste posicionamento é presente no campo da Estética, ao apontar o volume como essência da escultura e colocar a necessidade de uma funcionalidade, de um espaço interior (COUTINHO, 2010), que a

---

1. Warchavchik casa com Mina Klabin, filha de uma proeminente família industrial de São Paulo. Mina foi sempre envolvida com projetos artísticos e era amiga íntima de Tarsila do Amaral, estando em sintonia com as vanguardas artísticas que se desenvolviam naquele momento. Sua posição social, formação intelectual e sociabilidade ajudaram a inserir o marido imigrante no meio paulistano (Lira, 2011). No final da década de 1920, Mina, além de colaborar projetando o paisagismo do jardim da casa da rua Santa Cruz, também ajudou a financiar a construção da referida obra.

distingue da arquitetura. Por possuir uma destinação prática que interfere diretamente no trabalho de criação, a arquitetura deve ser avaliada pelo seu “objetivo não-estético” (SUASSUNA, 2011, p. 300).

Dialoga com essa ideia,

o fato de o espaço, o vazio, ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural, porque a arquitetura não é apenas arte nem só imagem da vida histórica ou da vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida. (ZEVI, 2009, p. 28)

Entretanto, colocar o espaço no papel de ator principal não significa ignorar aquelas palavras-chave citadas anteriormente, mas compreender que elas são os aspectos, dimensões ou faces pelas quais a arquitetura impacta o meio ambiente natural e as pessoas (HOLANDA, 2013). São, portanto, os resultados da arquitetura.

O que se pretende com esse posicionamento teórico é libertar o entendimento da arquitetura tão somente a partir da leitura de rótulos que dependem de grupos e da sociedade como um todo e que podem mudar com o tempo. Ou seja, estes são significados sobrepostos a arquitetura, uma semântica, para fazermos uma relação com a linguística. Mas estes rótulos não são os elementos essenciais da arquitetura como discutiu-se. De modo geral, “as teorias [em arquitetura] têm sido extremamente normativas e pouco relacionais” (HILLIER, HANSON, 1997, p. 1-3); propõe-se que no lugar de postular uma fórmula e tentar a qualquer custo encaixá-la em edifícios e cidades, se estude o fenômeno em si para descobrir as suas relações intrínsecas (MEDEIROS, 2013). Em outras palavras, o que se busca é a sintaxe: como os espaços se organizam e se relacionam entre si, ou seja, aquilo que é contido na própria configuração da arquitetura, que se mantém independente de tempo, lugar, sujeitos etc.

Mas se na linguística o elemento base da sintaxe e da semântica são as palavras, no campo da arquitetura os elementos da linguagem arquitetônica são os cheios ou *componentes-meio* e os vazios ou *componentes-fim* (e suas relações). A teoria e a história da arquitetura têm se detido prevalentemente nos *componentes-meio*: a volumetria, a composição das fachadas, texturas, cores, materiais etc.; todavia, estes pertencem especificamente à linguagem da escultura. Os elementos por excelência da linguagem arquitetônica são os *componentes-fim*: os espaços – cômodos no edifício; as ruas, avenidas, praças e parques na cidade; lugares abertos na paisagem natural etc. (HOLANDA, 2013).

Essas ideias surgem num contexto de revisão dos paradigmas modernistas, quando na década de 1970 na University College London, Hillier, Hanson e seus colaboradores formularam a Social Logic of Space (HILLIER, HANSON, 1984). A teoria, doravante referida como Sintaxe Espacial – SE, estuda a relação entre o espaço e práticas socioculturais mediante a representação e quantificação da configuração espacial, entendida como um sistema de permeabilidades e barreiras (áreas acessíveis ou não ao nosso movimento) e de opacidades e transparências (aquilo que é ou não facultado à nossa visão). A metodologia contribui para a compreensão de aspectos importantes do sistema urbano na medida em que permite avaliar o potencial da estrutura espacial quanto à geração de movimento, visibilidade, acessibilidade e outros fatores que se associam a essas propriedades.

Portanto, a SE pode ser entendida como uma teoria sobre a configuração do espaço (cheios, vazios e suas relações) que propõe um conjunto de técnicas para a análise da configuração espacial de qualquer tipo, especialmente quando a configuração importa para fins humanos, como nos edifícios e nas cidades. Entende-se que os padrões espaciais carregam em si informação e conteúdo social e que diferentes tipos de reprodução social requerem diferentes tipos de estrutura espacial.

Neste estudo, serão utilizados dois métodos preconizados pela teoria da sintaxe: a análise convexa (especificamente os grafos justificados) e a análise gráfica visual (especificamente a integração visual). Ambas se derivam da Teoria dos Grafos que estuda objetos combinatórios — os grafos — que são um bom modelo para muitos problemas em vários ramos da matemática e que foi apropriada por Hillier e Hanson (1984) para descrever propriedades morfológicas da forma arquitetônica e urbana por meio da sua representação como um conjunto de elementos quantificáveis (OLIVEIRA et al, 2015). Assim, ela é aplicada para a análise espacial por meio da sua associação aos estudos topológicos e, portanto, às análises relacionais, procurando evidenciar as conexões dentro do sistema e suas propriedades: integração, profundidade, distributividade, simetria, conectividade (ALDIGRE, 2012).

O procedimento para a representação da primeira análise é a construção de um mapa convexo, no qual a partir da planta baixa se delimitam superfícies bidimensionais (polígonos) nas quais todos os seus pontos são diretamente acessíveis e visíveis a partir de um seu ponto arbitrário (Figura 1). Em outras palavras “isto quer dizer que é possível caminhar em linha reta entre quaisquer pontos que estejam

dentro de um mesmo espaço convexo, e isto, dá a idéia [sic], para as pessoas que estão nele, estarem efetivamente num lugar determinado" (HOLANDA, 2002, p. 87-88).

Este mapa pode ser simplificado em um grafo que compreende círculos ou nós (*node*) representando os espaços e, as linhas ou vértices (*edge*) que são a abstração das conexões, passagens, vãos, cruzamentos, ou seja, as permeabilidades (HANSON, 1998, p. 7). Para facilitar a leitura, é possível organizar esses grafos de maneira justificada, ou seja, alinhando o grafo a partir de um nó de referência, denominado de raiz (Figura 4). Isso permite capturar as propriedades topológicas da configuração espacial, definindo "um modo de análise que combina o deciframento visual de padrões com procedimentos de quantificação" (HILLIER, HANSON, 1984, p. 149). Neste estudo, construiu-se essa representação por intermédio do software JASS, criado por Lena Bergsten e seus colaboradores da *HTH School of Architecture* e NADA, instituição composta pelo *Royal Institute of Technology*, KTH, e a Universidade de Estocolmo. Vale a ressalva que os procedimentos para a confecção desses grafos são muito simples, o que facilita o emprego dessa metodologia. A leitura desses grafos é capaz de relevar a estruturação espacial do ambiente construído, de modo que:

grafos justificados em forma de árvore correspondem a sistemas mais profundos, em que a maioria dos nós está afastada da raiz. Configurações do tipo árvore apresentam tendência à assimetria e não-distribuição, sendo, portanto, sistemas mais estruturados. Já os grafos em forma de rede correspondem a sistemas mais rasos, em que a maior parte dos nós está próxima à raiz. Esses, por sua vez, tendem à simetria e distribuição, correspondendo a sistemas menos estruturados. (BECK, 2011, p. 11)

Outro método é a análise do grafo de visibilidade, ou como é conhecido pela sigla em inglês *VGA – Visibility Graph Analysis*. Propostos por Turner (et al, 2001), partem de uma adaptação do conceito de isovistas, cuja origem remonta à década de 1960, e que podem ser definidas é um polígono (representação em duas dimensões) de tudo que pode ser visualizado a partir de um determinado ponto no espaço. Entretanto, estas vistas tem um caráter local. Buscando lidar com a questão sob uma ótica global, Turner et al (2001) desenvolveram um

método que considera as isovistas de todos (ou quase todos – pois as ferramentas computacionais calculam através de uma malha que pode ser mais ou menos espessa) os pontos de um determinado espaço de estudo, ou seja, como as elas relacionam-se entre si. Esse método de análise foi chamado de gráfico (ou grafo) de visibilidade.

A VGA já foi aplicada em diversos estudos internacionais que buscaram analisar a influência da configuração no comportamento humano e na experiência do espaço. Beck (2011) explica também que “características qualitativas básicas do espaço como amplitude, permeabilidade, complexidade, ordem e fechamento estão correlacionadas a atributos quantitativos simples de isovistas e grafos de visibilidade” (2011, p. 21). No presente estudo, focaremos na análise de integração visual definida como “a menor distância média de um nó a todos os outros pontos do sistema” (BECK, 2011, p. 32), ou seja, o potencial de um ponto ser visto ou percorrido. Esta medida correlaciona-se com padrões de copresença e usos dos lugares.

A planta da casa da rua Santa Cruz (Figura 2) foi redesenhada através de ferramentas computacionais de Desenho Assistido por Computador – DAC (ou no mais usual, do inglês *Computer Aided Design* – CAD). Ali, foram identificadas as permeabilidades – portas e passagens entre os cômodos – e barreiras – paredes, armários, janelas;<sup>2</sup> abstração que é levada ao Dephmap que calcula os parâmetros grafo-numéricos que expressam diversas propriedades espaciais descritas a seguir.

## ANÁLISE DA CASA MODERNISTA

A primeira análise elaborada é a setorização funcional em planta e o grafo justificado, apresentados na figura 3 foram definidos quatro setores: serviço (em amarelo) que engloba a cozinha, copa, despensa, lavabo e banheiro; social (em lilás) onde encontram-se as salas de jantar e estar, escritório e terraços – todos no pavimento térreo; íntimo (em verde) que compreende os dormitórios e varandas do pavimento superior; e espaços de transição (em cinza, identificados como as circulações e escada da residência).

Analisando a distribuição desses ambientes por meio do grafo justificado é possível elencar algumas considerações:

---

2. As janelas foram identificadas como barreiras ao movimento, porém outra modelagem computacional poderia ter sido construída considerando-as como permeabilidades à visão.

- Há uma rígida separação funcional na residência, especialmente ao acesso ao setor íntimo – o que era comum nas residências palacianas que adotavam como estilo o ecletismo ou mesmo o neocolonial;
- A casa possui um sistema profundo (com 8 níveis), o ambiente com o maior valor de profundidade média é o terraço do pavimento superior (5,04);
- Os espaços de transição oferecem distribuição de fluxos entre os ambientes, p.ex. no grafo que toma partindo-se da escada observa-se uma redução do número de passos topológicos dados para percorrer o sistema: de 8 para 5;
- Esses espaços de transição também representam elementos de controle de acesso. Numa escala matemática, a escala de controle é Hd>Hs>He> exterior> Hb>Tl>Es;
- No setor de serviços a copa é o ambiente que possui maior controle, enquanto no setor social é a sala.

Os grafos foram também quantificados em valores numéricos de integração (RRA<sup>3</sup>), segundo uma escala que vai de maior integração (valores mais baixos) para maior segregação (valores mais altos). Utilizando como referência o grafo de raiz no exterior, o cômodo mais integrado é o Hall de distribuição (Hd, RAA= 0,615) seguido pela escada (RRA=0,633) e o mais segregado é a varanda (RRA= 1,755). Quando fazemos essa análise por setores os resultados são:

Setor de serviço – Copa>Lavabo>Cozinha>Despensa>BWC;

Setor social – Sala Estar>T.Lateral>T.Frontal>SalaJantar>T.Posterior>Sala Trabalho

Numa possível interpretação desses resultados sob o ponto de vista sociocultural, vemos que a copa é um ambiente de transição, utilizada pela família nos dias comuns para suas refeições, ela cria uma ligação entre os espaços de convívio social e os espaços de serviços da casa, o que justifica seu valor de controle. Essa rígida separação entre a vida íntima e a vida social da família é observada novamente pela localização dos banheiros. Embora a divisão dos cômodos em diferentes pavimentos seja um fator que exacerba

---

3. Valores mais baixos indicam maior acessibilidade, ou menor assimetria relativa do sistema (*Real Relative Asymmetry – RRA*), conforme cálculo executado pelo aplicativo empregado, o JASS. O valor de integração de determinado espaço em relação a todos os demais de um sistema espacial estudado é a medida de Sintaxe espacial mais universalmente utilizada (TRIGUEIRO, 2012).



essa separação, mesmo que a casa não se organizasse em dois pavimentos faz-se crer pela lógica social sobreposta que o banheiro da família continuaria segregado dos demais ambientes.

Vale também o destaque ao terraço lateral que nessa representação é o segundo ambiente mais integrado do setor social (o sexto do sistema, com RAA= 0,923). Como é sabido esta casa passou por uma reforma em 1935, sob comando do próprio Warchavchik, quando o acesso principal passa a se realizar por esta lateral, onde foi acrescida uma marquise. Ou seja, nos parece que foi percebido intuitivamente pelo arquiteto (e supõem-se que também pelos demais moradores da casa) o quanto que esta entrada lateral, a princípio secundária, tinha *força* de integrar a circulação e acessos na casa.

Utilizando como base de análise, a VGA foi calculada para a medida de integração visual (figura 4). No pavimento térreo a área mais visualmente integrada (em vermelho no grafo) é ligação entre o Hall de distribuição e as salas de jantar e estar. Isso significa dizer que aquele que se colocar nesse ponto poderá enxergar a maior quantidade de espaços a sua volta. Seguindo esta escala cromática – dos tons mais quentes para os mais frios – toda a área social da casa tem grande integração visual (variando entre laranjas e amarelos). Esta característica é condizente com conceito de permeabilidade entre os espaços, uma das possibilidades espaciais permitidas pelo conceito de planta-livre preconizado por Le Corbusier em 1926. Na época da sua construção, o Brasil ainda não dispunha de aparato tecnológico suficiente para a adoção de uma estrutura independente e por isso a casa Mina e Gregori foi realizada em alvenaria convencional. Porém, transparece em sua concepção espacial o anseio do arquiteto por espaços mais fluidos. Essa fluidez, entretanto, é quebrada nas áreas de serviço (especialmente na cozinha) e no escritório. Neste ambiente supõem-se que devia ser mantida a privacidade do arquiteto, porém atrelada a uma boa acessibilidade ao espaço externo (retomar a figura 3).

Para o pavimento superior tem destaque o dormitório central como cômodo de maior integração visual, que se espalha em manchas em direção aos outros dois quartos, varanda e hall aos quais se articula diretamente. A força de controle e integração física entre os espaços que comentamos inicialmente para o espaço de transição (Hs), reflete-se aqui em uma zona de integração visual mediana (amarelo). O banheiro e as varandas dos demais quartos são as áreas a partir das quais *menos* se pode ver os demais cômodos. Embora



para os banheiros em geral seja recorrente pensar esse critério de intimidade, as varandas sugerem uma outra análise: sua integração visual se dá prioritariamente com o exterior, porém sua localização permite a privacidade da vida da família ao observador externo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: ACHADOS E LIMITES

Diversos autores já avaliaram a casa da rua Santa Cruz sobre seu viés estilístico. Para Lemos (1983), ela não pode ser considerada *exatamente* como um exemplar de arquitetura moderna. O autor justifica essa afirmação levantando as características de seu sistema construtivo tradicional, ou seja, alvenaria de tijolos, piso elevado em “comuníssimo soalho pregado em vigas de madeira” (LEMOS, 1983, p. 3) e cobertura de telhado de telhas tipo capa-e-canal, fatores aos quais ele ainda ajunta a solução de planta é “absolutamente normal e tradicional” (LEMOS, 1983, p. 3).

Corroborando com esta crítica, o depoimento de Souza (1978), quanto este divide a produção modernista em duas fases: “arquitetura moderna no Brasil”, tomada como algo distinto e com frequência em contraponto à “arquitetura moderna brasileira”. A primeira é, portanto, uma (re)interpretação da cultura arquitetônica estrangeira, ao passo que a segunda realmente insere a ideologia de brasilidade defendida desde a Semana de arte moderna de 1922 e que vem ao mundo com “o uso da linha curva, com a plástica leve e sensual que só o concreto armado pode dar, com o conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer” e não com o prédio do Ministério da Educação que “ainda trazia a rigidez das linhas retas da arquitetura europeia” (SOUZA, 1978, p. 28).

Porém, nesse estudo toma-se como premissa ir além de atributos estilísticos da caixa mural. Sobre o aspecto de sua distribuição funcional, a casa não representa uma modificação dos padrões vigentes dos modos de morar da burguesia brasileira, expressos pela rígida separação funcional. E nem poderia ser: foi projetada para uma família pertencente a essa mesma elite. Entretanto, sob esta mesma ótica, vale então outra pergunta: em que medida as casas projetadas pelos ditos modernistas realmente quebram esse paradigma do modo de morar burguês? Não teria, pois, a Casa das canoas projetada por Oscar Niemeyer a mesma austeridade ao separar as zonas íntimas e sociais em pavimentos distintos? Esta pesquisa ainda não se propõe a responder esse questionamento, mas o lança para seu futuro alargamento de seus objetos de estudo.

Por outro lado, avaliando os alcances visuais expressos nos grafos de visibilidade foi comentado a tentativa pela busca da continuidade espacial, que embora esbarrasse nas questões técnico-construtivas são desde aquele momento uma aproximação aos preceitos modernistas internacionais e que serão reafirmados nas obras posteriores do Brasil a partir do aprimoramento do uso do concreto armado. Em outras palavras, a concepção de espaços sociais fluidos, permeáveis a visão, são encontradas nas duas vertentes modernas sistematizadas por Souza (1978), embora caiba com o desenvolvimento desta pesquisa a melhor hierarquização de modo comparativo desses resultados.

Isso posto, cabe novamente enaltecer a figura de Warchavchik, como o aquele que conseguiu introduzir mais que novos preceitos estéticos na arquitetura brasileira, conseguiu introduzir – ainda que timidamente – novas concepções espaciais, talvez naquele momento “*differentes e esquisitas*, que o povo começou por achar malucas e acabou por achar bonitas”<sup>4</sup> (sic – grifos nossos, *O Globo*, 1931 apud Coutinho, 2003, p. 34).

Por fim, este trabalho insere um novo olhar *espacial* à literatura da história da arquitetura brasileira. Embora o tema já tenha sido tratado em algumas teses e dissertações (TRIGUEIRO, 1994; ALDRIGUE, 2012) nos últimos anos não há um estudo sistemático e comparativo da arquitetura brasileira ou mesmo da internacional. Estudos como este mostram-se importantes pois demonstram que metodologias de análise configuracional, apesar de se valerem de procedimentos de representação muitos simples, podem tornar visível significações socioculturais que fogem às descrições convencionais, mesmo as muito consolidadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRIGUE, Maryá de Sousa. *Aparências da forma e forma do espaço: análise da configuração espacial de residências unifamiliares dos anos 1970 em João Pessoa PB*. Orientadora Nelci Tinem. Dissertação de mestrado. Natal, FAU UFRN, 2012 <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/12385>>.

BECK, Mateus Paulo. *Arquitetura, visão e movimento: o discurso de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca do Estado de São Paulo*.

---

4. Matéria publicada na véspera da inauguração da Casa Nordschild no Rio de Janeiro, em 21 de outubro, com a chamada “O RevoLucionário das Moradias”, na qual o jornal *O Globo* anuncia: “Gregori Warchavchik vae mostrar amanhã o que é uma casa bem moderna” (apud COUTINHO, 2003, p. 35).

Orientador Benamy Turkienicz. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, PROPAR, 2011 <<http://hdl.handle.net/10183/33455>>.

BRUAND, Yves. O papel e a Obra de Gregori Warchavchik. In *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

CAMISASSA, Maria Marta S. Gregori Warchavchik e a introdução à arquitetura moderna nos periódicos brasileiros. *I ENANPARQ - I Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, 2010.

COUTINHO, Sylvia de Souza e Silva Ribeiro. *Memória e esquecimento: Casa Nordschild e a formação da arquitetura moderna no Brasil*. Orientador João Masao Kamita. Dissertação de mestrado. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2003.

COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. Recife, UFPE, 2010.

FIORE, Renato Holmer. Warchavchik e o manifesto de 1925. *Arq-texto*, n. 2 Porto Alegre, 2002, p. 76-87 <[http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_2/2\\_Renato%20Fiore.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Renato%20Fiore.pdf)>.

GURGEL, Ana Paula C. *Entre serras e sertões: a(s) (trans)formação(ões) de centralidade(s) da Região Metropolitana do Cariri/CE*. Orientadora Edja Bezerra Faria Trigueiro. Dissertação de mestrado. Natal, FAU UFRN, 2012 <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/12378>>.

HANSON, Julianne. *Decoding Homes and Houses*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

HILLIER, Bill; HANSON, Julianne. *The Social Logic of Space*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

HILLIER, Bill; HANSON, Julianne 1997, The Reasoning Art: Or, the Need for an Analytic Theory of Architectur. *Proceedings, 1st International Space Syntax Symposium*, vol. I, University College London.

HOLANDA, Frederico de. *O espaço da exceção*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2002.

----- *Dez mandamentos da arquitetura*. Brasília, FRBH, 2013

LE MOS, Carlos A C. Os três pretensos abridores de uma porta difícil. In *Warchavchik, Pilon, Rino Levi: Três momentos da arquitetura paulistas*. São Paulo, FUNARTE/Museu Lasar Segall, 1983.

LIRA, José Tavares Correia de. Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927. *Novos estudos CEBRAP*, n. 78, São Paulo, jul. 2007, p. 145-167 <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000200013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200013&lng=en&nrm=iso)>.

----- *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

MEDEIROS, Valério Augusto Soares de. *Módulo A – Premissas. Notas de aula, disciplina estudos especiais de desenho urbano I e II*. Brasília, FAU UnB, 2013.

OLIVEIRA, Vitor Manuel Araújo de; MARAT-MENDES, Teresa; PINHO, Paulo (orgs.). *O estudo da forma urbana em Portugal*. Porto, U.Porto Edições, 2015.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

SOUZA, Abelardo de. *Arquitetura no Brasil: depoimentos*. São Paulo, Diadorim/Edusp, 1978.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2011.

TURNER, Alasdair et al. From Isovists to Visibility Graphs: A Methodology for the Analysis of Architectural Space. *Environment and Planning B: Planning and Design*, v. 28, 2001, p. 103-121.

TRIGUEIRO, Edja Bezerra Faria. Domestic space design: a comparative study of nineteenth and early twentieth century houses in Britain and Recife, Brazil. Tese de doutorado. Londres, The Bartlett School of Graduate Studies, University College London, 1994

TRIGUEIRO, Edja Bezerra Faria. Sobrados coloniais: um tipo só? *Cadernos do PROARQ*, n. 19, Rio de Janeiro, dez. 2012, p. 194-211 <[http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista/public/docs/Proarq19\\_Sobrados\\_Coloniais\\_Edja\\_Trigueiro.pdf](http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista/public/docs/Proarq19_Sobrados_Coloniais_Edja_Trigueiro.pdf)>

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

## RESUMO

Este artigo, com foco no edifício da FAU USP de Vilanova Artigas, foi extraído de uma dissertação de mestrado defendida em 2003, que procurou investigar possíveis diálogos entre a tradição clássica e a arquitetura moderna, através da análise de exemplos representativos e variados da produção brasileira.

A discussão insere-se no contexto de revisão da historiografia brasileira, que, a exemplo da crítica internacional, busca abordar a arquitetura moderna sob seus múltiplos aspectos, valorizando as qualidades ambivalentes que tornam as obras mais complexas e interessantes.

Relativizando o discurso de ruptura radical com o passado que marcou a arquitetura moderna, é possível estabelecer variados tipos de relação dessa produção com a tradição clássica, especialmente nos momentos em que se desejou corporificar nos edifícios os ideais emblemáticos de seu tempo histórico.

A leitura de características tipológicas que configuram espacialmente o edifício da FAU USP, abstraídas e filtradas pela linguagem moderna do século XX, permite aproximar a obra de referências de diversos momentos da história, como a arquitetura romana e a produção neoclássica.

Palavras-chave: Vilanova Artigas, Arquitetura Moderna Brasileira, Tradição Clássica.

# VILANOVA ARTIGAS AND THE CLASSICAL TRADITION ABSTRACT

This article focuses on the FAU USP building by Vilanova Artigas. It was extracted from a Master's dissertation presented in 2003, which sought to investigate possible dialogues between classical tradition and modern architecture through the analysis of representative and varied examples of Brazilian architectural production.

The discussion is contextualized in the review of Brazilian historiography which, like the international critique, seeks to approach modern architecture considering its multiple aspects, valuing the ambivalent qualities that make the works more complex and interesting.

Putting into perspective the discourse of radical rupture with the past that defined modern architecture allows us to establish various types of associations of its production with the classical tradition, especially when the wish was to embody emblematic ideals of historical time into buildings.

The reading of typological features that configure FAU USP building's spatiality, and filtered by the modern abstract language of the twentieth century, allows us to approach this architecture to references from different moments in History, such as Roman architecture and the neoclassical production.

Keywords: Vilanova Artigas, Modern Brazilian architecture, Classical tradition.

# VILANOVA ARTÍCULOS Y LA TRADICIÓN CLÁSICA RESUMEN

Este artículo, con foco en el edificio de la FAU USP de Vilanova Artigas, fue extraído de una disertación de maestría defendida en 2003, que buscó investigar posibles diálogos entre la tradición clásica y la arquitectura moderna, a través del análisis de ejemplos representativos y variados de la producción brasileña.

La discusión se inserta en el contexto de revisión de la historiografía brasileña, que, a ejemplo de la crítica internacional, busca

abordar la arquitectura moderna bajo sus múltiples aspectos, valorizando las cualidades ambivalentes que hacen las obras más complejas e interesantes.

Relativizando el discurso de ruptura radical con el pasado que marcó la arquitectura moderna es posible establecer variados tipos de relación con la tradición clásica, especialmente en los momentos en que se deseó corporificar en los edificios los ideales emblemáticos de su tiempo histórico.

La lectura de características tipológicas que configuran espacialmente el edificio de la FAU USP, abstraídas y filtradas por el lenguaje moderno del siglo XX, permite aproximar la obra de referencias de diversos momentos de la historia, como la arquitectura romana y la producción neoclásica.

Palabras llave: Vilanova Artigas, Arquitectura Moderna Brasileña, Tradición Clásica.



A principal motivação na investigação das relações entre arquitetura moderna brasileira e a tradição clássica veio de uma inquietação com a presença recorrente e longeva na arquitetura paulista da organização espacial de edifícios em torno de vazios centrais, não apenas na produção moderna, mas ainda no contexto contemporâneo. Que sentidos poderiam estar contidos nessa tipologia, tão presente na tradição clássica e ao mesmo tempo no mais influente edifício paulista, a FAU USP de Vilanova Artigas?

Essa reflexão deu origem à dissertação de mestrado intitulada *Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*, desenvolvido no departamento de História da PUC-Rio, entre 2002 e 2004.<sup>1</sup> Naquele momento, o ambiente do Rio de Janeiro parecia mais favorável a esse tipo de reflexão que o de São Paulo. Em primeiro lugar, pela relativa distância do objeto, que permitia uma maior independência interpretativa da obra do grande mestre paulista, algo sempre delicado quando se está entre *discípulos*. Em segundo, pela participação ativa da crítica carioca no debate mais recente da historiografia brasileira, na busca por abordar a arquitetura moderna sob seus múltiplos aspectos, valorizando qualidades ambivalentes das obras e tornando-as mais complexas e interessantes, como já vinha fazendo a crítica internacional há mais tempo.

O interesse pela cultura arquitetônica clássica havia sido retomado desde o pós-guerra, especialmente na Inglaterra, com novos estudos sobre Andrea Palladio e com a publicação do influente livro de Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*.<sup>2</sup> Mas foi o crítico norte-americano Collin Rowe que inaugurou mais explicitamente a investigação sobre as relações entre a arquitetura moderna e a tradição clássica em seu ensaio de 1947 sobre a obra de Le Corbusier *The Mathematics of the Ideal Villa* (1982-1997). A partir da década de 1950, diversos outros influentes autores engajaram-se nesse debate, entre eles

---

1. Com orientação de João Masao Kamita.

2. WITTKOWER, Rudolf. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.



Alan Colquhoun (1980),<sup>3</sup> Reyner Banham (1979), Vincent Scully (2002), Kenneth Frampton (2000) e William Curtis (1999).

No Brasil, apenas no final da década de 1980 surgiram trabalhos críticos que valorizavam a relação da arquitetura moderna brasileira com a tradição clássica, dentre eles destacam-se os estudos de Carlos Eduardo Dias Comas, principalmente o artigo sobre o edifício do Ministério da Educação e Saúde (COMAS, 1987; 1994, pp. 180-193; pp. 22-28), os ensaios de Roberto Conduru sobre os arquitetos cariocas Jorge Moreira e Álvaro Vital Brazil (CONDURU, in CZAJKOWSKI [Org.], 2000) e os textos de Edson Mahfuz sobre Oscar Niemeyer (MAHFUZ, dez. 1987/jan. 1988, p. 60-68).

Em contraponto ao debate historiográfico nacional que – alimentado pelas ideias de Lúcio Costa –, tratava da relação entre modernidade e tradição arquitetônica considerando antes os aspectos da cultura construtiva local que os do Classicismo ocidental (COSTA, 1995) esses autores buscaram colocar para a produção brasileira questões pertinentes para a arquitetura moderna em geral. Teriam os arquitetos modernos abandonado definitivamente os parâmetros estéticos tradicionais da prática e do ensino da disciplina vigentes durante os anos de sua formação? Teria a nova arquitetura dado origem a uma prática criativa sem precedentes históricos? Em que medida seria possível compreender a tradição clássica como um sistema abstrato de relações formais, desvinculado de estilos históricos e capaz de ser incorporado pela arquitetura moderna?

Os palácios de Brasília de Oscar Niemeyer, também abordados na dissertação de mestrado, já haviam sido analisados por essa lente, corroborando o depoimento do próprio arquiteto sobre o caráter clássico que considerava propício à monumentalidade moderna que esses edifícios representativos deveriam expressar.<sup>4</sup> Analisar o edifício da FAU USP sob essa perspectiva, no entanto, implicava riscos maiores, pois as leituras da obra de Artigas privilegiavam a relação com a construção, em tensão com sua visão política materialista, o

---

3. COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987*. Cambridge, The MIT Press, 1991; *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge, The MIT Press, 1995; *Modern architecture*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

4. NIEMEYER, in XAVIER, 1987, p. 221-224. O depoimento de Niemeyer foi publicado pela primeira vez na revista *Módulo*, n° 9. Rio de Janeiro, fev. 1958, p. 3-6, e, posteriormente, em diversas revistas internacionais.

que a princípio afastaria uma associação com aspectos da tradição clássica. Ao longo da pesquisa, no entanto, confirmou-se a pertinência de investigar as relações do edifício da FAU USP com a tradição neoclássica e até com arquitetura romana, a partir da tipologia do vazio interno. O elo passou, em grande medida, pela relação entre obras de Artigas e de Frank Lloyd Wright, com a leitura comparativa de projetos dos dois arquitetos e da bibliografia que apontava os vínculos de Wright com aspectos da tradição da disciplina.

No contexto de celebração do centenário de Artigas, duas publicações recentes dedicadas especialmente ao edifício da FAU USP incluíram artigos que focaram nesse viés da conexão entre os dois mestres, derivados do capítulo da dissertação de mestrado, "O templo-escola de Vilanova Artigas".<sup>5</sup> Em ambos os casos, porém, não houve espaço para apresentar com mais profundidade as relações de Artigas com a tradição clássica e neoclássica, que serão objeto do presente artigo. Vale observar o caráter aberto e especulativo desta investigação, que, sem se pretender conclusiva, tem como objetivo trazer à tona as complexidades da arquitetura brasileira, oferecendo outras perspectivas para a sua compreensão.

## ORIGENS DA ESCOLA: BELAS ARTES E POLITÉCNICA

A origem do curso que formou a primeira geração de arquitetos modernos no Rio de Janeiro nos fornece uma boa pista sobre os possíveis vínculos entre a nova linguagem e a tradição arquitetônica. Afinal, os pioneiros cariocas tomaram contato com a disciplina estudando os exemplos e os métodos acadêmicos de projeto e não puderam implementar desde cedo um novo modelo de ensino, dado o fracasso da proposta de reformulação da Escola de Belas Artes, encabeçada em 1931 pelo então jovem diretor, Lúcio Costa.

Tendo Vilanova Artigas como seu principal líder, a luta pela reformulação do ensino arquitetônico em São Paulo começou mais tarde, e talvez por isso obteve maior êxito que no Rio de Janeiro, resultando num modelo que serviu de referência para muitas outras escolas por todo o Brasil. O principal curso paulista de arquitetura vinha de outra linhagem, pois nascera como uma especialidade

---

5 PONTES, in BAROSSO (org.), 2016, p. 107-115; O Templo-escola. *Monolito*, n. 27, São Paulo, 2015, p. 108-123.

dentro do curso de engenharia civil da escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Ainda assim, as disciplinas de arquitetura ministradas para os engenheiros-arquitetos seguiam de perto os parâmetros do ensino tradicional acadêmico, da mesma forma que, no século XIX, os estudantes da *École Polytechnique* de Paris aprendiam arquitetura com o método de Durand, também incorporado à *École de Beaux-Arts*. Em São Paulo, o curso de arquitetura só se emancipou da escola de engenharia em 1948 – após uma árdua batalha, da qual o jovem Artigas foi participante ativo –, mas a renovação radical do ensino teve que esperar ainda mais alguns anos.

A afirmação da profissão e a preocupação com o ensino marcaram toda a atuação do arquiteto, que se transformou na figura central da história da nova escola, sendo o responsável pelo projeto do novo edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Inaugurado em 1969, o edifício começou a ser concebido em 1962, em paralelo à reformulação geral do curso, que procurou privilegiar a formação interdisciplinar do arquiteto, abrangendo desde o desenho industrial até o urbanismo.<sup>6</sup> O desejo de Artigas era transformar por completo o ensino da arquitetura, livrando-o de uma vez por todas dos limites impostos tanto por uma formação predominantemente técnica, herdada do curso de engenharia, quanto por uma visão artística conservadora, vinculada à tradição acadêmica. Em suas palavras, “a reforma de ensino de 62 jogou no lixo todos os restos acadêmicos da Belas Artes do Rio de Janeiro que estavam lá dentro” (ARTIGAS, 1997, p. 28).

O desdém de Artigas pela arquitetura acadêmica – típico da ideologia moderna –, somado ao seu empenho concreto e bem-sucedido na fundação de novas bases para o ensino da disciplina, poderia desencorajar a procura de afinidades de sua obra com a tradição arquitetônica. Prosseguindo na análise de seus projetos, notamos, porém, que o próprio edifício da FAU USP, por ter sido concebido para representar e encarnar de modo exemplar a visão do arquiteto sobre o ensino e os ideais que lhe eram mais caros – a liberdade e a

---

6. Em 1972, com os projetos de ensino e do edifício da faculdade de arquitetura, Artigas recebeu da União Internacional dos Arquitetos o Prêmio Jean Tchumi, “pela contribuição significativa ao ensino da arquitetura”. Apud ALBUQUERQUE, Roberto Portugal; CRUZ, José Armênio de Brito. Anistia: uma homenagem a três professores. In GFAU. *Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5*. São Paulo, GFAU USP, 1998, p. 07.

convivência democrática – expressa valores simbólicos muito identificados com a tradição histórica da disciplina. Se os diálogos com a tradição evidentemente não passam por qualquer tipo de associação figurativa ou pela adoção de sistemas preestabelecidos de ordenação, é possível encontrar na configuração espacial do edifício características que, abstraídas e filtradas pela linguagem moderna do século XX, encontram referências em diversos momentos da história da arquitetura.

## FAU USP: A ESCOLA COMO FÓRUM

Poderíamos começar a investigação dos vínculos do prédio da FAU USP com a tradição clássica lembrando o diálogo entre Artigas e o historiador da arte Flávio Motta, por ocasião do concurso que consagrou o arquiteto como professor titular da escola, em 1984. O tema da arguição foi o desenho das colunas da fachada da FAU USP, que formam um *peristilo* ao redor de um volume retangular, fechado em cima por uma pesada parede de concreto.

Sendo o ponto mais expressivo da fachada, as colunas são feitas com a própria parede de concreto que desce afinando-se num trapézio invertido e com bases piramidais com vértice agudo. A interpenetração desses dois elementos é ambígua, pois não permite decidir se é a parede suspensa que desce para buscar a base, ou se é a base que sobe para apoiar a parede. Depois de desenhar a coluna no quadro negro e escrever ao lado dela a expressão de Perret que Artigas costumava citar para sintetizar sua arquitetura – “é preciso fazer cantar o ponto de apoio” – o professor Motta revela a dúvida que o persegue: seriam ainda *colunas* os elementos de apoio da FAU USP? É a oportunidade para Artigas lembrar que os gregos, quando realçavam com capitéis decorados a ligação do fuste e da arquitrave das colunas, estavam, a seu ver, fazendo uma “forma dialética e negativa da própria força inexorável da gravidade” (ARTIGAS, 1989, p. 72).

O arquiteto recorreu à origem mais antiga da arquitetura ocidental para ilustrar a poética da explicitação de forças contrárias que permeia sua própria obra. Ao invés de olhar para a estrutura formal do templo grego como a concretização da perfeição proporcional, com suas formas belas sob a luz em harmonia com a natureza, Artigas preferiu apontar para a maneira com que aquela arquitetura torna expressivos seus esforços de sustentação. O arquiteto faz, assim, uma interpretação muito singular da origem da arquitetura, valorizando

não a relação horizontal entre arquitetura e paisagem, mas a relação vertical entre céu e terra, fundamental em sua obra, especialmente na expressão que confere ao encontro entre apoios e cobertura.

Não é, portanto, o ideal de beleza proporcional associado às formas da Grécia antiga que interessa a Artigas. É verdade que o edifício da FAU USP assume no exterior a tipologia genérica de um templo grego, com programa contido num volume prismático retangular, sustentado por colunas espaçadas regularmente. Embora essas características da escola estejam presentes também nos palácios porticados de Brasília, há uma enorme diferença de abordagem entre as duas arquiteturas. Niemeyer, como vimos, compartilha o sentimento eminentemente clássico de harmonia com o ambiente, com o qual procura integrar sua arquitetura. Usando formas bem proporcionadas que parecem flutuar, o arquiteto faz esquecer que seus edifícios são feitos de matéria concreta, apoiada no solo. Artigas não só não quer provocar essa sensação ilusória, como explicita a tensão das forças de sustentação em seus apoios, extraindo dela sua expressão plástica. Os palácios de Niemeyer são imateriais, e sua imagem – totalmente voltada para o exterior – pode ser sintetizada nas colunas revestidas com placas de mármore luminoso, que apoiam a delgada laje de cobertura. Na escola de Artigas, por sua vez, as colunas sustentam enfaticamente a pesada caixa de concreto aparente que envolve o interior, marcada pela textura áspera das tábuas de madeira das fôrmas, deixando à mostra o processo de construção do edifício. Artigas, assim como Niemeyer, era filiado ao partido comunista, mas, ao contrário do arquiteto carioca, não se satisfazia com a busca pelas belas formas plásticas. Procurando uma poética que contivesse a dimensão política, Artigas procurava manifestar sua visão particular do materialismo dialético com a explicitação dos processos e conflitos que envolvem a arquitetura, tanto no âmbito da construção, quanto no da inserção no ambiente.

Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas [...], mas enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor. (BRUAND, 1981, p. 302)

Artigas expõe as marcas da construção nas peças de concreto aparente não para obter uma dramaticidade plástica, como Le Corbusier em sua fase *brutalista*, mas para revelar o processo envolvido na construção daquelas formas, resultado do trabalho humano. O efeito geral do edifício, com suas enormes empenas opacas, é o de sobriedade e discrição, embora sua presença seja de certa forma imponente devido às grandes dimensões de seu volume (110m de largura por 66m de comprimento). Mesmo os andares inferiores mais transparentes não contribuem para a mobilização plástica da fachada, pois, por serem muito recuados, ficam quase sempre na sombra. Se o edifício da FAU USP possui semelhança tipológica com o templo grego, ela se dissolve logo no peristilo, cujo espaço, pouco atingido pela luz, é atraído antes para o interior que para o exterior do edifício. “Sempre achei que a obra que eu fazia não era para ser olhada do lado de fora, mas era para ser um espetáculo para quem desfruta dela” (ARTIGAS, 1989, p. 33), dizia Artigas, e, de fato, é somente do lado de dentro que o arquiteto faz o edifício pulsar.

Enquanto a simplicidade austera predomina na aparência exterior, a sensação é inteiramente modificada no interior da escola: o espaço se expande numa rica configuração volumétrica, que oferece ao visitante distintas visadas a cada metro percorrido. A fluidez que domina o espaço interno é uma característica inaugurada com o advento da arquitetura moderna, e constitui um dos princípios fundadores da nova espacialidade do século XX. Para explicitá-la, o arquiteto evitou ao máximo usar divisões verticais para organizar o programa. A solução adotada, já experimentada em outros projetos, foi distribuir as funções em duas alas, dispostas em meios níveis e conectadas por rampas. São esses planos inclinados que conduzem o usuário da entrada até o pavimento superior, num percurso contínuo sem a interposição de quaisquer barreiras. Entre as alas há um grande pátio central, o chamado Salão Caramelo, de onde se podem avistar os diversos órgãos do edifício. De um lado estão, em ordem ascendente, a administração, a biblioteca e os estúdios dos alunos, esses últimos separados por paredes baixas. Do outro lado estão os laboratórios gráficos, fotográficos e de maquetes, a lanchonete e a área livre do grêmio, os departamentos e, por último, as salas de aula, único setor que toca o plano da cobertura. Essa é uma retícula estrutural com domos translúcidos que conferem uma iluminação homogênea a todo o edifício. A organização formal dos blocos é extremamente movimentada, com alternância de planos recuados ou avançados, fechados com vidro ou concreto, e áreas abertas para o exterior.

Se o edifício concentra a atenção no espaço interno, não é na Antiguidade grega – cuja tipologia principal, o templo, tem seu interesse voltado para fora – que encontraremos as associações mais interessantes para o diálogo do edifício de Artigas com a tradição clássica. A amplitude interior é mais própria à espacialidade romana e às suas muitas reinterpretações ao longo da história. A sensação de amplitude que se tem no interior do edifício da FAU USP se deve não apenas à dinâmica moderna de sua configuração espacial, mas também à contribuição significativa de um elemento tantas vezes usado na história da arquitetura: o grande salão central. É o “vazio” do Salão Caramelo que permite que o olhar perceba a todo momento a dimensão total do edifício, tanto na horizontal quanto na vertical, e que provoca a sensação de unidade interior que o caracteriza. A espacialidade interiorizada da FAU USP, girando em torno de um pátio central, é a principal pista para pensar sua eventual relação com o passado, tomando como referência a arquitetura romana – marcada pela delimitação precisa de lugares cercados por paredes – em oposição à arquitetura grega, caracterizada pela exterioridade.

Na Roma republicana, a atividade do arquiteto era reconhecida como fundamental para o funcionamento da sociedade, pois era ele o responsável pelas grandes e numerosas obras de engenharia e infraestrutura do Estado. Vinculada sobretudo ao atendimento das necessidades práticas, a atividade da construção, como definiu Argan, “não aspira ao conhecimento especulativo, mas à posse prática do mundo” (ARGAN, 2003, p. 167). Isso ajuda a explicar o fato de a arquitetura romana ter desenvolvido sua linguagem original em estrita relação com as técnicas construtivas – cada vez mais importantes conforme crescia a demanda por obras grandiosas. Suas formas são geradas pela articulação estrutural de grandes muros de alvenaria com vãos em arco e coberturas em abóbadas. Da arquitetura grega foi incorporado o vocabulário das ordens clássicas, aplicado a uma gama tipológica mais ampla, que, destinada a atender às diferentes exigências práticas controladas pelo Estado, não se prendia aos padrões ideais de beleza proporcional.

Esse sentido cívico alimentou também a arquitetura de Artigas, para quem a atividade profissional era indissociável da responsabilidade social. Sua formação técnica favorecia não apenas um domínio dos processos construtivos, mas também uma postura mais prática, voltada para a ação no mundo real, em oposição à idealidade plástica de Niemeyer. Nos palácios de Brasília, o arquiteto carioca não apenas



reinterpretou a tipologia do templo grego como também deu atenção especial à proporção das formas, procurando equilibrá-las harmoniosamente. Se a arquitetura de Artigas não adere a uma concepção ideal de beleza, pode suscitar comparações com a Antiguidade no âmbito do tipo arquitetônico – entendido como esquema conceitual aberto a distintas interpretações formais. Como explica Argan:

Diversamente do cânon grego, que consiste em um sistema de relações ou proporções ideais, o tipo é um esquema de distribuição de espaços e de partes em relação à função prática ou representativa do edifício. O tipo, mesmo conservando o esquema, permite as mais amplas possibilidades de variantes na determinação formal e na decoração. (ARGAN, 2003, p. 170)

Dentre os tipos arquitetônicos desenvolvidos pelos romanos, o templo não é a melhor referência para o diálogo da escola de Artigas com a tradição clássica, pois as cerimônias sagradas romanas ocorriam do lado de fora do edifício, assim como na Grécia. O Panteão de Roma, com seu salão cilíndrico coberto com uma cúpula vazada no centro, é um exemplo singular dentre os edifícios sagrados romanos, pois foi concebido de acordo com o desejo do imperador Adriano – profundo admirador da cultura grega – como a forma ideal do templo redondo (ARGAN, 2003, p. 180). A basílica – edifício de enormes proporções que funcionava como centro administrativo, judiciário e de negócios – era, por sua vez, o típico edifício público com vida interior, tendo posteriormente dado origem às igrejas cristãs. Enquanto nos templos gregos e romanos a colunata era um elemento externo ao volume, na basílica ela é levada para dentro do edifício, o que confere plasticidade ao grande salão coberto frequentado pela população. Se a configuração tipológica da basílica tem semelhanças com o salão da FAU USP, não se pode dizer o mesmo das características estáticas de seu espaço interno, dada tanto pela rígida simetria axial quanto pelo peso das massas murais. Essa espacialidade definida por contornos construídos encontra seu equivalente urbano no fórum – praça pública onde funcionava o mercado – cujas configurações não possuem a mesma rigidez espacial, sendo mais complexas e dinâmicas que as da basílica. O fórum é, portanto, a referência romana mais interessante para a escola de Artigas, pois se tratava de um *vazio* urbano qualificado por edifícios circundantes, que desempenhava um papel vital na vida da cidade. Segundo Argan,



organismos abertos como os fóruns (mercados) podem ser considerados como verdadeiros e autênticos organismos arquitetônicos ou tipos de edifícios: quase sempre a função dominante dos edifícios que delimitam sua área é a de abrigar atividades complementares às do fórum, e definir sua forma arquitetônica. (ARGAN, 2003, p. 180)

O Salão Caramelo – pátio banhado de luz natural e envolvido pelos *edifícios* que abrigam o programa da escola – funciona como uma praça, que, trazida para dentro do edifício, confere a ele caráter urbano, público. Seguindo seu espírito cívico, Artigas desejava criar no interior do edifício um ambiente favorável às trocas entre os indivíduos, de um modo livre e democrático, como na cidade.

A ideia da equivalência entre o espaço público das praças e o interior dos edifícios percorreu uma longa trajetória na história da arquitetura. Vitruvius dedicou boa parte do livro VI de seu tratado *Da Arquitetura* para descrever as características das casas romanas, cujos cômodos organizavam-se ao redor de espaços centrais agregadores como o átrio, ambiente de recepção pública, e o pátio, reservado à família (VITRÚVIO, 1999, p. 140-157). Na interpretação que o seiscentista Andrea Palladio fizera do texto de Vitruvius, a casa romana típica possuía o mesmo princípio organizador que a cidade, sendo o pátio central, rodeado por cômodos, equivalente à praça pública – ou fórum –, cercada de edifícios. Desejando a máxima fidelidade aos antigos, Palladio organizava seus palácios urbanos e villas segundo um princípio hierárquico, com a disposição dos cômodos ao redor de pátios descobertos ou vestibulos cobertos de grande altura, que condensavam o sentido monumental dos edifícios. Dentre as obras de Palladio, o Convento da Carità, construído em Veneza em 1561, a que mais se aproxima do modelo residencial romano, e sua casa mais conhecida, a Villa Rotonda, realizada em 1550 nas proximidades de Vicenza, é uma interpretação do mesmo modelo, tendo como foco o espaço coberto do vestibulo. Palladio procura aplicar em seus edifícios as regras de perfeição geométrica e proporcional que estariam, segundo a visão humanista da época, em consonância com a ideia de harmonia cósmica. Colin Rowe comparou o raciocínio matemático de sua arquitetura às estratégias modernas de projeto das villas de Le Corbusier dos anos 1920. Como vimos, o edifício de Artigas não é dotado desse sentido idealizado de beleza proporcional e geométrica, em comunhão com a natureza. Será mais interessante, portanto, pensar sua relação com a tradição a partir de outros exemplos da história.

Apesar de ter operado uma grande revolução no modo de articular os elementos, a arquitetura neoclássica continuou dotando seus edifícios de grandes salões centrais. Esses espaços, porém, deixam de ser articulados segundo regras proporcionais preestabelecidas – vinculadas à ideia de harmonia cósmica – e passam a ser um recurso quase obrigatório para conferir aos edifícios expressão simbólica associada a valores cívicos. Mostra disso é a frequência com que essa configuração espacial aparece nos projetos apresentados para os concursos da *Académie Royale d'Architecture* de Paris a partir das últimas três décadas do século XVIII (ETLIN, 1996, p. 24). Como aponta Richard Etlin, “como um legítimo descendente do iluminismo, Boullée provê cada um de seus edifícios cívicos com um espaço com as características de um templo consagrado à ideia da instituição ali abrigada” (ETLIN, 1996, p. 24). O autor lembra que, no projeto para a *Bibliothèque Royale* de Paris, concebido como uma tradução arquitetônica da Escola de Atenas de Rafael, Boullée imaginou o salão principal como “um gigantesco anfiteatro de livros onde as sombras das grandes mentes do passado estariam em comunhão, por assim dizer, entre si mesmas e com os leitores” (ETLIN, 1996, p. 24). O discurso de sua arquitetura, centrado em temas morais e ideológicos, não dependia de expedientes literários, como a adoção de elementos figurativos da tradição, mas de uma identidade fundamental entre ideia e forma arquitetônica. E era no espaço central que Boullée provocava o ápice da experiência estética que traduziria a dimensão simbólica do edifício, concentrando ali a expressão de seu caráter.

Sendo o Neoclassicismo a origem histórica da arquitetura moderna, trata-se de outra boa referência para compreender a relação do edifício de Artigas com a tradição da disciplina, sobretudo no que se refere à dimensão simbólica. Evidentemente não é possível negligenciar os aspectos que contrastam produções separadas por pelo espaço de dois séculos de intensas transformações no campo arquitetônico, bem como na cultura em geral. Seria muito fantasioso imaginar o edifício da FAU USP como uma *arquitetura falante*, expressão associada às obras dos mestres neoclássicos Boullée e Ledoux, pela maneira inédita com que eles manipulavam os elementos arquitetônicos, aguçando seu caráter comunicativo e simbólico. Essas qualidades icônicas estão presentes também na arquitetura de Niemeyer, mas o edifício de Artigas é uma presença quase muda na paisagem rarefeita da Cidade Universitária.

Muito viva na época do Iluminismo, a crença na capacidade de os monumentos dedicados aos grandes ideais serem propulsores de comportamentos exemplares teve longa duração, chegando ainda com fôlego à arquitetura do século XX. Os construtivistas russos, cuja experiência foi importante para a construção da ideologia reformista moderna, procuravam expressar na arquitetura os valores dinâmicos da revolução soviética, dando ênfase aos programas coletivos chamados de *condensadores sociais*. Na concepção de Artigas, sempre preocupado em explicitar e desenvolver o caráter político de sua arquitetura, o edifício da FAU USP deveria favorecer a experiência democrática. Em suas palavras,

a sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de ter interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe. (ARTIGAS, 1989, p. 101)

Se a concepção democrática – expressa na continuidade espacial – domina o partido geral do projeto, é no Salão Caramelo que sua conotação simbólica se concretiza mais claramente. Configurado como um fórum, trata-se não apenas de um local reservado à realização de exposições, festas, debates, assembleias e das mais variadas manifestações universitárias, mas sobretudo de um espaço que, por ser central e sempre visível no interior do edifício, está permanentemente convidando a comunidade da escola a realizar atividades coletivas e lembrando-a de sua importância, mesmo quando está vazio.

É preciso ressaltar que ideias como essa podiam ser consideradas extremamente subversivas na época das acirradas oposições políticas, o que ajuda a entender o afastamento compulsório de Artigas da escola em 1969, em razão do endurecimento da ditadura militar que se instalara no país cinco anos antes. O arquiteto não deixa dúvidas quanto à sua visão da arquitetura como veículo de transmissão de ideias:

Esse valor comunicativo gigantesco, que a forma arquitetônica de localizar o espaço tem, passa a dialogar com o homem, mesmo como obra humana, e ganha personalidade, que é imutável em relação às ideias que a fizeram no tempo. (ARTIGAS, 1989, p. 20)

Num ambiente de plena repressão à democracia, lá estava o Salão Caramelo a exaltá-la. Sua grande capacidade de comunicação deve-se, em boa medida, à sua monumentalidade – entendida, no sentido moderno, como a qualidade de manter vivos valores elevados e identificados com a comunidade. Essa qualidade é alcançada com uma configuração plástica que, com meios absolutamente abstratos e modernos, reinterpreta uma tipologia muito presente na tradição arquitetônica, tanto no fórum romano, quanto nos salões centrais da arquitetura neoclássica.

Mesmo sem haver no Brasil grandes monumentos dessa tradição, seria difícil ter escapado completamente de sua influência tendo em vista os fortes laços de dependência que ligaram o país à cultura europeia desde a época colonial até pelo menos meados do século XX. A vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, representou um importante marco nesse processo, pois pôde consolidar o projeto de implantar aqui um sistema atuante de difusão cultural, amparado pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Dentre os diversos artistas enviados pela Missão, destaca-se Grandjean de Montigny, arquiteto de algum prestígio em Paris, onde conquistara diversos prêmios na *École d'Architecture*, e que se tornaria a figura mais importante na história do neoclassicismo no Brasil. Mais que pela elevada qualidade de seus projetos e obras, a contribuição de Montigny alcançou sua abrangência sobretudo por sua atuação didática à frente da academia, tendo sido responsável também pelo projeto do edifício que sediou a nova escola. Segundo Roberto Conduru, trata-se de uma

coincidência na autoria do projeto do edifício e na orientação do ensino de arquitetura só observável novamente no Brasil nos anos 1960, com Vilanova Artigas, autor do projeto do edifício e principal referência do curso da FAU USP". (CONDURU, 2003, p. 180)

Podemos dizer que ambos os arquitetos compartilhavam ainda da preocupação em valorizar a dimensão pública de sua profissão, conferindo-lhe caráter civilizatório. Embora atuando em situações culturais e sociais tão distintas, algo da consonância de intenções entre os arquitetos pode ser observada também em alguns de seus edifícios, como na FAU USP e na Praça do Comércio do Rio de Janeiro, de 1819, cuja espacialidade deriva da tipologia da basílica romana. Como observou novamente Conduru,

ainda que a perspectiva aquarelada da Praça do Comércio apresente espaços com dimensões e proporções maiores do que as do edifício, revela a grandiosidade pretendida e razoavelmente alcançada pelo arquiteto. Monumentalidade que sobressai também devido ao contraste existente entre as escalas da fachada e do interior, com a discreta severidade externa guardando a surpresa espacial interna. Contraste que permite comparar esse edifício com as estruturas espaciais criadas por Vilanova Artigas, como no edifício da FAU USP, embora estas sejam mais porosas em relação ao exterior e espacialmente fluidas. (CONDURU, 2003, p. 191-198)

Mas além do *contraste* entre exterior e interior, podemos estender a comparação ao sentido de monumentalidade dos dois edifícios, pois Artigas desejou corporificar no edifício da FAU USP seus mais elevados ideais, um procedimento familiar ao neoclássico Montigny. Assim como nos típicos saguões centrais filiados à tradição palladiana, e também à neoclássica, o Salão Caramelo amplia-se na altura e recebe luz da cobertura, oferecendo, ainda, visão privilegiada da principal circulação vertical. Articulados pelo raciocínio planar moderno que rege o edifício da FAU USP, todos esses elementos distribuem-se nele de maneira distinta daquela tradição. A começar pelo fato de que o salão não é a entrada da escola, nem seu centro de distribuição, pois é lateral ao eixo de circulação das rampas, embora seja plenamente visível ao longo delas. A luz zenital, que nos edifícios tradicionais – como a Praça do Comércio de Montigny – serve para reforçar o ponto central do espaço, penetra a FAU USP de modo homogêneo por toda a área de cobertura reticulada por domos translúcidos, provocando o efeito inverso de dispersar o olhar e conduzi-lo às bordas do volume, evitando o efeito cênico de focalização do centro.<sup>7</sup> O salão central da escola não deixa, porém, de atrair para si o olhar, pois, em grande parte do edifício, fechado com as empenas

---

7. Segundo CONDURU (2003), o edifício da Praça do Comércio contava também com aberturas altas nas paredes externas (destruídas por ocasião da reforma dos anos 1980), que proviam o interior de iluminação para as atividades que ali se desenvolviam. Embora ajudassem a caracterizar as várias centralidades do edifício, essas aberturas não se confundiam em hierarquia com o lanternim sobre o cume da abóbada, destinado a garantir importância máxima ao centro geométrico da composição, iluminado de modo cênico.

de concreto, não se pode olhar para fora. Essa atração não implica, porém, uma hierarquização excessiva, pois a amplitude vertical do salão é contraposta à atenção horizontal do teto homogêneo que cobre todo o edifício de modo indistinto. O projeto é, afinal, norteado pelas estratégias modernas, e por isso sua planta permite um circuito fluido, sem se prender a eixos rigorosos de simetria. Os próprios limites do Salão Caramelo são muito variados, com áreas transparentes, outras abertas e um bloco cego que avança em balanço sobre o perímetro do piso.

A linguagem moderna do edifício não impede a manifestação de sua dimensão simbólica. Não é à toa que o Salão Caramelo é dominado numa das faces pelo corpo da biblioteca, cujo fechamento em vidro de piso a teto a transforma numa vitrine iluminada, sinalizando sua importância para a escola. O Salão Caramelo assume plenamente sua condição de foco central quando é ocupado por atividades coletivas, povoado de pessoas. É assim que a escola de Artigas dialoga de modo mais intenso com as referências da tradição, realizando uma atualização moderna do tipo romano do fórum, e incorporando, ao mesmo tempo, a dimensão simbólica e cívica tão explorada pelos neoclássicos, com sua alusão no espaço à experiência coletiva e democrática.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal; CRUZ, José Armênio de Brito. Anistia: uma homenagem a três professores. In GFAU. *Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5*. São Paulo, GFAU USP, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio - vol. 1*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

ARTIGAS, Vilanova. *A função social do arquiteto*. São Paulo, Nobel, 1989.

----- . *Caminhos da arquitetura moderna*. São Paulo, Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.

BANHAM. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, n. 102, São Paulo, ago. 1987.

----- . Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro. *Gávea*, n. 11, Rio de Janeiro, abr. 1994, p. 180-193.

----- . Uma certa arquitetura brasileira: experiência a reconhecer. *Arquitetura Revista*, v. 5. Rio de Janeiro.

COSTA, Lúcio. Documentação necessária. In *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

CONDURU, Roberto. Razão ao cubo. In CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro, 1999.

----- . Grandjean de Montigny, um acadêmico na selva. In BANDEIRA, Julio; XEXÉU, Pedro; CONDURU, Roberto. *A missão francesa*. Rio de Janeiro, Sextante, 2003.

COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987*. Cambridge, The MIT Press, 1991.

----- . *Essays in Architectural Criticism, Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge, The MIT Press, 1995.

----- . *Modern Architecture*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

CURTIS, William J. R. *Modern Architecture Since 1900*. London, Phaidon Press, 1999.

ETLIN, Richard A. *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New And Old, 1852-1942*. New York, The Museum of Modern Art, 1943.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

MAHFUZ, Edson. O clássico, o poético e o erótico. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 15, São Paulo, dez. 1987/jan. 1988.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, Editora Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1987.

PONTES, Ana Paula. *Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*. Orientador João Masao Kamita. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2004.

----- . O templo-escola de Vilanova Artigas. In BAROSSO, Antonio Carlos (org.). *O edifício da FAU USP de Vilanova Artigas*. São Paulo, Editora da Cidade, 2016.



----- . O templo-escola. *Monolito*, n. 27, São Paulo, 2015.

PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo & ARTIGAS, Rosa Camargo. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.

ROWE, Collin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, The MIT Press, 1982-1997.

SCULLY Jr., Vincent. *Arquitetura moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo, Hucitec/Fupam, 1999.



# GEORGIA LOUISE HARRIS BROWN: A ÚNICA MULHER DO ESCRITORIO

Anat Falbel  
Roberta Washington

## RESUMO

O objeto deste texto é o reconhecimento da trajetória da arquiteta Georgia Louise Harris Brown (1918–99) considerada como a segunda profissional negra licenciada nos Estados Unidos. Georgia Louise iniciou a sua prática profissional em Chicago na década de 1940, mas transferiu-se para o Brasil nos inícios da década de 1950 e aqui permaneceu e trabalhou por quase quarenta anos. Tendo em vista a interdisciplinaridade do campo da arquitetura e dos estudos de gênero, a importância de Georgia Louise pode ser definida a partir de duas perspectivas em especial. A primeira delas diz respeito ao espaço ocupado pela arquiteta na complexa dinâmica das transferências culturais entre os Estados Unidos o Brasil, onde viveu e atuou.

A segunda perspectiva diz respeito a busca de auto realização da arquiteta considerando a sua alteridade, entendida a partir da condição de mulher, negra, profissional da arquitetura, e ainda estrangeira no Brasil durante as décadas do fervor nacionalista.

A partir dessas duas perspectivas buscamos mostrar que a vida de Brown assim como a sua carreira, incluindo o seu auto-exílio foram marcadas pelo seu gênero e cor.

Palavras-chave: arquitetura genero, arquitetura industrial, arquitetura imigracao

GEORGIA LOUISE HARRIS BROWN:  
THE ONLY WOMAN AT THE OFFICE  
ABSTRACT

This text aims to recognize the trajectory of architect Georgia Louise Harris Brown (1918-99) known as the second licensed Afro American female professional in United States of America. Georgia Louise began her architectural practice in Chicago in the 1940s. In the early 1950s she moved to Brazil where she lived and worked for almost forty years. Given the interdisciplinary character of architecture as well as gender studies, the importance of Georgia Louise can be identified by two main approaches. The first approach concerns the space occupied by the architect in the complex dynamics of cultural transfers between the United States and Brazil during that period.

The second approach involves the architect's search for self-realization considering her otherness as an Afro American woman architect as well as a foreigner in Brazil during the decades of nationalist fervor. Hence, considering both perspectives we seek to show that Georgia Louise's vicissitudes in life and career, including her self-exile were imprinted by her gender and race.

Keywords: architecture and gender, industrial architecture, architecture and immigration

GEORGIA LOUISE HARRIS BROWN:  
LA ÚNICA MUJER DEL ESCRITORIO  
RESUMEN

El objeto de este texto es el reconocimiento de la trayectoria de la arquitecta Georgia Louise Harris Brown (1918-99) considerada como la segunda profesional negra licenciada en Estados Unidos. Georgia Louise inició su práctica profesional en Chicago en la década de 1940, pero se trasladó a Brasil a principios de la década de 1950 y aquí permaneció y trabajó durante casi cuarenta años. En vista de la interdisciplinariedad del campo de la arquitectura y de los estudios de género, la importancia de Georgia Louise puede definirse a partir de dos perspectivas en particular. La primera de ellas se refiere al espacio ocupado por la arquitecta en la compleja dinámica de las transferencias culturales entre Estados Unidos Brasil, donde vivió y actuó.

La segunda perspectiva se refiere a la búsqueda de auto realización de la arquitecta considerando su alteridad, entendida a partir de la condición de mujer, negra, profesional de la arquitectura, y aún extranjera en Brasil durante las décadas del fervor nacionalista.

A partir de esas dos perspectivas buscamos mostrar que la vida de Brown así como su carrera, incluyendo su auto-exilio, fueron marcadas por su género y color.

Palabras: arquitectura y género, arquitectura industrial.

Georgia Louise Harris Brown nasceu em Topeka, Kansas, em 12 de junho de 1918, seis anos somente após a extensão dos direitos de voto para as mulheres naquele Estado.<sup>1</sup> Descendente de escravos negros que após 1861, vindos do sul, alcançaram o Estado livre da União, assim como americanos nativos e imigrantes alemães, ela já fazia parte de uma linhagem de mulheres fortes.

Filha de Carl Collins Harris, técnico em elevadores, e Georgia Louise Watkins Harris, professora de piano, Georgia Louise cresceu numa família de classe média com outros quatro irmãos – Bryant Glenn, Dorothy Wesley, Howard King - que assim como ela completaram e receberam um diploma universitário. Já desde a infância a futura arquiteta mostrava seu interesse e talento tanto para o desenho e a pintura, como para a mecânica exercitada nos equipamentos da fazenda e em automóveis juntamente com o seu irmão Bryant que anos mais tarde se tornaria engenheiro.

Depois de uma primeira formação na escola rural *Seaman High School* em *North Topeka*, onde se distinguiu entre os primeiros alunos de sua turma<sup>2</sup>, entre 1936 e 1938 Brown frequentou a *Washburn University*, colégio *alma mater* de sua mãe, criado, ainda em 1865, pela comunidade congregacional pró-abolicionista com o objetivo de prover uma educação sem distinção de cor.

Logo após a sua graduação em Washburn, Brown passou uma temporada em Chicago onde seu irmão já se encontrava. A metrópole cosmopolita impregnada pelas convicções do movimento de renascimento da cultura negra marcou a jovem mulher que entre outras explorações frequentou um curso de verão ministrado pelo próprio Mies van der Rohe no então denominado *Armour Institute of Technology*, e teve aulas de aviação, muito provavelmente com Willa Brown (1907-1992), na *Coffey School of Aeronautics*, um clube de aviação criado para possibilitar a formação de pilotos negros.

No inverno de 1938, Georgia Louise inscreveu-se na *School of Engineering and Architecture da University of Kansas* em Lawrence, uma tradicional instituição de ensino aberta em 1866. Desde os inícios de 1930 a escola de arquitetura havia abraçado uma agenda modernista que

---

1. O direito de voto das mulheres nas eleições municipais no Kansas data de 1887.

2. Ver Diploma e notas. Acervo Anat Falbel.

advogava a unidade entre arte e tecnologia, com estudos que relacionavam a produção industrial e a prática profissional. O programa que enfatizava os processos e as técnicas construtivos teria reflexos na prática posterior de Georgia Louise.<sup>3</sup> A documentação levantada indica que em 1940 ela interrompeu seus estudos, e em 1941 casou-se com James A. Brown, engenheiro elétrico e colega de quarto de seu irmão em Chicago. Assim, no verão de 1942, encontramos Georgia Louise frequentando as aulas noturnas do Departamento de Arquitetura do *Illinois Institute of Technology* – IIT em Chicago, naquele momento já reestruturado pelo antigo diretor da Bauhaus, Mies van der Rohe (1886–1969), que como diretor, desde 1938, reorganizou o currículo em torno das modernas tecnologias de construção e dos componentes standardizados. Em Chicago, ela frequentou as aulas de Mies, período que posteriormente descreveu como um dos mais interessantes de sua vida.<sup>4</sup> No inverno de 1942, Georgia Louise voltou para o Kansas, onde completou o programa de arquitetura ao longo do verão de 1943, sendo que já no inverno de 1943 ela voltou para Chicago cursou outras seis disciplinas no IIT.

Em junho de 1944, Georgia Louise graduou-se como bachelor of science em arquitetura pela *University of Kansas*. Os seus anos de universidade não foram livres de episódios racistas e sexistas, mesmo e apesar do aumento do número de mulheres nas escolas de arquitetura durante os anos da 2GG.<sup>5</sup> Conforme descreveu algumas décadas depois, em diversas ocasiões foi questionada se não seria melhor que estudasse economia doméstica ao contrario de arquitetura.

Em 1945, morando em Chicago, Georgia Louise começou a trabalhar no recém formado escritório do arquiteto e engenheiro estrutural negro Kenneth Roderick O'Neal (1908–89), que havia retornado da Europa após servir na unidade de engenharia durante a guerra. Além de designer gráfico, O'Neal, assim como Georgia Louise, havia estudado engenharia estrutural na Iowa University, além de arquitetura com Mies van der Rohe, ainda no Armour Institute – IIT. O escritório de O'Neal e a sua

---

3. Ver ALOFSIN, Anthony. American Modernism's Challenge to the Beaux-Arts. In OCKMAN, Joan (Org.) *Architecture School*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2012, p. 95–102.

4. No IIT, Georgia Louise seguiu as disciplinas de *Architecture Design IV* e *Building Construction*. Ver Diploma e notas, acervo Anat Falbel.

5. Ver OCKMAN, Joan; SACHS, Avigail. Modernism Takes Command. In OCKMAN, Joan (Org.) *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2012, p. 123.

liderança constituiu uma referência importante para os aspirantes a arquitetos negros que enfrentavam as barreiras impostas pela segregação racial, e ali puderam encontrar um espaço para iniciar-se na profissão. Foi provavelmente nesse escritório, junto à O'Neal, que Georgia Louise que já havia demonstrado seu apoio ao movimento progressista, incluindo os direitos civis - entrou em contato com jovens profissionais negros, como os arquitetos Beverly Lorraine Greene e John Moutoussamy, que assim como ela lutavam por um espaço na sociedade racista americana. Georgia Louise trabalhou com O'Neal até 1949, quando recebeu a sua licença de arquiteta em Illinois. No mesmo ano ela transferiu-se para o escritório do engenheiro estrutural favorito de Mies, Frank J. Kornacker Associates, Inc.,<sup>6</sup> onde entre 1949 e 1953 foi a única profissional do sexo feminino. Foi provavelmente a especialidade do escritório dedicado ao projeto estrutural, bem como seu interesse particular no campo da construção que a fez retomar os estudos no *Institute of Design* do IIT, desta feita inscrevendo-se no curso de *Techniques of Civil Engineering*, que concluiu em 1953.<sup>7</sup>

No escritório de Kornacker Associates, Georgia Louise envolveu-se com projetos de residências, fábricas, escritórios e um auditório, além de desenvolver os cálculos estruturais de edifícios em estrutura metálico e concreto que incluíam os emblemáticos edifícios miesianos Promontory e 860 Lake Shore Drive.<sup>8</sup>

Estes foram anos bastante ativos para Louise que desde 1945 também havia se associado a Woodrow B. Dolphin Wayne, engenheiro e negro americano, criando uma firma de engenharia e arquitetura, a General Engineers and Designers dedicada ao projeto de residências, igrejas e

---

6. SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 266, 285.

7. Entre 1950 e 1953, Georgia Louise teve excelência em dez disciplinas: Cálculo I, Cálculo II, Estática, Mecânica dos Materiais, Teoria do Concreto, Mecânica dos Solos, Esforços em estruturas contra ventadas, Equações Diferenciais, Concreto e Projeto de Fundações, e Estruturas Contínuas.

8. Em seu CV, Georgia Louise afirma que enquanto trabalhou na Kornacker & Associates foi responsável pelo cálculo estrutural de projetos desenhados por outros arquitetos além de Mies van der Rohe como os Lunt Lake Apartments de Holsman, Holsman, Elekamp and Taylor Architects; o East Dentistry, Medicine Pharmacy Building na University of Illinois, o projeto de renovação urbana para Babbit, Michigan, e o Fayette County Hospital em Vandalia, Illinois, de Pace Associates, Architects; assim como outros projetos como o Prairie Court Apartments de Keck and Keck, Architects; e o Glencoe Supermarket de Sidney Morris and Associates.

edifícios de escritórios.<sup>9</sup> No mesmo período ela também tornou-se uma das primeiras sócias negras do capítulo de Chicago da associação Alpha Alpha Gamma, organização profissional que poucos anos depois, em 1948, receberia o nome de Association of Women in Architecture.

No entanto, sem conseguir conciliar a carreira e o casamento, ela divorciou-se em 1952, deixando os dois filhos James e Georgia Louise, com seus pais em Topeka. A crise pessoal levou à percepção das limitações impostas ao seu desenvolvimento pessoal e profissional em função da sua dupla condição de *outro*: mulher e negra.

## GEORGIA LOUISE E A TRAJETORIA NO BRASIL

Ao final da década de 1940 e início da década de 1950, as realizações da arquitetura moderna brasileira já haviam alcançado seu reconhecimento no espaço da cultura arquitetônica graças especialmente a imprensa especializada americana e europeia assim como as exposições internacionais.<sup>10</sup> Georgia Louise visitou o Brasil em 1951, e provavelmente foi seduzida pela possibilidade de atuação em um ambiente criativo que parecia, comparativamente ao seu país de origem, livre de fronteiras raciais.<sup>11</sup> Efetivamente, até a sua desconstrução após a década de 1980, o mito da democracia racial brasileira foi propagado pela política cultural nacionalista e populista de Getúlio Vargas e permeava os artigos dedicados à arquitetura brasileira publicados no exterior.<sup>12</sup>

Assim, Georgia Louise começou a estudar português e preparar a sua documentação. Em 1 de outubro de 1953, ela desembarcou no

---

9. Durante o mesmo período Woodrow B. Dolphin, formado em engenharia pela Wayne State University, Detroit, em 1937, estava trabalhando para a Federal Public Works Agency. Em 1946 ele se transferiu para a Clark Hickey Company atuando como engenheiro responsável pela supervisão de projetos construtivos.

10. Ver *The Architectural Forum*, novembro, 1947; os números especiais da *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dez. 1947; jul. 1948; ago. 1952; e a exposição *Brazil Builds* no MoMA. 1943.

11. No início de 1950s, Georgia Louise conheceu a pesquisadora brasileira Maria Luisa Barros nos Estados Unidos que a convidou para vir ao Brasil. Aparentemente, essa visita foi definitiva na sua decisão de estabelecer-se no país.

12. Ver ANDREWS, George Reid. Brazilian Racial Democracy, 1900–90: An American Counterpoint. *Journal of Contemporary History*, 31, n. 3, jul. 1996, p. 483–507. A ideia de democracia racial foi formulada pelo sociólogo Gilberto Freyre e incorporada no discurso nacionalista do ditador Getúlio Vargas, permeando também a edição especial do *American Life*, de 1951, dedicada ao Brasil, com fotografias de Leonard McCombe.



Brasil, e já em 20 de janeiro de 1954 recebeu a sua certidão de residência permanente.<sup>13</sup> Apesar da ingenuidade implícita na sua crença em uma democracia racial brasileira, o momento de sua chegada ao país não poderia ser mais propício.

Em setembro de 1954, São Paulo comemorava o seu IV centenário, reconhecendo a profunda transformação do espaço da cidade, a sua asserção como metrópole e principal centro industrial do país. O projeto do grande evento liderado por Ciccilo Matarazzo, responsável pelas Bienais de Arquitetura, foi centrado na criação do Parque do Ibirapuera incluindo um complexo de edifícios projetados por Oscar Niemeyer para exposições comemorativas, e a Feira Internacional da Indústria. Georgia Louise encontrava-se entre os muitos arquitetos, designers, e artistas envolvidos no empreendimento e juntamente com o arquiteto Axel E. Schou criou a Escandia Ltda, um escritório de projeto responsável pelo desenho de alguns pavilhões temporários incluindo aquele do Reino Unido e dos Estados Unidos da América. Após a celebração do IV Centenário a Escandia continuou a atuar por uns dois anos realizando projetos de design e decoração para residências privadas e escritórios.<sup>14</sup>

Como consequência de uma legislação trabalhista protecionista criada em uma conjuntura de nacionalismo em efervescência, por ser estrangeira no Brasil, Georgia Louise não pode abrir seu próprio escritório de arquitetura ou assinar seus projetos até a sua aceitação pelo Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura – Crea. A revalidação do seu diploma e a sua aprovação como membro do Crea foi aceita somente em 1970.<sup>15</sup> Nesse interim ela projetou e trabalhou como calculista de

---

13. Naquele período a certidão de residência permanente no Brasil foi facilitada pelo decreto 7967, de 24 de Julho de 1945. Mesmo que ainda permeado pela orientação política racista do governo de Getúlio Vargas, direcionada ao branqueamento da população brasileira, o decreto de 1945 foi mais flexível que o seu predecessor que havia fechado os portos brasileiros aos exilados refugiados da 2GG.

14. Processo 288 Arquivo Washington Luis. O processo refere-se ao contrato entre a Escandia Ltda e a Comissão do IV Centenário estando assinado por Axel E. Schou.

15. Como primeiro passo para a revalidação de seu diploma e a licença para o exercício profissional, Georgia Louise submeteu-se a um exame na FAU Mackenzie em 1966. A aprovação do seu diploma foi feita em 23/08/1968, e ratificada em 6/11/1968. O diploma foi revalidado pela Universidade de São Paulo, conforme o processo 109/69 em 23/01/1969. Em 7/4/1969 Georgia Louise pediu o seu registro na Ordem dos Arquitetos do Brasil (processo 1274/1969) como estrangeira com residência permanente no país. Aprovada a sua licença em 25/06/1970, ela assinou o seu registro em 13/08/1970.



estruturas no escritório do americano Charles Bosworth, um antigo associado da empresa americana Raymond Loewy and Associates. Com o objetivo de estabelecer uma filial da Loewy no Brasil, Bosworth chegou ao país em 1947, atraindo como clientes um número substancial de companhias nacionais e estrangeiras.<sup>16</sup> Em 1953, ele fundou a Charles Bosworth Sociedade Civil de Engenharia Ltda que se tornou uma referência internacional em projetos industriais atraindo empresas de todo o mundo, especialmente americanas.<sup>17</sup>

A primeira grande obra de Bosworth em São Paulo foi o edifício do National City Bank no coração da cidade. O projeto feito em associação com o arquiteto Welton Becket de Los Angeles foi provavelmente o primeiro grande empreendimento com o qual Georgia Louise se envolveu no Brasil, participando tanto durante a etapa de projeto, como naquela do cálculo estrutural. Georgia Louise trabalhou para Charles Bosworth entre 1954 e 1966, período do grande desenvolvimento industrial do país iniciado durante o governo de Getúlio Vargas e que culminou com o estímulo ao capital internacional e a entrada de empresas multinacionais no país atraído pelo projeto do nacional desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek.<sup>18</sup> O escritório de Bosworth tornou-se referência para as empresas americanas que desejavam estabelecer-se no Brasil, e nesse contexto, a formação cultural e profissional de Georgia Louise facilitava não somente o entendimento, mas, a operação eficiente das necessida-

---

16. A experiência profissional de Charles Bosworth nos Estados Unidos com o design de automóveis e aviões, atraiu para os escritórios da Raymond Loewy Associates no Brasil empresas importantes como a Gessy Industrial, Fabricas Peixe S.A., Ford Motors do Brasil, Industrias Reunidas Francisco Matarazzo S.A., e Pignatari S.A. (Rochedo), Companhia Clark de Calçados, além da Cassio Muniz S.A., para as quais projetou embalagens além dos escritórios dessas empresas.

17. Por ser estrangeiro e não possuir diploma de engenheiro ou arquiteto, Charles Bosworth precisou associar-se a profissionais licenciados brasileiros, fato que explica as suas inúmeras sociedades: Charles Bosworth Sociedade Civil de Engenharia Ltda (1953); Hedeager, Bosworth do Brasil S/A Engenheiros, Arquitetos e Construtores (1958); e Hoffman Bosworth Engenharia S.A. (1970). Em seus primeiros anos de existência o escritório de Bosworth era o único de porte a trabalhar com projetos industriais no país. Entre as centenas de projetos e obras para companhias multinacionais, mencionamos Pfizer, General Motors, Ford, e General Electric.

18. Ver CAPUTO, Ana Claudia; MELO, Hildete Pereira de. A industrialização brasileira nos anos de 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC. *Estudos Econômicos* 39, n. 3, jul./set., 2009, pp. 513-38.

des programáticas e tecnológicas dessas empresas. Ao mesmo tempo, ela teve a oportunidade de maturar uma experiência significativa tanto no que diz respeito ao projeto, como à construção de edifícios e complexos industriais, bem como a administração de empreendimentos imobiliários que provavelmente não teria alcançado nos Estados Unidos no mesmo período.<sup>19</sup> Essa experiência com projetos industriais continuou na Racz Construtora, uma respeitada empresa do setor no mesmo período, fundada, em 1941, por imigrantes judeus refugiados da 2ª GG, e com a qual a arquiteta colaborou em diversos projetos entre 1963 e 1972.<sup>20</sup> Foi atuando junto a Racz Construtora que Georgia Louise desenvolveu seus dois maiores projetos: a indústria Kodak, na cidade de São José dos Campos (1969-71), e a indústria de espumas e colchões Trorion S/A (1963-65).<sup>21</sup>

Pelo fato de não ser funcionária contratada tanto pelo escritório de Bosworth como pela Racz Construtora, Georgia Louise pode assumir em caráter pessoal projetos menores como residências particulares, algumas das quais foram desenvolvidos em parceria com outros projetistas e arquitetos. Uma de suas primeiras associações foi com o antigo oficial da Força Aérea Americana Julian D'Este Penrose (1916-68). No Brasil Penrose, frequentou um milieu artístico e intelectual que lhe permitiu boas conexões entre empresários industriais estrangeiros e nacionais, de modo que apesar de não possuir diploma de arquiteto chegou a projetar algumas residências particulares.<sup>22</sup> Georgia Louise também

---

19. Em seu curriculum Georgia Louise mencionou em especial seu envolvimento no projeto de indústrias automobilísticas como o novo complexo da Ford Motors do Brasil (Osasco); Lion do Brasil (São Paulo); Brasmotor, Willys Overland do Brasil, e Gemmer (São Bernardo do Campo), além de companhias farmacêuticas como a Pfizer Corporation of Brazil, estabelecida em Guarulhos, e a Pravaz Recordati S/A (São Paulo).

20. A Construtora Racz foi fundada, em 1941, pelo refugiado italiano Silvio Segre, com o nome de Construtora Moderna. Após a 2ª GG, em 1948, o húngaro Joseph Racz tornou-se sócio de Segre, e quando este último retornou para a Itália em 1952, Racz assumiu a empresa.

21. O primeiro escritório da Kodak no Brasil foi aberto no Rio de Janeiro, em 1920. Em 1958, o escritório geral foi transferido para São Paulo, onde no final de 1960 iniciou-se a montagem das primeiras câmeras brasileiras. A nova fábrica em São José dos Campos, aberta em 1972, produzia filmes preto e branco e colorido além de outros produtos. Em 1976 foi inaugurado no bairro do Morumbi o novo escritório central da empresa.

22. Julian Penrose, não possuía diploma de arquitetura. Um projetista criativo, ele construiu inúmeras residências em São Paulo nas quais procurava harmonizar o programa arquitetônico com a paisagem e o uso de materiais locais.

desenhou algumas residências com seu amigo próximo Karl Hans Adolf Wiechman, um criativo emigrante de origem alemã que havia interrompido seus estudos de arquitetura em Frankfurt no início da 2ª Guerra Mundial.<sup>23</sup>

Depois de obter sua licença no Crea em 1970, Georgia Louise tornou-se menos dependente dos grandes escritórios de engenharia e arquitetura buscando trabalho entre investidores privados e empreendedores imobiliários atuando no planejamento e operação de áreas de condomínios residenciais na cidade.<sup>24</sup> Apesar de preferir trabalhar sozinha, ela sentiu necessidade de associar-se – pelo menos formalmente – a profissionais nacionais, em geral do sexo masculino. Assim ela fundou a empresa Brown Bottene Construtora Ltda, seguida da Gryphus Arquitetura Ltda, que funcionou até 1993 quando a doença forçou a sua retirada e a volta aos Estados Unidos da América.

Em uma carta enviada do Brasil para a sua cunhada nos Estados Unidos em 1984, Georgia Louise escreveu que nunca pensou em si própria como uma arquiteta negra pioneira, mas simplesmente como uma arquiteta.<sup>25</sup> No entanto, a análise dos seus inúmeros projetos residenciais pode revelar algumas características daquilo que poderíamos denominar como uma “perspectiva feminina do projeto” segundo os conceitos sugeridos por Karen A. Franck de conectividade, inclusividade e um sentido de complexidade e flexibilidade.<sup>26</sup> Em particular o seu projeto residencial estabelecia uma relação bastante próxima com os seus clientes a partir de um entendimento cuidadoso da dinâmica familiar e suas necessidades, que ela operava

---

23. Wiechman havia pertencido ao corpo de cavalaria do exército alemão durante a 2ª Guerra Mundial.

24. Entre as décadas de 1970s e 1980, Georgia Louise trabalhou para companhias imobiliárias como a Cia Territorial e Urbana Paulista Ltda, a Cia Comercial Agrícola e Industrial Grama, e a CIT Pavimentação e Terraplangem Ltda, que pertenciam todas elas ao conglomerado indústria Matarazzo. Ela também trabalhou para a Emprimo Empreendimentos Imobiliários Ltda.

25. “eu nunca me imaginei como uma mulher negra e arquiteta pioneira. Eu sempre fui somente uma arquiteta... após deixar a escola e começar a trabalhar, nunca tive um problema profissional. Assédio sexual! Talvez. Eu não me lembro de nenhum. Se eu o encontrei, penso que estava em tal passo e com a minha mente tão concentrada no meu trabalho que nem notei, ou então não interpretei desse modo.” Manuscrito, carta trocada entre Georgia Louise e sua cunhada na década de 1980. (arquivo privado).

26. FRANCK, Karen A. A Feminist Approach to Architecture: Acknowledging Women's Ways of Knowing. In RENDELL, Jane; PENNER, Barbara; BORDEN, Ian (Org.) *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, New York, Routledge, 2007, p. 292–305.

com grande atenção às conexões espaciais e visuais, criando uma continuidade espacial. Talvez enquanto ensaiava a criação da intimidade doméstica perdida pelo movimento moderno, Georgia Louise também recuperava no interior do seu auto exílio as memórias esmaecidas de uma casa centenária em Topeka Kansas.

Os últimos projetos residenciais de Brown incluíam o desenho de peças especiais de mobiliário, detalhes de aberturas, portas e janelas, bem como armários revelando o cuidado em relação ao conforto e a atenção ao tema da domesticidade, conforme evidenciam os desenhos da casa japonesa feitos pela arquiteta durante uma viagem à Ásia. Seja operando a planta de um edifício industrial ou mesmo uma residência Georgia Louise nunca se preocupou com o discurso formal, mas como a análise profunda das questões funcionais e tecnológicas, atenta às possibilidades das mudanças na dinâmica dos processos ao longo do tempo e, portanto, da importância da flexibilidade e das transformações dos espaços, o que permitiu que assumisse ela própria a renovação de alguns de seus projetos industriais, hospitalares e mesmo residenciais originais.

O diálogo forjado entre a sua formação no interior de uma cultura arquitetônica americana e a arquitetura moderna brasileira foi tênue. Georgia Louise nunca se permitiu seguir a fluidez das curvas e formas da escola carioca. Enquanto seus edifícios industriais eram subordinados funcionalmente aos processos de produção, as suas residências era geralmente introvertidas, com a exceção do uso do telhado tipo mansarda. Georgia Louise transpôs a tipologia popular na América entre os inícios da década de 1970 e 1980 para a paisagem brasileira, utilizando-a em pelo menos quatro projetos residenciais nos quais substituiu a telha de madeira ou pedra, pela telha de fibro-cimento. Seu projeto de decoração e mobiliário apresenta a incidência do vocabulário do colonial americano ecoando o renascimento do vocabulário do colonial brasileiro junto à onda nacionalista da década de 1970.

Em 1990, Michele Wallace<sup>27</sup> sugeriu que a criatividade feminina negra deveria ser entendida como resultado da mais extrema forma de estranhamento visto que a mulher negra era *outra* em relação tanto a mulher branca como ao homem negro, que por sua vez também carregava a marca do outro. Nós sugerimos que o estranhamento de Georgia Louise Harris Brown deve ser entendido de forma

---

27. WALLACE, 1994.

mais extrema que o *outro* da mulher negra, porque ela não foi unicamente a mulher negra *outra*, mas uma arquiteta negra *outra* durante o período em que os profissionais da arquitetura eram quase que exclusivamente homens brancos, e também porque ela foi uma estrangeira *outra* no Brasil varrido por ondas nacionalistas vindas tanto da esquerda como da direita. Porém nem o estranhamento ou o exílio conseguiram enfrentar a vontade férrea, o orgulho e o compromisso de uma vida em relação a arquitetura.

Em 1999, após uma cirurgia de câncer e sofrendo da doença de Alzheimer Georgia Brown entrou em coma em Washington, D.C., para onde fora transferida para estar próxima a família, vindo a falecer em 21 de setembro de 1999, com a idade de 81 anos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREWS, George Reid. Brazilian Racial Democracy, 1900–90: An American Counterpoint. *Journal of Contemporary History* 31, n. 3, jul. 1996, p. 483-507.

CAPUTO, Ana Claudia; MELO, Hildete Pereira de Melo. A industrialização brasileira nos anos de 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC. *Estudos Econômicos* 39, n. 3, jul./set.2009, p. 513-538.

FALBEL, Anat. *Lucjan Korngold: a trajetória de um arquiteto imigrante*. Orientador. Paulo Bruna. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2003.

OCKMAN, Joan (Org.) *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2012.

RENDELL, Jane; PENNER, Barbara; BORDEN, Ian (Org.) *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. New York, Routledge, 2007.

SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

WALLACE, Michele. *Invisibility Blues: From Pop to Theory*. New York, Verso, 1994.

WASHINGTON, Roberta. Georgia Louise Harris Brown. In WILSON, Dreck Spurlock (Org.) *African American Architects: A Biographical Dictionary, 1965–1945*. New York, Routledge, 2004, p. 72-74.

# APROXIMACIONES FOTOGRÁFICAS: SÃO PAULO-CHILE ENTRE MATERIA, FORMA Y LUZ, 1950-1970

Andrés Téllez

## RESUMEN

Este trabajo indaga acerca de las correspondencias visuales entre dos ámbitos aparentemente diferentes: la producción arquitectónica en la ciudad de São Paulo y en Chile, durante los años cincuenta y los sesenta. Se plantea aquí que es a través de las fotografías de obras realizadas en ese período de tiempo y en ambos lugares donde se verifica un ambiente común de producción de imágenes –más allá de las características de la arquitectura misma –, hechas en función de diferentes escenarios de difusión de la arquitectura moderna, en particular aquellos en los que la llamada arquitectura brutalista tuvo mayor protagonismo. La cercanía fotográfica supera en sus lógicas internas, las distancias conceptuales que evidentemente existen entre las realizaciones arquitectónicas de uno y otro lugar.

Las razones para intentar estas aproximaciones son dos: la primera, poner en evidencia el ambiente general y compartido en el que se desarrolló la producción arquitectónica en las imágenes, consideradas éstas como fragmentos de una totalidad que, como definió Siefried Krakauer, tiende al infinito; y la segunda, mostrar cómo a pesar de las diferencias, en las fotografías es posible definir materias, formas y escrituras con luz comunes, más cercanas entre sí, por la naturaleza misma de la fotografía, sus mecanismos de producción y los recursos desplegados por fotógrafos inmersos en campos disciplinares también compartidos o cercanos unos de otros.

Se establece primero un contexto general, el ambiente latinoamericano y las trazas comunes entre São Paulo y Chile. Luego se

examinan las aproximaciones (materia, forma, luz) mediante ejemplos fotográficos de uno y otro lugar.

Palabras clave: Fotografía de arquitectura, Brutalismo, Estética.

## PHOTOGRAPHIC APPROACHES: SÃO PAULO-CHILE ON MATTER, FORM AND LIGHT, 1950-1970 ABSTRACT

The paper deals with visual common approaches between two apparently distant realities: The architectural production in São Paulo and in Chile, during the nineteen-fifties and the sixties. It is in the realm of architectural photography, made at the same time in both places that a common ground of picture-making is to be found, beyond the widely recognisable differences in their architectural approaches. The pictures of buildings, like the ones referred here, were made according to different modern architecture publishing scenarios –periodicals, exhibitions, congresses, etc.– especially those where the so-called brutalism had a leading role. Visual nearness has a tendency to override the distance that separate architectural conceptions in such different places.

There are two reasons for dealing with these photographic approaches: one, is to bring evidence on the general cultural context shared by brazilian and chilean architects and photographers. Pictures are considered here as fragments, issued from a totality that, in Siegfried Krakauer's definition, extends itself to the infinite; and the second is to show how, despite the differences in culture, technical resources, climate and so on, it is possible to define a common ground on matter, form and light, given the nature of photography as an ubiquitous architectural representation medium, its production processes and the cultural background shared by photographers and architects as well.

A general context is described in the first place, where the Latin American scene is put in relation with leading cultural currents during the 1950-1970s. In the second place, a scope on common aspects shared by paulista and chilean architects is traced in order to focus, in the central part, on three photographic approaches: matter, form and light. They are examined through the observation of key photographic examples and their production context.

Keywords: Architecture Photography, Brutalism, Aesthetics.



# APROXIMAÇÕES FOTOGRÁFICAS: SÃO PAULO-CHILE ENTRE MATÉRIA, FORMA E LUZ, 1950-1970 RESUMO

Este trabalho indaga acerca das correspondências visuais entre dois âmbitos aparentemente diferentes: a produção arquitetônica na cidade de São Paulo e no Chile, durante os anos cinquenta e setenta. Se propõe aqui que é através das fotografias de obras realizadas neste período de tempo e em ambos lugares onde se verifica um ambiente comum de produção de imagens - mais além das características da própria arquitetura -, realizadas em função de diferentes cenários de difusão da arquitetura moderna, em particular aqueles em que a chamada arquitetura brutalista teve maior protagonismo. A aproximação fotográfica supera em suas lógicas internas as distâncias conceituais que evidentemente existem entre as realizações arquitetônicas de ambos contextos.

As razões para desenvolver estas aproximações são duas: a primeira, pôr em evidência o ambiente geral e compartilhado em que se desenvolveu a produção arquitetônica nas imagens, entendidas como fragmentos de uma totalidade que, como definiu Siegfried Krakauer, tende ao infinito; e a segunda, mostrar como, apesar das diferenças, nas fotografias é possível definir matérias, formas e escritas com luz comum, mais próximas entre si, pela própria natureza da arquitetura; seus mecanismos de produção e recursos empregados por fotógrafos imersos em campos disciplinares também compartilhados ou próximos uns dos outros.

Realiza-se primeiramente um contexto geral, o ambiente latino americano e os traços comuns entre São Paulo e Chile. Logo, examinam-se as aproximações (matéria, forma e luz) mediante exemplos fotográfico de ambos lugares.

Palavras chave: Fotografia de arquitetura, Brutalismo, Estética.



En un trabajo reciente, la tesis doctoral *Imágenes de modernidad - Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile 1930-1970*,<sup>1</sup> se plantea que uno de los aspectos más sobresalientes de la producción fotográfica en torno a la arquitectura en Chile es la atención prestada por los fotógrafos a los aspectos constructivos, materiales y espaciales, relacionados con las cualidades de robustez o firmeza, en cuanto expresión de la condición sísmica del país. Tal condición permitió un notorio despliegue de recursos visuales que eran compartidos en otros lugares del continente y en el ámbito internacional, aunque no necesariamente fuese en países sometidos a los rigores de los terremotos. Esos recursos visuales hicieron del fragmento – fotografías de elementos de soporte, espacios interiores, texturas, transparencias y cualidades tectónicas– uno de sus aspectos más característicos. Es en este aspecto que es posible intentar aproximar la producción arquitectónica, tal como la re-presentaron distintos fotógrafos, tanto en São Paulo como en Chile.

No se pretende aquí dar una idea de totalidad, sino más bien de *continuidad* dada por espacios compartidos de producción y difusión de imágenes. Este trabajo indaga acerca de las correspondencias visuales entre dos ámbitos aparentemente diferentes: la producción arquitectónica en la ciudad de São Paulo y en Chile, durante los años cincuenta y los sesenta. Se plantea aquí que es a través de las fotografías de obras realizadas en ese período de tiempo y en ambos lugares donde se verifica un ambiente común de producción de imágenes –más allá de las características de la arquitectura misma–, hechas en función de diferentes escenarios de difusión de la arquitectura moderna, en particular aquellos en los que la llamada arquitectura brutalista tuvo mayor protagonismo. La cercanía fotográfica supera en sus lógicas internas, las distancias conceptuales que evidentemente existen entre las realizaciones arquitectónicas de uno y otro lugar.

Una de estas lógicas, por su relevancia aquí, la expresa Siegfried Krakauer en un artículo publicado en 1951:

La fotografía tiende a sugerir el infinito. Este trazo viene de su predilección por los ensamblajes contingentes,

---

1. TÉLLEZ, Andrés. *Imágenes de modernidad - Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile 1930-1970*, p. 18.

donde el fragmento prevalece por sobre el conjunto. Una fotografía [...] no es verdaderamente una fotografía si ésta no excluye la idea de completitud. Su encuadre no marca sino un límite provisorio, su contenido remite a otros contenidos exteriores al cuadro y su estructura pone de manifiesto algo que no se sabría como discernir –lo existente material. (KRAKAUER, 1951, p. 72)

Las razones para intentar estas *aproximaciones* son dos: La primera, poner en evidencia el ambiente general y compartido en el que se desarrolló la producción arquitectónica en las imágenes, consideradas éstas como fragmentos de una totalidad que, como declara Krakauer, tiende al infinito; y la segunda, mostrar cómo a pesar de las diferencias, en las fotografías es posible definir materias, formas y escrituras con luz comunes, más cercanas entre sí, por la naturaleza misma de la fotografía, sus mecanismos de producción y los recursos desplegados por fotógrafos inmersos en campos disciplinares también compartidos o cercanos unos de otros.

## EL AMBIENTE LATINOAMERICANO Y SUS CONEXIONES

En su examen de la colección fotográfica de Alberto Sartoris, Antoine Baudin destaca la considerable unidad visual que alcanzan las fotografías de Guillermo Zamora y Salas Portugal en México, por su atención a los detalles que definen las cualidades materiales y espaciales de los edificios y casas de Pani, Del Moral, Cetto, Álvarez y Barragán.<sup>2</sup> Por otro lado, destaca las afinidades con las tendencias visuales internacionales en los fotógrafos europeos inmigrados a Brasil entre los años veinte y cuarenta, como constructores de la primera fase de difusión de la arquitectura brasileña en el mundo: Zanella, Scheier, Gautherot.<sup>3</sup> Aunque limitado por los alcances mismos de la colección, Baudin deja en evidencia la existencia de un ambiente latinoamericano que participa activamente del contexto internacional, en parte porque Sartoris buscó dar a su acción propagandística de la arquitectura moderna un tono unitario en lo visual, a

---

2. BAUDIN, Antoine (ed.). *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*, p.188.

3. Idem, *ibídem*, p. 201.

pesar de las distintas aproximaciones arquitectónicas de los autores de las obras y los contextos locales de su producción.

Este indicio, que se detiene hacia mediados de los años cincuenta y no incluye a Chile como referencia, es preciso completarlo aquí: La exposición y el libro *Latin American Architecture Since 1945* y las publicaciones que en lo sucesivo intentaron una construcción visual de la región, mostrando las distintas aproximaciones arquitectónicas locales a las tendencias dominantes de los años cincuenta y sesenta. Es posible afirmar que el llamado brutalismo en arquitectura parece más presente en unos países que en otros, habida cuenta de los lugares de formación de los arquitectos y de las técnicas y materiales disponibles.<sup>4</sup> Del mismo modo se puede afirmar que, fotográficamente, los lugares de difusión determinaron las cualidades visuales de una arquitectura que se quiso hacer aparecer, ya fuese como más cercana a los ideales norteamericanos de eficiencia estructural y constructiva –con Shulman y Stoller como fotógrafos de referencia; o a los ideales de expresividad material y recursos formales, presentes en el imaginario profesional a partir de la obra de Le Corbusier y sus seguidores, y de Lucien Hervé, el fotógrafo más afín a esos ideales.<sup>5</sup>

En consecuencia, la producción arquitectónica tuvo en la región correlatos visuales que la situaron en un campo o en otro, determinando así un escenario bi-polar de producción de imágenes compartido por casi todos los países de la región.

## BRASIL-CHILE, TRAZAS COMUNES

Al examinar los aspectos históricos de cada país se advierten trazas comunes, fenómenos culturales y sociales similares, filiaciones y referencias estéticas compartidas, simultaneidad de hechos arquitectónicos y fotográficos y búsquedas formales en ambas disciplinas. Si bien no ocurren con la misma intensidad ni en la misma cantidad, un rápido examen no-jerárquico de estas trazas permite

---

4. ZEIN, Ruth Verde. *Brutalist Connections: What it stands for*. In *X Docomomo Brasil. Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75*. Curitiba, out. 2013, p. 11.

5. Sin duda el precedente de la Nueva Visión, con László Mohóly-Nagy como referente principal, está en la raíz del trabajo de Hervé, otro húngaro de nacimiento, al igual que Kertész.

establecer una plataforma común desde la cual abordar el ulterior análisis de las aproximaciones fotográficas.

El origen de los fotógrafos y sus referencias estéticas y técnicas: La mayoría provinieron de Europa. En Brasil es el caso de Hugo Zanella y José Moscardi (italiano e hijo de italianos respectivamente), Gautherot (francés), Scheier y Flieg (alemanes); en Chile, Gerstmann (ruso-alemán), Combeau (hijo de inmigrantes franceses), Ladrón de Guevara (hijo de madre noruega), Kepelner (checo) y Hochhausler (austriaco). Sus filiaciones estéticas los situaron ya fuese cerca de la nueva objetividad, el realismo social y la nueva visión de los años veinte o la fotografía humanista de fines de los cincuenta y los sesenta.

El crecimiento urbano en las principales ciudades (Fig. 1): El viaje de Francis Violich en 1941 es un ejemplo de visión totalizadora de América Latina en términos urbanísticos. El estadounidense advierte el vertiginoso crecimiento de São Paulo en relación con otras ciudades (algo que Levy-Strauss ya había constatado en 1936). Establece para Santiago una cierta condición metropolitana, en virtud de los avances en materia de políticas de vivienda adelantadas por los gobiernos de la época. Es posible advertir ciertas afinidades en temas y sujetos fotográficos en Scheier (São Paulo) y Quintana (Santiago), coincidentes en el tiempo (años cuarenta y cincuenta).

Hay problemas sociales similares: el déficit en viviendas, centros de salud, infraestructuras. El *realismo social* como precedente, al calor del *New Deal* norteamericano, instituye formas de ver fotográficas que se hacen internacionales, como internacionales son los problemas que aparecen como centrales en los años entre guerras mundiales. La continuidad del trabajo de fotógrafos en los años cincuenta sigue de cerca los avances y contrastes en materia de políticas públicas, y se hacen más críticos de los efectos de la modernización en los años sesenta.

Tendencias visuales en arquitectura, compartidas a partir de los años cincuenta en la región (fig. 2): Por un lado las referencias a Hervé, vía Le Corbusier, muestran la eficacia de los mecanismos puestos en funcionamiento por el maestro franco-suizo. Síntesis formal y acentos abstractos, contrastes lumínicos y atención particular a la materialidad de las obras de arquitectura aparecen sobre todo en la publicación de obras de uno y otro país en los ámbitos europeos (particularmente en Francia).

Por otro lado, las crecientes referencias a los procedimientos, técnicas y criterios compositivos de los norteamericanos Shulman, Stoller y la agencia Hedrich-Blessing, sobre todo en el contexto de

publicaciones y exposiciones en los Estados Unidos, cuando no son los mismos fotógrafos norteamericanos que asumen la tarea de dar a la arquitectura de Brasil una visualidad más afín a sus audiencias (Kidder-Smith, Mackenna, Shulman).

Los vínculos entre fotógrafos y arquitectos (fig. 3): Investigaciones recientes muestran el campo de relaciones entre unos y otros. El esquema suele repetirse en América Latina, con fotógrafos no-especializados quienes, sin embargo, desarrollaron un trabajo importante guiados por arquitectos en la búsqueda de representaciones adecuadas para sus obras. En Brasil, la relación inicial entre Hugo Zanella y José Moscardi con Warchavchik y Rino Levi respectivamente cimentó también la vinculación de Moscardi con la revista *Acropole*. De allí, Moscardi tendría una estrecha vinculación con Vilanova Artigas, Bratke y en los inicios de su carrera, con Mendes da Rocha.<sup>6</sup> Más conocidos son los vínculos de Peter Scheier con Levi y Lina Bo Bardi (y de allí con la revista *Habitat*); y en Rio de Janeiro, de Gautherot con Costa, Niemeyer y Reidy.<sup>7</sup>

En Chile, el fotógrafo Antonio Quintana, estuvo primero vinculado con Jorge Aguirre y Enrique Gebhard en los años treinta, después con la revista *Arquitectura y Construcción*, y luego en los años cincuenta con Jorge Costabal.<sup>8</sup> Marcos Chamudes trabajó inicialmente para Emilio Duhart, y éste más adelante contó con los servicios fotográficos de Javier Pérez (del estudio Rays), René Combeau y Luis Poirot. La vinculación más conocida es la que establecieron Luis Ladrón de Guevara y Combeau con la firma de arquitectos BVCH, en su época de mayor producción arquitectónica, entre 1958 y 1966.<sup>9</sup>

Finalmente, se completan estos trazos comunes con el campo de referencias más generales, aquellas que marcan el ambiente de producción y difusión de la arquitectura a nivel mundial (fig.4). Estas referencias son más fotográficas que arquitectónicas, pues los mecanismos de

---

6. Véase el testimonio de José Moscardi Jr. en SERAPIÃO, Fernando. Uma saga fotográfico-arquitetônica. *Projeto Design*, n. 323, São Paulo, ene. 2007 <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-uma-saga-fotografico-arquitetonica-01-01-2007>>.

7. COMAS, Carlos Eduardo Dias. La revista como lanza. 'Habitat' y Lina Bo Bardi. In TORRENT, Horacio (org.). *Revistas, arquitectura y ciudad. Representaciones en la cultura moderna*, p. 33; CABRAL, Claudia Costa. La revista como escudo. 'Módulo' y Oscar Niemeyer. In TORRENT, Horacio (org.). Op. cit., p. 49.

8. Sus fotografías de la casa Costabal en Santiago fueron expuestas y publicadas en *Latin American Architecture Since 1945*, New York, 1955.

9. TÉLLEZ, Andrés. Op. cit., p. 124 y siguientes.

transmisión de las ideas y las formas en arquitectura dependen fundamentalmente de la imagen, en cuanto sustituto analógico de la experiencia sensorial directa de los espacios y los materiales. Las fotografías con las que se publicó la obra de post-guerra de Le Corbusier son un referente ineludible. Lucien Hervé definió un modo particular de ver la Unité de Marsella, las casas Jaoul o el capitolio de Chandigarh. Las fotografías de obras de los Smithsons marcan otro camino, seguido también en América Latina. A la visualidad objetiva de la Escuela de Huntstanton (de fotógrafos especializados trabajando para revistas y agencias de publicidad) contrapusieron la fotografía más espontánea y humanista de Nigel Henderson,<sup>10</sup> una de las marcas que definieron la visualidad de la obra de los arquitectos del Team 10. La relevancia internacional del grupo significó, para la fotografía de arquitectura, un contrapunto más *social* a la fotografía de los estadounidenses, pragmática, objetiva y apegada a convenciones estrictas, más influyente en los años cincuenta y comienzos de los sesenta.

## APROXIMACIONES FOTOGRÁFICAS

Siguiendo las reflexiones de Krakauer en torno a la aproximación fotográfica, practicada sobre todo por los llamados fotógrafos-artistas, el filósofo alemán sostiene que

todos ellos rechazaron la idea de que la búsqueda estética era el propósito esencial de la fotografía. En su concepto, este medio no apunta al primero de los efectos estéticos; en cambio, nos lleva a enriquecer nuestra visión y es en ello que reside precisamente su belleza.

(KRAKAUER, 1951, p. 77)

---

10. El análisis que hace Claire Zimmerman apunta a las cualidades fotográficas de la arquitectura de los Smithsons explotadas por Henderson durante la construcción: "los Smithsons, junto con su colaborador Henderson, encontraron una forma de negar la clara distinción entre objeto e imagen, enfocándose en el proyecto que compartían entre ellos: la arquitectura como una combinación de pensamiento, imagen y materia concreta". Aquí se hace referencia a los trabajos de Henderson en un contexto mayor, la utilización de sus fotografías de niños jugando en las calles de Londres como foco del planteamiento de su *mallá Ciam* (Urban re-identification) en 1953 y en el concurso para el centro de Berlín, de 1958. ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in The Twentieth Century*, p. 241.

¿Cómo se enriquece nuestra visión de las formas construidas? Los fotógrafos y los arquitectos que los guiaron en el descubrimiento de sus obras, tuvieron que mediar entre la explotación visual de los edificios como sujetos fotográficos, y la representación gráfica de las ideas de los arquitectos, dispuestas en los edificios. Tres aproximaciones entre fotógrafos y arquitectura permiten definir un campo común de ideas compartidas entre arquitectos paulistas y chilenos, al calor de las corrientes que definieron el ambiente cultural de los años cincuenta y sesenta. Éstas son: Materia, forma y luz.

## MATERIA

Los edificios en construcción han sido objeto de especial atención para los fotógrafos. Más allá del interés documental como registro de un momento único está la búsqueda de un sentido más intrínsecamente fotográfico. Éste consiste en lo esencial, en explotar visualmente aspectos que quedarán ocultos una vez terminados los edificios. Esto incluye la presencia de obreros, un aspecto que humaniza con particular fuerza la condición provisoria del edificio en construcción.

Hervé sedujo a Le Corbusier con sus primeras fotografías de la construcción de la Unité,<sup>11</sup> René Burri entró en el universo de las formas construidas allí mismo con su ensayo de estudiante.<sup>12</sup> Gautherot hizo de Brasilia y los obreros que la construyeron, uno de sus sujetos más recurrentes. Hans Günther Flieg, trabajando para empresas de publicidad y de construcción, hizo de la presencia de obreros y operarios una marca de su trabajo. En Chile, Luis Ladrón de Guevara, contratado por empresas de construcción, desarrolló una particular sensibilidad hacia el mundo de los obreros –algo que venía de su maestro Quintana– aunque también tomó distancia para registrar en encuadres más generales, la escala de los avances logrados en el período considerado aquí.

Durante los años sesenta se verifica la proliferación de edificios y por lo tanto de fotografías en las que se podían percibir los efectos de luz en edificios construidos en hormigón visto. La materia de la

---

11. BERGDOLL, Barry. Lucien Hervé et Le Corbusier à travers l'objectif des archives photographiques du MoMA. In *Le Corbusier Aventures photographiques*, p. 257.

12. RUEGG, Arthur. René Burri, 'architecte d'images'? Le chroniqueur de Le Corbusier. In *Idem, ibidem*, p. 275.



cual están hechos los edificios adquirió una importancia visual que era fundamental para la instalación de una cultura arquitectónica que había hecho de la verdad constructiva y la expresividad de las lógicas del cálculo estructural, un dogma de fe. En las fotografías, edificios como la casa Bittencourt II, el estadio Morumbí, el Masp o la FAU USP en São Paulo; la Cepal, el estadio de Arica, el Instituto de Biología Marina, la capilla del Colegio Verbo Divino y la Copelec en Chile, participaban del mismo proceso de exaltación visual de las virtudes de un material propenso por su naturaleza, a ser considerado como un recurso fotográfico rico en posibilidades. (fig. 5)

Compartida en múltiples escenarios, la *cultura del hormigón en bruto* tiene en la fotografía una plataforma común de convergencia, una aliada sin la cual la exaltación de los recursos formales que era posible lograr con ese material no habría tenido la cercanía que tuvo en los dos lugares puestos a consideración aquí. Sin embargo, las orientaciones en uno u otro lugar acerca de qué expresan las formas arquitectónicas, varían fundamentalmente en dos aspectos: En São Paulo (y por extensión en otros lugares de Brasil), las fotografías de Moscardi, Flieg o Scheier tienden a expresar la ligereza y la levedad que es posible alcanzar con las estructuras. En Chile, por el contrario, es la expresión de la robustez necesaria para resistir los terremotos, dentro de razonables límites de transparencia y apertura espacial (Fig. 6). De allí que más allá de la materia, lo que el examen de las fotografías ha de revelar es la importancia de las formas construidas.

## FORMA

Una observación de varias fotografías acreditadas a José Moscardi tomadas en obras de João Vilanova Artigas, permite ver hasta qué punto la levedad de las estructuras en hormigón visto adquirió una expresión clara y contundente. La casa Mendes André, el gimnasio de Guarulhos y nuevamente la FAU USP son aquí sujetos de ese esfuerzo por expresar los contrastes formales de las obras: grandes planos sólidos generalmente en voladizo contrapuestos a los apoyos finos y grandes aberturas en las plantas bajas. El recorte de las fotos generalmente muestra partes más no planos generales de los edificios, dejando sugeridas las posibles continuidades espaciales y los demás elementos estructurales que dan forma y estabilidad a la obra.

En Chile, los detalles también hacen parte fundamental de la expresión fotográfica de las formas construidas. Las imágenes pu-



blicadas en *AUCA* en 1967 fueron manipuladas de modo que por contraste, sólo fueran apreciados los juegos de luz y sombra de los edificios. Con ello, la robustez de las estructuras es reemplazada por líneas y delgados planos, tomados en fuertes ángulos.

Un caso de interés son las fotografías de Patricio Guzmán, tomadas en la Cooperativa Eléctrica de Chillán. Pueden entenderse sus esfuerzos por dar una idea tanto leve como robusta del espacio interior del edificio. Sacando el mejor provecho que pudo de la luz que entra en él, las columnas, las claraboyas, la rampa, los muros curvos y el gran plano transparente de la fachada interior se entremezclan para dar cuenta de una diversidad de recursos empleada por Juan Borchers y sus socios.

La visualidad de los espacios interiores domésticos suele ser un campo fotográficamente mejor compartido a nivel internacional. Al observar las fotografías de las casas de Rino Levi, la residencia Gomes (por Moscardi) o la casa Guper (por Scheier) es posible establecer los claros nexos con las fotografías de Albuquerque en la casa de Osvaldo Arthur Bratke y, con otra casa, ésta chilena, expuesta en el MoMA de Nueva York, la casa Costabal fotografiada por Antonio Quintana. (fig. 8) La cercanía fotográfica al trabajo de los norteamericanos Shulman y Stoller suele ser más evidente, en parte porque las casas referidas tuvieron cierta difusión en Estados Unidos, y en parte porque las técnicas de equilibrio de luces y tratamiento del mobiliario, desarrolladas sobre todo por Shulman, fueron sin duda tomadas como referente para este tipo de aproximaciones.

Otros elementos formales como rampas y planos elevados respecto del horizonte aparecen formulados aquí y allá en términos fotográficos cercanos. Compartidos por el imaginario moderno de la arquitectura, las continuidades espaciales que este tipo de formas sugiere en los encuadres de muy diversos fotógrafos, es sin duda otra de las aproximaciones que es posible establecer entre la producción paulista y la chilena.

## LUZ

La tercera aproximación se deriva directamente de la anterior: Si bien las técnicas de control lumínico en los interiores fue un aspecto clave en el desarrollo de la fotografía de arquitectura, no lo fue menos el control y manejo de los espacios intermedios, ambiguos por naturaleza, y por lo tanto más complejos en su tratamiento fotográfico. Shulman, por ejemplo, desarrolló sus particulares técnicas para lograr equilibrios entre interiores y exteriores para las casas localiza-

das en California y Arizona. No es extraño que algunas de estas técnicas pudieran aplicarse tanto en Chile como en São Paulo.

En casas como las de Bratke, Levi o Lina Bo, tanto Francisco 'Chico' Albuquerque como Peter C. Scheier tuvieron que trabajar con los fuertes contrastes de luz producidos por la continuidad de espacios interiores hacia el exterior, ya fuese mediante extensiones hacia jardines o patios interiores como en la residencia Castor Delgado Peres (LEVI, por SCHEIER), grandes planos de vidrio proyectados hacia el exterior (LINA BO, por ALBUQUERQUE y SCHEIER), o por verandas y balcones (BRATKE, también por ALBUQUERQUE y SCHEIER).

En el norte y el centro de Chile, las condiciones de alta luminosidad suponen un desafío importante para los fotógrafos. Los recursos desplegados son ciertamente cercanos, a pesar de un mayor grado de opacidad en los espacios. Si se observa nuevamente el trabajo de Quintana para Jorge Costabal, o el de Emilio Duhart en su casa de la calle Vaticano se está en el mismo tono general de las fotos contemporáneas (años cincuenta) de los paulistas. Las suaves luces interiores permiten ver, a través de ventanas, lo que sucede en la prolongación exterior, real o percibida, de los espacios.

Finalmente, los espacios intermedios, tratados por Ladrón de Guevara y René Combeau en las casas de la Unidad Vecinal Portales y otras situaciones similares, son referencias más bien distantes a lo realizado en Brasil, habida cuenta de las diferencias en el diseño arquitectónico de estas obras.

## CONCLUSIÓN: APROXIMACIONES, CONEXIONES Y RECONOCIMIENTOS VISUALES

Miradas desde el momento actual, las fotografías mencionadas aquí y muchas más, plantean varias situaciones. La primera es la de las audiencias. ¿A quién se dirigen las construcciones visuales en São Paulo y Chile? Los escenarios compartidos son las publicaciones especializadas y las exposiciones en los Estados Unidos y Europa. Es válido considerar a estos escenarios como los que han hecho posible que, en primera instancia, las fotografías de arquitectura circulen rápidamente entre los medios profesionales de ambas disciplinas. En cuanto a la circulación regional, es sabido que aunque hubo intercambios de varios tipos (viajes de arquitectos, corresponsalías y envíos de material entre revistas y editoriales, suscripciones de revistas en bibliotecas universitarias y en oficinas de arquitectos), es

por la vía de publicaciones y eventos en el hemisferio norte donde se verifica un ambiente más compartido de producción de imágenes entre los dos lugares.

La segunda es la condición de inmigrantes de muchos de los fotógrafos que actuaron aquí y allá. Provinieron, en la generalidad de los casos mencionados aquí, de contextos similares (Europa) y en tiempos similares. Aquellos nacidos y formados en América Latina, se vieron inmersos en las corrientes estéticas dominantes, muchas veces recurriendo a diferentes referencias, según la naturaleza de sus sujetos fotográficos. En arquitectura, fue usual encontrar aquí y allá, huellas del realismo social, de la nueva visión, de la objetividad alemana y del humanismo practicado por fotoperiodistas tras la segunda Guerra Mundial.

Si bien, la labor de los fotógrafos desarrollada en el período de 1950 a 1970 da cuenta de los valores estéticos que estaban en juego, su trabajo consistió, en esencia, en hacer ver de un modo distinto la arquitectura del período. Hoy se aprecia la belleza de esos edificios, muchos de ellos considerados entre lo mejor de la producción en Chile y en São Paulo durante el siglo XX, gracias a lo que Krakauer definió como el fin del trabajo de los fotógrafos: La belleza de sus imágenes reside en la forma en que han enriquecido nuestra visión, de entonces y de hoy en día. El reconocimiento mutuo que es posible hacer desde las fotografías es el de haber compartido en un mismo momento, las aproximaciones fotográficas, las conexiones con el ambiente regional y mundial, y poder reconocer, en las imágenes de uno y otro lugar, las experiencias materiales, los recursos formales y en último término, las mismas lógicas de la escritura con luz.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. *Rino Levi. Arquitectura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

BANHAM, Reyner. *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* Stuttgart/Bern, Karl Krämer Verlag, 1966.

BOOTH, Rodrigo; ERRÁZURIZ, Tomás. *Luis Ladrón de Guevara. Fotografía e Industria en Chile*. Santiago, Pehuén, 2012.

ELWALL, Robert. *Building with Light. An International History of Architectural Photography*. Londres, Merrell Publishers, 2004.

FALBEL, Anat. Peter Scheier. A Modern Photographer and the Idea of the City. *Docomomo Journal*, n. 37, París, sep. 2007, p. 12-19.

FONDATION Le Corbusier (ed.). *Le Corbusier. Aventures Photographiques*. Paris, Éditions de La Villette, 2014.

GARGIANI, Roberto; ROSELLINI, Anna. *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface materials and Psychophysiology of Vision*. Oxford/Lausanne, Routledge/EPFL Press, 2011.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture Since 1945*. New York, Museum of Modern Art, 1955.

KRAKAUER, Siegfried. *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie. Textes choisis et présentés par Philippe Despoix*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013.

MILANI, Gouveia Maria Sonia. *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*. Orientadora Mônica Junqueira de Camargo. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2008.

MORENO F., José; FRESARD, Denise. *Antonio Quintana 1904-1972*. Santiago, Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda, 2006.

SEGAWA, Hugo; MAZZA Dourado, Guilherme. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores, 1997.

SHULMAN, Julius; GÖSSEL, Peter (ed.). *Architecture and Its Photography*. Munich, Taschen, 1998.

TERENZI, Stuchi Fabiana. *Revista Habitat: Um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Orientadora Fernanda Fernandes da Silva. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2006.

TORRENT, Horacio. Latinoamérica, las arquitecturas, las exposiciones, las revistas y las ideas: MoMA 1955. In *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. Actas preliminares*. Pamplona, T6 Ediciones, 2014, p. 89.

VON MOOS, Stanislaus. 'Ruins in Reverse' Notes on Photography and the architectural 'Non-Finito'. In VON MOOS, Stanislaus (ed.) *Chandigarh 1956*. Zürich, Scheidegger & Spies, 2010.

## FUENTE DE IMÁGENES

Figura 1a - Biblioteca Nacional, Santiago, Chile, Colección Fotográfica-Fondo Antonio Quintana

Figura 1b - FALBEL, Anat. Peter Scheier. A Modern Photographer and the Idea of the City. *Docomomo Journal*, n. 37, París, sep. 2007.

Figura 2a - *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 135, París, 1968.

Figura 2b - SHULMAN, Julius; GÖSSEL, Peter (ed.). *Architecture and Its Photography*. Munich, Taschen, 1998.

Figura 3a - ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. *Rino*

*Levi. Arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra, 2001.

Figura 3b - Archivo de Originales, FADEU-UC. Fondo René Combeau, Santiago.

Figura 4 - FERRAZ, Marcelo (org.). *Vilanova Artigas.* São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.

Figura 5 - Idem, ibidem.

Figura 6a - BERGDOLL, Barry, et al. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980.* New York, Museum of Modern Art, 2014.

Figura 6b - Archivo de Originales, FADEU-UC. Fondo René Combeau, Santiago.

Figura 7 - Aviso comercial Industrias Sumar. In *AUCA*, n. 6-7, Santiago, 1967.

Figura 8 - ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. Op. cit.

Figura 9a - SSEGAWA, Hugo; MAZZA Dourado, Guilherme. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997.

Figura 9b - Archivo de Originales, FADEU-UC. Fondo Emilio Duhart, Santiago.

# OS EDIFÍCIOS DO GUARUJÁ SP: DOS 1960 AOS 1980, A LINEARIDADE NO PENSAMENTO PROJETIVO DE MENDES DA ROCHA

Anna Paula Canez  
Débora Saldanha de Avila

## RESUMO

O artigo trata dos edifícios habitacionais localizados no Guarujá, litoral do estado de São Paulo, projetados por Paulo Mendes da Rocha em 1983. Como parte do restrito rol de projetos de habitações coletivas verticais executados do arquiteto, explicita que soluções projetuais desenvolvidas ou exploradas por Mendes da Rocha ao longo de mais de quatro décadas permanecem sendo utilizados em suas obras mais recentes. Assim, a opção por determinado mecanismo, ainda que aprimorado ou readequado, concorre para o fortalecimento da solução. Por outra via, os eventos ímpares, como algumas propostas da década de 1980, denotam uma concessão deliberada às especificidades do contexto.

Palavras-chave: Paulo Mendes da Rocha, Habitações coletivas, Habitação vertical.

## THE BUILDINGS OF GUARUJÁ SP: FROM THE 1960S TO THE 1980S, THE LINEARITY IN THE PROJECTIVE THOUGHT OF MENDES DA ROCHA ABSTRACT

The article treats on the residential buildings located in Guarujá, São Paulo state's coast, designed by Paulo Mendes da Rocha in 1983. As part of the restricted list of projects of vertical collective housing executed by the architect, explains that the design solutions developed or explored by Mendes da Rocha over more than four decades, are still being used in his most recent works. Thus, the option for a

certain mechanism, even if improved or re-adjusted, contributes to the strengthening of the solution. On the other hand, odd events, like some of the 1980s proposal, denote a deliberate concession to the context's specificities.

Keywords: Paulo Mendes da Rocha, Collective housing, Vertical housing.

## LOS EDIFICIOS DEL GUARUJÁ SP: DE LOS 1960 A LOS 1980, LA LINEARIDAD EN EL PENSAMIENTO PROJETIVO DE MENDES DA ROCHA RESUMEN

El artículo trata de los edificios de viviendas situados en Guarujá, litoral del estado de São Paulo, diseñado por Paulo Mendes da Rocha en 1983. Como parte del restringido rol de proyectos de viviendas verticales ejecutados del arquitecto, explicita que soluciones de proyectos desarrolladas o exploradas por Mendes da Rocha en el largo plazo de cuatro décadas, permanecen siendo utilizadas en sus obras más recientes. Así, una opción por determinado mecanismo, aún que mejorado o reajustado, concorre para el fortalecimiento de la solución. Por otra vía, los resultados de algunas de las propuestas de la década de 1980, denotan una concesión deliberada a las especificidades del contexto.

Palabras llave: Paulo Mendes da Rocha, Viviendas colectivas, Viviendas verticales.



## O PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: HABITAÇÕES COLETIVAS VERTICAIS DE PAULO MENDES DA ROCHA

Ainda que Paulo Mendes da Rocha tenha desenvolvido mais de três dezenas de estudos e projetos de habitações coletivas – sendo que alguns destes fazem parte de proposições mais amplas, no patamar das intervenções urbanas –, raros são os que têm sua execução levada a cabo. Os aspectos que colaboram para a não realização da maioria desses projetos têm origens diversas, no entanto, há uma gama de fatores que viabilizou a execução de oito edifícios ou conjuntos habitacionais.

Projetados em 1983, os edifícios Penhasco das Gaivotas compreendem um apanhado de soluções projetuais já ensaiadas por Mendes da Rocha em outras oportunidades, especialmente em projetos residenciais uni e multifamiliares das décadas 1960 e 1970. Esta percepção fortalece a caracterização de uma linguagem particular que permeia a produção habitacional do arquiteto, passível de ter suas soluções e mecanismos projetuais sistematizados através de um aprofundamento gráfico-analítico. Como parte da produção habitacional coletiva de Paulo Mendes da Rocha, os edifícios do Guarujá, já nos anos 1980, nos permitem identificar uma série desses dispositivos, tendo como um dos principais instrumentos de investigação, o projeto. O estudo, no entanto, exige uma abordagem crítica da proposição, de modo que “os instrumentos da análise” sejam “construídos à medida que a obra analisada o necessitar” (ZEIN, 2001, p. 202), em consideração ao que a obra suscita.

### OS EDIFÍCIOS PENHASCO DAS GAIVOTAS

Os edifícios Penhasco das Gaivotas, projetados em 1983, estão localizados no Guarujá, litoral de São Paulo, Região Metropolitana da Baixada Santista. O projeto, comumente denominado Costão das Tartarugas, foi desenvolvido por Paulo Mendes da Rocha em um momento de reestruturação de sua carreira profissional, logo após a anistia de 1979 concedida pelo governo militar. O conjunto edificado compreende duas torres de apartamentos com nove pavimentos sobre pilotis, as quais estão interligadas por um embasamento que incorpora a garagem, áreas técnicas e de serviço, além de espaço de recreação. Esse amplo pavimento com área de projeção equivalente a três vezes a das duas torres encontra-se semienterrado, já que todo o conjunto se localiza em um costão rochoso junto ao mar.



O terreno é parte do Loteamento Penhasco das Tartarugas, implantado pela Imobel Construtora e Urbanizadora, empresa também responsável pela execução dos edifícios no início da década de 1980. A gleba original, com área total de 92.285 m<sup>2</sup>, foi fracionada em 12 lotes de uso residencial distribuídos em quatro quadras, além de “uma área institucional com 5.215 m<sup>2</sup> e áreas verdes que somam 24.262,60 m<sup>2</sup> (26,2% da área total)” (SÃO PAULO, 2007, p. 4). Com projeto aprovado em 1983, o conjunto foi implantado somente quatro anos mais tarde no Lote 1 da Quadra A, estando localizado, assim como todo o loteamento, na Macrozona de Proteção Ambiental, conforme o Plano Diretor municipal vigente de Guarujá-SP, sancionado em 2013. O terreno limita-se ao norte e ao noroeste com manchas de “vegetação nativa florestal do tipo Mata Atlântica” (SÃO PAULO, 2007, p. 4), e ao sul e sudeste com a escarpa rochosa que se volta ao Oceano Atlântico. Ao oeste, faz divisa com um conjunto habitacional de edifícios verticais, e ao leste com o Lote 2 da Quadra A, até então desocupado. O entorno imediato caracteriza-se pela presença de condomínios residenciais destinados à alta renda entremeados por fragmentos de mata nativa, sendo que a área ainda se encontra nas proximidades da Estação Ecológica de Guarujá – que fica a cerca de 2km ao nordeste – e da Praia da Enseada, ao oeste.

Implantado em uma área distinta, junto à escarpa, em cota altimétrica média de 50,0 m, o conjunto usufrui de vista privilegiada em direção a três quadrantes – sudeste, sudoeste e noroeste. Os dois edifícios, praticamente idênticos, valem-se da mesma orientação solar, estando ligeiramente desalinhados em relação ao eixo norte-sul, uma vez que a torre meridional se encontra deslocada para leste da torre norte em 10,0 m. Assim, um dos edifícios localiza-se junto à escarpa e o outro, no limite oeste do terreno, de modo que ambos estão voltados a paisagens consolidadas: a vista do mar e o entorno urbano em direção ao sopé do morro. No térreo, os pilotis liberam o solo sob as torres e se somam ao restante do pavimento, com área de mais 1.500 m<sup>2</sup>, configurando o amplo setor de lazer composto por piscinas, *playground*, solário, espelho d'água e área ajardinada. O pavimento parcialmente enterrado, com cerca de 4.200 m<sup>2</sup>, comporta 148 vagas de estacionamento, espaços de lazer e áreas de apoio, compartimentos de serviço de uso dos funcionários, além de áreas técnicas.

Tendo em vista a localização praticamente isolada dos edifícios, em topo de morro que termina em escarpa, e pelo menos três metros acima da cota média do logradouro, o projeto claramente privilegia o

uso do automóvel para o ingresso ao conjunto. O acesso de veículos se dá por via bastante íngreme, sendo ainda necessário vencer um desnível de cerca de três metros, já dentro do lote, em trajeto sinuoso, para adentrar a garagem. Os pedestres, diante de um desnível similar, acessam de maneira direta apenas o pavimento semienterrado, através de extensa escadaria que conduz ao hall do estacionamento.

Nos edifícios, a organização do pavimento-tipo se dá de modo a oportunizar a vista do mar e da cidade ao maior número possível de unidades habitacionais. A planta do pavimento, de planimetria aquadrada, com 30 m x 27 m, é composta por quatro unidades de mesmo programa e área, distribuídas em torno de um grande vazio vertical onde se localizam dois elevadores e uma escada enclausurada, além de circulação horizontal periférica para acesso aos apartamentos. O átrio, que transpõe nove andares-tipo, térreo em pilotis e subsolo, terminando em duas claraboias, viabiliza a troca de ar constante no interior do edifício através de convecção natural, e dispensa o uso de luz artificial nas áreas de circulação durante o dia. Os apartamentos ocupam os vértices do pavimento, estando voltados a duas orientações solares distintas. Tal disposição e a existência do vazio vertical no centro da torre acarretam em uma planta-tipo de formato "L", a qual é duplamente rebatida, nos sentidos norte-sul e leste-oeste.

Diferentemente do zoneamento por faixas de uso empregado em outros projetos habitacionais de Mendes da Rocha, como a Casa Massetti I, de 1967, e o Edifício Clermont, de 1972, em que o espaço articulador de convívio – que compreende ou não a cozinha – ocupa toda uma dimensão da planta, ficando a área compartimentada na porção oposta, a distribuição dos cômodos nas unidades habitacionais do Penhasco remete à tripartição social-serviço-íntimo. O espaço de convívio, que conjuga estar e refeições, funciona como elemento polarizador dos acessos às alas íntimas, ao setor de serviço e à varanda, que fica interna ao perímetro do pavimento. Uma das alas íntimas compreende o dormitório principal, área de vestir e banheiro, com lavatório em compartimento separado. A outra é composta por dois dormitórios e pelo banheiro social. Já a cozinha é interligada ao espaço de convívio por um acesso convencional e por uma bancada de apoio, à maneira de um passa-pratos. A exemplo dos três edifícios habitacionais de autoria de Mendes da Rocha executados anteriormente, Guaimbê, CECAP Zezinho Magalhães Prado e Clermont, a área de serviço é plenamente integrada à cozinha, compartilhando a mesma abertura para o exterior, a qual se estende por todo o plano de vedação do compartimento.

Ainda que as unidades habitacionais disponham de acessos separados para as áreas sociais e de serviço, a circulação vertical não apresenta distinção de uso. Nos pavimentos-tipo, os dois elevadores e a escada enclausurada ficam voltados a uma passarela que transpõe o vazio vertical interligando as duas circulações periféricas de acesso aos apartamentos. O grande átrio central é viabilizado pela solução estrutural, a partir de uma malha modulada em 2,5m que libera de elementos estruturais uma área de 15m x 15m, à exceção da circulação vertical: as caixas da escada e dos elevadores configuram um núcleo rígido inscrito no vazio vertical. Os pilares mais centralizados, inclusive quatro deles com seção distinta – circular – no térreo e nos subsolos, ficam afastados da borda que delimita o átrio, de modo que toda a área periférica ao vazio configure balanços. Mesmo que a distribuição dos pilares atenda à medida modular de 2,5m, os vãos entre eixos oscilam entre duas e três vezes esse valor, fazendo com que os elementos, também em virtude de sua seção retangular alongada, fiquem alinhados com as alvenarias do pavimento-tipo.

De modo especial, algumas soluções utilizadas no Penhasco retomam dispositivos de projeto amplamente explorados na obra de Mendes da Rocha e na produção moderna de modo geral. Nos dormitórios, as esquadrias ficam recuadas cerca de 75cm em relação à fachada, contíguas aos armários, que têm profundidade equivalente a tal recuo, conformando uma espécie de caixa em torno do vão de abertura. O dispositivo, somado a duas lâminas de concreto – uma inclinada na altura do peitoril e a outra horizontal, próximo ao teto – que se projetam ao exterior a partir da esquadria, mas ainda internos ao perímetro do pavimento, condicionam a incidência solar e, de modo geral, a iluminação natural no interior dos compartimentos. Tais mecanismos lembram a solução utilizada no edifício Clermont, de 1972. Ainda nos dormitórios, aberturas dispostas sobre os armários embutidos, também recuadas 75cm em relação à fachada e alinhadas às folhas superiores da esquadria principal, configuram uma faixa de abertura longitudinal, rente ao teto, que favorece a exaustão do ar quente e a consequente ventilação no interior dos compartimentos.

Nos banheiros, a posição e conformação das aberturas se assemelha às localizadas sobre os armários dos dormitórios, também facilitando a circulação de ar e, ao mesmo tempo, atendendo à demanda de privacidade. Externamente, o fato de essas esquadrias não estarem visíveis, destacando-se apenas a cavidade na fachada como parcela elementar do dispositivo, reflete na sóbria, mas elaborada fenestração.

Segundo Mendes da Rocha, a solução que aparece nas aberturas dos dormitórios do Guaimbê em 1962, no espaço de convívio do edifício Clermont de 1972, e ainda será reiterada nos anos 1980, no projeto do edifício Aspen, tem como referência “uma das obras modernas brasileiras mais interessantes” (MENDES DA ROCHA, 1997, p. 61), o edifício Angel, projetado por Júlio Abreu em 1927 e localizado na Capital paulista. Na varanda, o quebra-sol de concreto, totalmente interno ao perímetro do pavimento ou da cobertura, condiciona a insolação e serve como rebatedor de luz, reproduzindo solução adotada em outros projetos de Mendes da Rocha, a exemplo da casa Celso Silveira Melo e do edifício Clermont, projetados em 1962 e 1972, respectivamente.

Também retomando solução recorrente em Mendes da Rocha, o dispositivo que conforma o plano de fechamento do setor de serviço atende a mais de uma demanda. O elemento de vedação, além de funcionar como área de armazenamento e como exaustor-cap-tador de ar, também dispõe de um quebra-sol próximo ao teto. O armário, embutido na faixa central da estrutura, fica em posição ergo-nômica quanto à utilização, sendo que tal disposição, somada à sua profundidade, contribui para o condicionamento lumínico do com-partimento. Além disso, os posicionamentos do armário e da lâmina de concreto geram três faixas distintas de esquadrias que além de suas funções primárias, acumulam outras, específicas, dependendo da altura em que se localizam: a mais baixa recebe o ar frio, a próxi-ma do teto libera o ar quente, enquanto a intermediária se abre para a paisagem à altura dos olhos do observador.

As áreas de armazenamento, pensadas em conjunto com o res-tante da proposição, além de responderem às demandas de uma casa de veraneio, evitam que a acomodação aleatória de armários – normalmente de grande volume – acabe por obstruir os espaços de uso e de circulação. Assim, a disposição prévia, ainda no projeto, de bancadas de trabalho, nichos para eletrodomésticos e armários procura prevenir a criação de reentrâncias e saliências indesejadas, oferecendo ao usuário uma área de planimetria perfeitamente re-gular – normalmente retangular – para a distribuição de tudo aquilo que é, de fato, móvel.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto Penhasco das Gaivotas compreende soluções pro-jetuais desenvolvidas ou exploradas por Mendes da Rocha ao longo

de mais de quatro décadas, isto é, mecanismos ensaiados antes da proposição do Guarujá, de 1962, e que permanecem sendo utilizados em suas obras mais recentes. Assim, a opção por determinado dispositivo de projeto, ainda que aprimorado ou readequado, concorre para o fortalecimento da solução. Por outra via, os eventos ímpares, como a área íntima subdividida em alas da proposta de 1983, denotam uma deliberada concessão às especificidades do contexto, característica que será reiterada em outros projetos de nuances bastantes particulares, como para casa Masetti II – já nos anos 1990 –, localizada em Fazenda Cava, interior paulista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha: projetos 1957-1999*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

AVILA, Débora Saldanha de. *Habitações Coletivas Verticais de Paulo Mendes da Rocha – 1962 a 2004*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, UniRitter/Mackenzie, 2015.

AVILA, Débora Saldanha de; CANEZ, Anna Paula. Habitações coletivas verticais de Paulo Mendes da Rocha (1962 a 2004). *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.05, Vitruvius, jul. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6127>>.

----- . Casas Masetti I e II: O espaço habitacional por Paulo Mendes da Rocha. In ESTEVES, João Pedro; MASCARENHAS, Catarina (org.). *Arquiteturas do mar, da terra e do ar - arquitetura e urbanismo na geografia e na cultura – volume II*. Lisboa, AEAULP, 2014.

MENDES DA ROCHA, Paulo. Virtudes de uma casa. *Projeto*, n. 175, São Paulo, jun. 1994.

PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: Obra completa*. São Paulo, Gustavo Gili, 2013.

SMA (Secretaria de Estado do Meio Ambiente, Governo do Estado de São Paulo). Parecer Técnico/CPRN/DAIA/ 044/2007, Processo SMA 13,586/2005 <[http://www.ambiente.sp.gov.br/consema/files/2011/11/oficio\\_consema\\_2007\\_300/ParecertecnicoCPRN-DAIA-044-2007.pdf](http://www.ambiente.sp.gov.br/consema/files/2011/11/oficio_consema_2007_300/ParecertecnicoCPRN-DAIA-044-2007.pdf)>.

VILLAC, Maria Isabel (org.). *Paulo Mendes da Rocha. América, cidade e natureza*. São Paulo, Estação Liberdade, 2012.

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: Ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre, UniRitter/ProEditores, 2001.

# O MOBILIÁRIO DE CONCRETO DA CASA TOMIE OHTAKE

Bárbara Cardoso Garcia

## RESUMO

Este artigo realiza uma reflexão crítica da casa Tomie Ohtake, projetada por Ruy Ohtake em 1966, e oferece uma perspectiva a partir do projeto dos móveis fixos que existem nesse projeto. A prática arquitetônica frequentemente engloba design de interiores e design de móveis, e no projeto da casa Tomie Ohtake observa-se superposição dessas duas disciplinas; o resultado são móveis de concreto integrados à arquitetura da casa. Esse recurso projetual é recorrente na produção de residências de arquitetura moderna em São Paulo realizadas entre 1955 e 1975, e a casa Tomie Ohtake é um exemplo de grande ocorrência de móveis fixos. Trata-se de um projeto isolado, uma única casa unifamiliar, que é concebida seguindo a mesma tese da arquitetura e do urbanismo moderno, que aposta na transformação social a partir do projeto de conteúdo programático, que estava em voga no discurso de filiação modernista no período. Este artigo analisa a visualidade e os modos de morar que o projeto da casa Tomie Ohtake propõe a partir da análise centrada na mobília fixa existente nessa residência.

Palavras-chave: Móvel fixo, Casa Tomie Ohtake, Arquitetura moderna paulista.

## THE CONCRET FURNITURE OF TOMIE OHTAKE'S HOUSE ABSTRACT

This article presents a critical reflection of Tomie Ohtake's house, designed by Ruy Ohtake in 1966, and offers a perspective from the design of

the fixed furniture in the Project. Architectural practice often includes both interior and furniture design, and in the design of this house it possible observe the superposition of these two disciplines; the result is concrete furniture integrated into the architecture of the house. This design feature is recurrent in the production of modern architecture residences in São Paulo between 1955 and 1975, and Tomie Ohtake's house is an example of a large occurrence of fixed furniture. It is an isolated project, a unique single-family house, conceived through the same thesis of modern architecture and urbanism that bets on the social transformation from the project, which was in vogue in the speech of modernist affiliation in the time. This article analyzes the visuality and the ways of living that the project of Tomie Ohtake's house proposes from the analysis centered on the fixed furniture existing in that residence.

Keywords: Fixed furniture, Tomie Ohtake's house, Paulista modern architecture.

## EL MOBILIARIO DE CONCRETO DE LA CASA TOMIE OHTAKE RESUMEN

Este artículo realiza una reflexión crítica de la casa Tomie Ohtake, proyectada por Ruy Ohtake en 1966, y ofrece una perspectiva a partir del proyecto de los muebles fijos que existen en ese proyecto. La práctica arquitectónica a menudo engloba diseño de interiores y diseño de muebles, y en el proyecto de la casa Tomie Ohtake se observa superposición de esas dos disciplinas; El resultado son muebles de hormigón integrados a la arquitectura de la casa. Este recurso proyectual es recurrente en la producción de residencias de arquitectura moderna en São Paulo realizadas entre 1955 y 1975, y la casa Tomie Ohtake es un ejemplo de gran ocurrencia de muebles fijos. Se trata de un proyecto aislado, una única casa unifamiliar, que es concebida siguiendo la misma tesis de la arquitectura y del urbanismo moderno, que apuesta por la transformación social a partir del proyecto de contenido programático, que estaba en boga en el discurso de filiación modernista en el discurso Período. Este artículo analiza la visualidad y los modos de vivir que el proyecto de la casa Tomie Ohtake propone a partir del análisis centrado en los muebles fijos existentes en esa residencia.

Palabras llave : Mueble fijo, Casa Tomie Ohtake, Arquitectura moderna paulista.



A Casa Tomie Ohtake foi projetada e construída entre 1966 e 1968 pelo arquiteto e filho da cliente em questão, Ruy Ohtake. Inicialmente, a casa foi construída em lote em "L" e posteriormente passou por duas ampliações<sup>1</sup> conforme terrenos vizinhos foram incorporados. Este artigo aborda o projeto original que incluía um volume retangular ocupando integralmente a faixa mais estreita e comprida do terreno sem recuos laterais. Esse volume abriga praticamente todas as atribuições do programa: galeria, refeições, estar, escritório, ateliê e serviços. Um pequena edícula situada no canto mais ao norte abriga o apoio da piscina. A casa possui 445,34 m<sup>2</sup> construídos e se desenvolve em pavimento único, no nível da rua, com volumetria de uma caixa estreita. O programa inclui: área social (estar, jantar, escritório, ateliê e piscina), área de serviço (copa, cozinha, lavanderia, 2 dormitórios de empregada e 1 banheiro), área íntima (3 dormitórios e 2 banheiros); área externa lateral (piscina e jardim).

A volumetria construída é definida por uma caixa estreita concebida a partir da ideia de um "grande abrigo",<sup>2</sup> com estrutura de concreto armado, cobertura em laje nervurada apoiada nos muros, vedações em concreto armado e blocos de concreto e vigas posicionadas sempre com o mesmo intervalo (ACAYABA, 2011, p. 261 e 264). Todos os materiais são deixados aparentes, sem acabamento. O espaço interno se configura pelo vazio entre o piso e a laje, resultando em amplos espaços contínuos e fluídos em que as possibilidades de uso são sugeridas por umas poucas paredes que não chegam ao teto e pelos móveis fixos.

O acesso pela rua reserva uma parte da caixa como abrigo para automóveis, com uma faixa de acesso de pedestre que se eleva alguns centímetros do nível da rua. Ao entrar na casa, a faixa do lado esquerdo, separada por paredes não estruturais, engloba áreas de serviço como cozinha, lavanderia, copa, dois dormitórios e um banheiro para funcionários. A faixa da direita define uma ampla galeria que direciona o fluxo para o estar, na porção média da caixa. A galeria acompanha o muro de divisa configurando um espaço aberto com estantes e sofá de concreto armado ocupando toda a parede à direita. A predominância de estantes em

---

1. Neste artigo vou me deter a analisar o projeto original. Para informações sobre as reformas cf. TAVARES, Maria Cecília. *Ruy Ohtake: arquitetura residencial dos anos 1960-1970*, p. 99.

2. Idem, ibidem, p. 98-99.



relação ao único sofá existente nesse muro pode indicar que tal espaço seria mais um espaço de passagem do que de permanência ou de convivência; o sofá projetado entre duas longas estantes é estrategicamente posicionado na mesma direção da mesa de refeições, reforçando a ideia de adequação de uso daquele espaço para lugar de permanência ou de convivência, caso surja a necessidade. Essa ampla galeria mostra a intenção programática do arquiteto de delegar os usos dos espaços, pois parece ser projetada para direcionar o fluxo da área interna, ligando o acesso à área social da casa; mas, ao mesmo tempo, permite certa se adaptação às necessidades nem sempre previsíveis da vida cotidiana.

À esquerda, em frente ao sofá mencionado, posicionada no muro oposto ao que guarda as estantes e o sofá da ampla galeria, há uma mesa de concreto, disposta perpendicularmente, marcando a área de refeições da casa. Essa mesa também marca a passagem entre a área social e a área de serviço da casa. Sobre ela há uma generosa abertura na laje superior permitindo a entrada de luz natural, posicionada exatamente no centro do volume retangular construído e configurando importante fonte de luz natural da área de estar. Dessa mesa saem dois planos de trabalho, espécies de balcões, servindo de apoio genérico para usos variados e não previsíveis do cotidiano, sendo um para cada lado da mesa, acompanhando toda a parede disponível e sugerindo a continuidade dos planos de trabalho da cozinha.

No centro da área de estar há uma mesinha de apoio de concreto, de desenho sinuoso. Em uma das extremidades dessa mesinha, a mais próxima da mesa de jantar, está disposta uma lareira com chaminé suspensa. Outra abertura zenital na laje também permite entrada de luz natural e faz contraponto com a chaminé, o único volume projetado do teto, quase como se uma se encaixasse na outra.

Na outra extremidade da mesinha sinuosa, há um sofá de concreto com mesa de apoio lateral em balanço que estão integrados à parede do volume que abriga os quartos de solteiro. O elemento curvo é um contraste no projeto essencialmente ortogonal e é empregado de forma pontual no projeto, na mesinha-lareira no centro do estar e em banco no jardim.

Ainda no estar da casa, pelo que é possível observar nas fotografias de época, há pouca presença de mobiliário não fixo, uma vez que a maioria das necessidades são resolvidas pelo mobiliário fixo; sua presença fica restrita a algumas cadeiras e poltronas, que proporcionam flexibilidade de uso e arranjo, podendo ser arrastadas de um lado para o outro, característica que parece ser imprescindível para a dinâmica

da vida doméstica. Esse mobiliário móvel é de filiação predominantemente modernista, com exemplares da produção nacional e internacional, como a poltrona Mole (1957) de Sérgio Rodrigues, a poltrona Wassily (1925-27) de Marcel Breuer, cadeiras Diamante (1950-1952) de Harry Bertoia, e a cadeira Butterfly (1938) de Jorge Ferrari-Hardoy, Juan Kurchan e Antonio Bonet.

Dois quartos de dimensões mínimas são posicionados de maneira independente da construção, configurando um volume não completamente fechado, disposto dentro da casa projetada como grande abrigo, uma vez que suas paredes não tocam os muros estruturais. O projeto propõe dois quartos (originalmente destinados aos filhos da proprietária, solteiros à época) concebidos para serem lugares exclusivamente para dormir; suas áreas reduzidas reforçando seu uso restrito para essa função. Assim, as demais atividades da vida cotidiana devem acontecer sempre nos espaços abertos e coletivos da casa. (OHTAKE, 1976, p. 13)

Há um terceiro dormitório, o de Tomie Ohtake. Este é um pouco mais amplo, localiza-se depois do ateliê, junto à parede dos fundos da casa e não é um projeto *monástico* como os quartos dos filhos.

Os setores íntimos e de serviço são áreas fechadas na construção, opondo-se à característica contínua das áreas sociais. Curiosamente, é ali que estão as maiores experiências propositivas desse projeto, no sentido de alterar a tipologia tripartida comum do programa comum de casas brasileiras, separada em áreas de serviço, íntima e social (LEMOS, 1978, p. 15-16). "Há um rompimento da estrutura tripartida da setorização pelo modo como os quartos-célula se inserem no espaço, sem criar limites definidos" (TAVARES, 2005, p. 99). O volume que abriga os dois quartos de solteiro é posicionado ao final da área de estar fazendo uma bifurcação; de um lado, acesso para o ateliê e quarto principal e, de outro, para o escritório e área externa da casa. Ao final do bloco de dormitórios de solteiro, escritório e ateliê se integram novamente.

Uma das paredes do volume dos quartos abriga outra mesa fixa (igual à mesa de jantar) e prateleiras, configurando a área do escritório.

No ateliê há estante, mesa e sofá em "L" de concreto, circundando a área central do espaço, aberta e ampla. Trata-se do espaço oposto ao acesso da casa, e, anexo ao ateliê e dormitório da artista. Essa configuração em que o dormitório da proprietária da casa situa-se na área mais distante da entrada é característica da casa da cultura oriental (TAVARES, 2005, p. 98-106). Essa disposição inverte a distribuição até

então comum no programa casas unifamiliares brasileiras de classe média, em que os quartos de empregadas costumam ficar em edículas separadas, situadas no fundo do lote. Além de remeter a uma tradição oriental essa inversão está de acordo com os ideais de alguns arquitetos de filiação modernista, engajados em modificar os modos de morar já estabelecidos, clamando por novas proposições projetuais mais adequadas à vida contemporânea.

No ponto em que o terreno em “L” se alarga a passagem da área interna para a externa, acontece de maneira difusa e fluída, através de grandes portas e janelas de vidro, que também proporcionam abundante iluminação para o ateliê, escritório, estar e dormitório da proprietária.

O acesso da casa se dá praticamente no nível da rua, o que sugere continuidade do espaço urbano, mas o volume é totalmente cego para ela, separando-se da cidade. A solução projetual para viabilizar o volume conformado praticamente apenas por fachadas cegas é a inserção de aberturas zenitais para ventilação e iluminação. As aberturas maiores na cobertura marcam espaços nobres de sociabilidade, como a mesa de refeições, e são centrais no desenho da casa, contribuindo para definir os usos do projeto, pois há no interior da casa diferentes intensidades de iluminação<sup>3</sup>.

## A PRAÇA ABRIGADA

Ao apresentar o projeto da casa Tomie Ohtake o discurso do arquiteto faz referência aos modos de sociabilidade das praças públicas. O projeto dessa casa é realizado um pouco depois da casa Chiyo Hama, concebido por Ruy Ohtake em 1967, quando o arquiteto começou a explorar a tese da casa concebida como uma praça abrigada. Ao apresentar o projeto da casa Hama na Bienal de Arquitetura de 1969, ele o descreve da seguinte maneira:

A casa: uma pequena praça abrigada, onde se encontram amigos e familiares. Liberdade de espaço dentro do lote urbano. Os espaços fluem e se fundem: assim desaparecem os recuos exigidos e os corredores, porque são absorvidos. O espaço é definido pelos dois muros laterais, estruturais e pela cobertura. Paredes

---

3. TAVARES, Maria Cecília. *Ruy Ohtake: arquitetura residencial dos anos 1960-1970*, p. 99 e 110.

de vedação e caixilhos evidenciam na fluidez proposta.  
(OHTAKE, 1976, p. 13)

Essa referência à praça guarda em seu discurso uma vontade de aproximar o projeto da residência unifamiliar da cidade, visando propor uma continuidade da experiência citadina no ambiente doméstico, possível a partir do conteúdo programático e generalizante existente no projeto, que busca responder às necessidades básicas (OHTAKE, 1976, p. 12-13; TAVARES, 2005, p. 92; VERDE, 2005, p. 236). Esses ideais convergem com o discurso transformador e utópico do projeto moderno de atingir parcela mais ampla da população.

Esse discurso engajado em propor uma vivência mais pública e coletiva no espaço doméstico unifamiliar não é exclusivo de Ruy Ohtake, ele é partilhado por uma geração de arquitetos contemporâneos a ele e aos que perseguem essa ética e compromisso social existentes no projeto arquitetônico de filiação modernista. Tal geração é responsável pela produção de diversas casas de arquitetura moderna em São Paulo e esse conjunto de obras dialoga, em diferentes níveis, com proposições discursivas engajadas em explorar vivências mais coletivas no ambiente doméstico da casa unifamiliar, como mostra Marlene Acayaba (2011), estudiosa de residências modernas em São Paulo, a partir de projetos que exploraram novas teses de sociabilidade no ambiente doméstico.

Essa interpretação de privilegiar vivências mais coletivas e de extremo engajamento em questões sociais da vida contemporânea, como aponta Marlene Acayaba (2011, p. 30), não se aplica a todos os casos de casas modernas realizados em São Paulo, mas tem validade no projeto da casa Tomie Ohtake, inclusive por essa residência fazer parte do grupo estudado por essa autora (ACAYABA, 2011).

Tais interpretações são reforçadas pelo discurso do próprio Ruy Ohtake em declarações sobre seus projetos. Por exemplo:

Estamos convictos da importância do enriquecimento e da valorização dos espaços de uso coletivo. E, na integração desses espaços coletivos, procuramos obter plasticamente, a desejada fluidez que tem uma praça. Assim, procuramos, reduzir algumas áreas de caráter privativo: os dormitórios, eram grandes porque aí, as funções eram mais variadas; hoje, até já podemos pensar em dormitórios-gaveta. Da mesma forma, procuramos compactar a chamada

área de serviço, pois, numa visão prospectiva, acreditamos no paulatino desaparecimentos de empregadas domésticas, pois o desenvolvimento social as colocará em condições de trabalho produtivos. (OHTAKE, 1976, p.13)

Esta declaração do arquiteto mostra o tipo de engajamento social que o seu discurso prevê, dialogando com ideias de convivência mais coletiva, de continuidade da cidade, de racionalização do projeto e até de rompimento com certos modos do morar burguês.

E, ao apresentar o projeto da casa Tomie Ohtake em publicação de época o arquiteto declara que apesar de se tratar de uma casa unifamiliar, tal projeto guarda preocupações com sua implementação na cidade, podendo ser fator corretivo ou denunciador do emaranhado e do caos urbano, demonstrando preocupação do arquiteto em pensar a totalidade da cidade mesmo em projetos de residência unifamiliar (OHTAKE, 1971, p.16). Ruy Ohtake também fala que “embora tenham particularidades em função de determinadas famílias, os programas e principalmente os espaços resultantes são sempre uma tentativa de colocar espaços generalizadores de uma habitação, qualquer que seja o morador” (OHTAKE, 1971, p.16). Tal vontade de generalização é uma premissa da produção industrial e aponta para projetos que incorporam a racionalização dos espaços, visando projetos genéricos, socialmente mais abrangente e reproduzíveis, e da construção, mirando na produção industrial em série.

O uso de materiais industrializados também está associado à criação de modelos que permitem a racionalização da construção. Nesse sentido, o concreto é tecnologia disponível em termos de ser mais acessível, por seu custo e oferta de mercado, e apropriada para realizar os vãos propostos (TAVARES, 2005, p. 88), além de manter o compromisso modernista em deixar aparente a estrutura da construção.

Sobre os modos de morar do projeto da casa de Tomie Ohtake, o arquiteto diz que buscou principalmente a integração de espaços coletivos e a fluidez entre os ambientes dispostos no grande abrigo, pois trata-se de uma casa que une diversas funções. Ao mesmo tempo que esse projeto possui esse discurso generalizante e universalizante, também busca atender às necessidades colocadas pela cliente, que neste caso é uma artista e que tem dois filhos que moram em sua casa. Busca-se resolver as necessidades do programa encomendado pela cliente recorrendo à lógica do planejamento

ordenado dos espaços e das atividades, e, nesse contexto, os móveis fixos têm papel central, pois oferecem suporte para as atividades realizadas nos ambientes e muitas vezes são definidores das funções de determinados espaços.

Trata-se de um projeto que recorre ao mobiliário fixo como ferramenta projetual para propor uma casa com espaços fluidos e que privilegiam a convivência coletiva. Além disso, os móveis de concreto têm papel importante na sociabilidade dos espaços, na tentativa de propor vivências mais coletivas, pois remetem ao mobiliário de praças públicas.

A característica fixa atribuída a móveis parece pouco apropriada para o ambiente doméstico, unifamiliar, uma vez que a vida familiar burguesa é dinâmica e está em constante movimento. Um objeto fixo, que é preso ao lugar onde está colocado, carrega consigo a intenção de algo permanente, imutável, imóvel, que não pode ser deslocado ou arrastado. A mobilidade da mobília, a tautologia já o diz, parece ser uma característica que condiz com os usos, nem sempre previsíveis, dos cotidianos de uma casa unifamiliar, que precisa se adequar às necessidades que surgem no dia a dia.

Entretanto, o uso de móveis fixos é recorrente em espaços públicos, como em bancos de praças. Propor esse tipo de solução projetual para o ambiente doméstico, considerando que a imobilidade se contrapõe à vida dinâmica de uma família, não parece ser uma atitude ingênua do arquiteto, e sim intencional, como se projetar um móvel duro, com pouco estofado, fosse uma forma de se declarar “não burguês”.

O projeto da casa Tomie Ohtake propõe novos modos de morar, os quartos monásticos são exemplo disso, pois problematizam a noção de intimidade, priorizando sociabilidades mais coletivas; assim como os móveis fixos de concreto existentes no projeto também podem ser entendidos como ferramenta para propor novas formas de sociabilidade no ambiente residencial unifamiliar. Ao propor mobiliário frugal, fixo e de concreto bruto, pode-se interpretar que é uma maneira discursiva do arquiteto propor rupturas com os costumes burgueses, pois tal mobília abala a ideia de conforto, por exemplo. Assim, podemos dizer o que projeto da casa Tomie Ohtake quase se declara anti burguês, por propor móveis fixos em seu projeto, considerados pouco confortáveis se comparados a móveis estofados, e, conseqüentemente, refuta a ideia de conforto, uma prática associada aos costumes da casa média burguesa (SPARK, 1995; FORTY, 2007).

Esse projeto também propõe diálogo com ideal de usuário/cliente que representaria a nova sociedade. Uma contradição essencial dessa ideia é que apesar de seu discurso transformador é um projeto restrito a uma pequena elite intelectual e engajada, como os personagens por trás desse projeto em análise neste artigo: Tomie e Ruy Ohtake, artista e arquiteto, mãe e filho, ambos de filiação modernista e figuras do efervescente e restrito cenário cultural paulistano. Além dessa contradição, que é recorrente em projetos de arquitetura moderna, de ter discurso transformador e projeto “pouco penetrável”, o projeto da casa Tomie Ohtake guarda outra; apesar de possuir discurso de continuidade do espaço urbano e de valorização de uma convivência mais pública, o projeto é desenhado de costas para a rua, então, apesar de ter intenção de privilegiar a esfera pública, acaba alargando a esfera privada.

E entendo que tal projeto, tanto em seu discurso quanto no seu desenho, pode ter sido concebido motivado por questões políticas, uma vez que o momento contemporâneo ao seu desenvolvimento e sua divulgação em periódicos e concursos é de ditadura política. A praça pode ter sido escolhida como modelo ideal para a casa contemporânea por remeter à praça pública, lugar simbolicamente atrelado ao exercício da vida cívica e da democracia. No discurso de Ruy Ohtake em que ele diz que estabelecer um plano rico de convivência é um aspecto básico da arquitetura e que

ao elaborar o projeto de uma casa, nos aproximamos de uma pequena praça, protegida do sol e da chuva, onde os amigos se encontram [...] estamos convictos da importância e da valorização dos espaços de uso coletivo. E, na integração desses espaços coletivos, procuramos obter plasticamente, a desejada fluidez que tem uma praça (OHTAKE, 1976, p. 13).

É possível perceber engajamento social e político. É possível inferir que tal declaração mostra a intenção do arquiteto de realizar projetos que são espaços de encontro e de debate, remetendo à vida cívica, e que resultariam em espaços protegidos do sol e da chuva, e questiono se a intenção do arquiteto não seria conceber espaços protegidos do governo repressor em voga em tal período.



OHTAKE, Ruy. Algumas notas. *Acrópole*, n. 386, São Paulo, jul. 1971, p. 11.

------. Residência 2. *Acrópole*, n. 386, São Paulo, jul. 1971, p. 16-20.

------. *Arquiteto Ruy Ohtake. Cadernos Brasileiros de Arquitetura*. São Paulo, Projeto, 1976.

ACAYABA, Marlene. *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo, Romano Guerra, 2011.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LEMOS, Carlos. *Cozinhas, etc.* São Paulo, Perspectiva, 1978.

SPARK, Penny. *As long as its pink: politics of sexual taste*. London/San Francisco, Pandora, 1995.

TAVARES, Maria Cecília. *Ruy Ohtake: arquitetura residencial dos anos 1960-1970*. Orientador Fernando Freitas Fuão. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2005.



# A ARQUITETURA ESPORTIVA EM SÃO PAULO ENTRE 1950 E 1970: (RE) DESCOBRINDO OBRAS

Camila Dias dos Santos Forcellini

## RESUMO

O presente artigo visa apresentar algumas obras da arquitetura esportiva no estado de São Paulo, projetadas e construídas entre as décadas de 50 e 70, com o intuito de contribuir com as discussões sobre a produção arquitetônica moderna brasileira deste período. As obras foram catalogadas e elencadas após um extenso levantamento sobre a produção desta tipologia de projeto no período e local descritos, que resultou na dissertação de mestrado: *Quadro da Arquitetura Esportiva de São Paulo: 1950-1970*, que pretendeu identificar e apresentar características projetuais e construtivas sobre essa tipologia arquitetônica. A pesquisa resultou na descoberta de uma variedade interessante de possibilidades formais e estruturais, assim como algumas obras pouco conhecidas e estudadas, e que serão apresentadas neste artigo: o Ginásio Municipal de Araraquara e o Estádio do Canindé.

Palavras-chave: Arquitetura Esportiva, Projetos, Arquitetura Moderna.

## SPORTS ARCHITECTURE IN SAO PAULO BETWEEN 1950 AND 1970: (RE) FINDING WORKS ABSTRACT

The present article aims to present some works of the sports architecture in the state of São Paulo, designed and built between the 50 's and 70' s, with the purpose of contributing to the discussions

about the modern Brazilian architectural production of this period. The works were cataloged and listed after an extensive survey on the production of this type of project in the period and place described, which resulted in the master research: *Sports Architecture Framework in São Paulo: 1950-1970*, which sought to identify and present characteristics from project and construction about this architectural typology. The research resulted in the discovery of an interesting variety of formal and structural possibilities, as well as some little known and studied works, which will be presented in this article: the Municipal Gymnasium of Araraquara and the Canindé Stadium.

Keywords: Sports Architecture, Projects, Modern Architecture.

## LA ARQUITECTURA DEPORTIVA EN SAN PABLO ENTRE 1950 Y 1970: (RE) DESCUBRIENDO OBRAS RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto presentar algunas obras de la arquitectura deportiva en el estado de San Pablo, proyectadas y construidas entre las décadas del 50 y 70, con el propósito de contribuir con las discusiones sobre la producción arquitectónica moderna brasileña de este período. Las obras fueron catalogadas y enumeradas después de un extenso levantamiento sobre la producción de esta tipología de proyecto en el período y lugar descritos, que resultó en la disertación de maestría: *Marco de la Arquitectura Deportiva de São Paulo: 1950-1970*, que pretendió identificar y presentar características del proyecto y de la construcción sobre esa tipología arquitectónica. La investigación resultó en el descubrimiento de una variedad interesante de posibilidades formales y estructurales, así como algunas obras poco conocidas y estudiadas, y que serán presentadas en este artículo: el Gimnasio Municipal de Araraquara y el Estadio del Canindé.

Palabras llave: Arquitectura Deportiva, Proyectos, Arquitectura Moderna.

Tão relevante quanto sua implantação no meio urbano e o cumprimento do conjunto de normativas técnicas, o projeto acertado das edificações esportivas necessita de um estudo preliminar coerente. Para isso, é importante que o profissional responsável pelo projeto desses edifícios tenha um rico repertório técnico, teórico e crítico, já que as consequências da implantação desses grandes edifícios perduram por muito tempo, como acontece com grande parte das obras arquitetônicas, das mais diversas tipologias. Esse repertório pode vir de duas maneiras: da experiência da prática profissional e do conhecimento daquilo que já fora produzido e construído nesta área da arquitetura, por meio de estudos e análises de obras referenciais.

É possível considerar que estes grandes equipamentos funcionam como uma espécie de *laboratório* para experimentação de novas técnicas construtivas (sistemas estruturais, novos materiais para vedações, etc.), já que acompanham muito de perto os avanços nas tecnologias da construção, da comunicação e nas próprias mudanças antropológicas do esporte, que sempre vai redirecionando regras e normas técnicas, à medida que o ser humano evolui (quebrando recordes, fortalecendo corpo e mente graças aos avanços das ciências médicas, entre outros motivos). Essa situação pode ser observada nas obras do período da arquitetura moderna, sendo ainda mais explícita nos projetos das arenas contemporâneas; e tais resultados construtivos e formais obtidos nestes *laboratórios* podem, ocasionalmente, serem aplicados a outros tipos de edificações.

No caso da produção nacional (e, mais especificamente, na arquitetura paulista moderna) a importância em estudar a arquitetura esportiva, pode ser analisada sob três aspectos principais:

- 1º A percepção de uma "*lacuna*" nos estudos da arquitetura moderna brasileira;
- 2º Obras como laboratórios de experimentação formal e construtiva;
- 3º Contribuição ao conhecimento e à divulgação do patrimônio moderno.

Houve uma certa surpresa após o levantamento das obras construídas no estado de São Paulo, no período que abrange as décadas de 50, 60 e 70, já que foram encontradas cerca de 100 referências projetuais apenas neste período. Para a pesquisa prévia, que resultou

neste artigo<sup>1</sup>, foram coletas informações sobre obras publicadas em canais de conteúdo confiável, como anais de eventos, periódicos, dissertações, teses, etc. A pesquisa inicialmente partiu do levantamento de publicações no Index da Arquitetura Brasileira, documento formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU USP que reúne diversos índices de publicações de periódicos, organizados por assuntos e palavras-chave, tornando-se um instrumento de pesquisa muito importante para arquitetos que atuam e trabalham na área acadêmica ou com concepção de projetos. Por se tratar de um veículo institucional de informação, e por ser até o momento o que apresenta a maior variedade de publicações sobre diversas tipologias, foi adotado como base principal. Como era esperado, se fez necessário complementar este levantamento com outros tipos de publicações: teses, dissertações, artigos científicos, anais de eventos (em especial o Docomomo), e sites.

Nos periódicos levantados por meio do Index, foi constatado que em todas as publicações pesquisadas existem imagens externas e internas dos edifícios, peças gráficas básicas (como planta baixa, cortes, elevações), detalhes construtivos mais relevantes em alguns casos, e uma breve descrição sobre o edifício, geralmente voltada ao programa de necessidades ou à solução estrutural adotada. Já nos outros pouquíssimos documentos encontrados, principalmente nas teses e dissertações, as informações são basicamente as mesmas; limitavam-se às descrições construtivas das obras. Faltava um pensamento ou argumento crítico sobre esses projetos, algo que uma pesquisa acadêmica deve possuir.

Neste caso, nota-se que ainda há espaço para analisar e estudar obras interessantes, que foram projetadas há algum tempo e que continuam sendo marcos na cidade, como o Ginásio do Ibirapuera (1952-1957) ou o Estádio do Morumbi (1952-1960), como também existe a possibilidade de conhecer (ou reconhecer) obras de arquitetos que se destacaram neste tipo de construção, e que ainda possuem poucos estudos referenciais, como é o caso de Ícaro de Castro Mello (1913-1986), arquiteto cujo repertório possui muitos projetos na área da arquitetura esportiva.

Aliás, o arquiteto utilizava seus projetos para ginásios como principais *campos* para experimentar novos sistemas estruturais (MELLO,

---

1. FORCELLINI, Camila D.S. *Quadro da Arquitetura Esportiva de São Paulo: 1950-1970*, São Paulo, FAU Mackenzie, 2014.

2006). Essa suposição é bastante visível quando observados seus diversos projetos deste tipo: são ginásios com plantas retangulares, quadradas e circulares, cujas estruturas são feitas em concreto, treliças metálicas e madeira, revestidas ou não, brutas ou mais orgânicas.

Montaner (2001) aponta que as décadas de 50 e 60 foram marcadas pela busca por novas formas, por meio da utilização de novas técnicas e materiais. O autor chama tal manifestação de *expressionismo estrutural*:

Trata-se de uma busca na qual predominam mais os objetivos experimentais e expressivos do que os produtivistas. Uma arquitetura que surge em países em vias de desenvolvimento, que afrontam esta poética do expressionismo tecnológico desde a modéstia de meios ou desde situações de transição. (MONTANER, 2001, p. 53).

Grandes nomes da arquitetura paulista, como Paulo Mendes da Rocha, Vilanova Artigas e Fábio Penteado, também projetaram edifícios e áreas esportivas que eventualmente podem ter corroborado com suas bases projetuais, considerando que pertenceram a esta geração de arquitetos partidários dos experimentos na forma e na tectônica. Tal raciocínio reforça as diversas possibilidades que o estudo sobre a arquitetura esportiva pode apresentar, a começar pelo aumento do repertório teórico, prático e crítico dos profissionais da área.

Por fim, trazer esses tipos de projetos arquitetônicos ao conhecimento público, identificar suas principais características arquitetônicas e construtivas, averiguar se tais edifícios continuam sendo utilizados, e como são utilizados (se sofreram grandes intervenções que modificaram seus projetos originais, ou se tais mudanças foram apropriadas), e também se ainda existem ou desapareceram (e o porquê desse desaparecimento - demolições e/ou mudanças drásticas em sua forma e programa originais, por exemplo), contribuirá para futuros estudos sobre a arquitetura moderna, ampliando as discussões em torno do tema e proporcionando novas referências sobre esse tipo de projeto.

## DESCOBRINDO OBRAS: LEVANTAMENTO E SELEÇÃO DE OBRAS

Como dito anteriormente, após um extenso levantamento, foram encontradas cerca de 100 obras caracterizadas como *espaços*

*esportivos*, sendo cerca de 69% representadas por clubes (englobando edifícios-sede e ginásios de pequeno porte, multiusos – Gráfico 1). Normalmente, estes edifícios são pontos principais dentro dos clubes esportivos, agindo como uma espécie de “cartão de visita” e, eventualmente, por abrigarem um número maior de atividades distintas, precisam de um tipo de projeto mais delicado, aliando plasticidade, funcionalidade e tectônica.

Para a dissertação, da qual este artigo é um dos produtos, foram estabelecidos alguns critérios para selecionar as obras arquitetônicas que seriam analisadas mais a fundo, que foram:

- Todas as obras devem possuir material disponível para análise (plantas, cortes, fotos de época, etc.);
- Todas devem possuir relevância arquitetônica ou valor histórico;
- Devem respeitar a diversidade de tipologias;

Aqui, se faz necessário abrir um breve parêntese, e abordar sobre os termos *relevância arquitetônica* e *valor histórico*, e com que propósitos foram adotados nesta metodologia para a pré-seleção de obras. Afinal, o que seria uma obra arquitetônica *relevante*? Ou melhor: quais são os critérios que avaliariam uma *boa arquitetura*?

Segundo Zein (ZEIN. In GUERRA, 2010), não há qualidades pré-definidas que caracterizem um edifício ou espaço arquitetônico como sendo *bom*, pois esse tipo de julgamento segue a variável tempo/espaço. É evidente que, para uma obra receber o substantivo *arquitetônica*, ela deve possuir um mínimo de *habitabilidade, segurança, flexibilidade e durabilidade* e, certamente, um apreço à estética, sendo esses requisitos condizentes com o período e o ambiente onde está inserida:

por boa arquitetura se entende não a que apenas atende aos requisitos técnicos- funcionais, mas a que seja esteticamente boa. Se a estética fosse apenas uma questão de juízo de gosto não haveria como estabelecer parâmetros de avaliação. Sem pretender definir aqui conceitos que necessitariam de longos tratados – mesmo porque nos falta capacidade para tanto –, pode-se afirmar que os critérios estéticos também variam no espaço/tempo, e que talvez se pudesse entender como

---

2. Os projetos foram catalogados em 4 categorias: Estádios, Ginásios, Edifícios-sede e Ginásios Multiuso (de pequeno porte).

esteticamente boa a arquitetura que seja apropriada.  
(ZEIN in GUERRA, 2010, p. 148).

Seguindo essa linha de raciocínio, a pré-seleção das obras considerou que, pelo fato destes projetos terem sido publicados em periódicos reconhecidos pela comunidade de arquitetos à época, e por serem mantidos para que possam ser consultados pelas novas gerações de pesquisadores, as obras levantadas possuem, a priori, os pré-requisitos supracitados, podendo assim serem consideradas apropriadas para um estudo mais aprofundado.

Acerca da questão do “valor histórico”, também não há uma regra universal que determine a importância de uma ou outra obra. Obviamente, existem os fatores sociais e culturais, nos quais a questão do “apropriado” pode perfeitamente estar inclusa nesse tipo de análise. No caso deste trabalho, pode-se dizer que os clubes paulistas, por exemplo, foram grandes contribuintes para o desenvolvimento e democratização do esporte no Brasil, em especial o de alto rendimento (DEL PRIORE, 2009). As instalações e edifícios presentes nesses lugares assumem uma posição de destaque por colaborarem, de alguma forma, com a memória de praticantes, estudiosos e amantes do esporte. No campo da arquitetura, em alguns casos podem ser retratados como *feitos arquitetônicos*; obras que rompem paradigmas, e que devem ser constantemente verificadas:

São os fatos/feitos da arquitetura que estabelecem o que poderíamos denominar o plano da realidade próprio da arquitetura. [...]. É sua verificação que nos permite descansar em uma certa certeza sobre a realidade da disciplina, tantas vezes ameaçada de dissolver-se na pura naturalidade da vida social ou nos domínios de outras disciplinas. É sua verificação a que nos permite movermo-nos como arquitetos com esse grau simultâneo de cuidado e segurança que denominamos rigor. [...]. Se a realidade se observa, os fatos/feitos arquitetônicos se formulam. (PEREZ OYARZUM et al. Apud ZEIN, 2011, p.11)

Estabelecidos os critérios para a filtragem, foram elencadas inicialmente 21 obras que se encaixaram no perfil, sendo 4 selecionadas para um estudo mais aprofundado, considerando características fundamentais para análise de projeto, tais como: implantação, circulação,



volumetria, programa de necessidades, setorização, sistema estrutural, vedações, cobertura e materiais. Em seguida, esses estudos de caso primordiais foram analisados comparativamente com os outros projetos elencados, cada qual em sua categoria de uso (estádios, ginásios). Para contemplar a variedade de concepções para edifícios esportivos, foram selecionadas para este artigo 2 estudos de caso analisados, escolhidos justamente por serem aqueles que possuíam um número inferior de estudos e materiais disponíveis, além de suas características peculiares, formais e construtivas: o Ginásio Municipal de Araraquara (1967), do arquiteto Luís Eduardo Gadelha, e o Estádio do Canindé (1965-73), projetado pelo arquiteto Hoover Américo Sampaio.

## (RE) DESCOBRINDO OBRAS: 3 PROJETOS PECULIARES

Localizado às margens da Marginal do Rio Tietê, o Estádio Dr. Oswaldo Teixeira Duarte, conhecido como Estádio do Canindé" (Fig. 1), pertence a centenária Associação Portuguesa de Desportos, tradicional clube da comunidade lusitana que vive em São Paulo. O local onde está a obra, cuja autoria é do arquiteto Hoover Américo Sampaio, pertencia ao São Paulo Futebol Clube, e foi comprado em 1956 para que o clube lusitano construísse sua sede (Fig. 2). Para estabelecer uma demarcação do espaço, foi construído um campo de futebol com medidas oficiais e cercado por alambrados, além de uma arquibancada de madeira (Fig. 2), elemento que originou o primeiro nome do estádio da Portuguesa: Ilha da Madeira.

O plano diretor para o projeto do clube foi elaborado por Vilanova Artigas por volta de 1960, logo após a conclusão do Estádio do Morumbi (1952-1960), fato que provavelmente motivou o conselho do clube a contratá-lo para a concepção das áreas sociais, piscinas e especialmente para o estádio. Da proposta original de Artigas, apenas as piscinas e suas respectivas torres de salto (Fig. 3) foram construídas. No entanto, este trabalho se limitará a falar sobre a concepção do estádio.

Por questões financeiras enfrentadas pelo clube, o projeto foi engavetado. Aproximadamente dois anos depois, uma nova gestão se inicia, e a necessidade de construir um estádio para o clube lusitano retornou à pauta. Para a nova proposta, os conselheiros chamaram o arquiteto Hoover Américo Sampaio para conceber um novo projeto.

O partido arquitetônico restringia-se a abrigar apenas as áreas de apoio ao estádio, diferentemente da proposta de integração existente



no projeto de Vilanova Artigas. O novo edifício nasce de uma planta elíptica, para abrigar um campo de futebol (com medidas aproximadas de 106,00 m X 70,00 m), e seus devidos recuos (12,95 m do campo ao centro do arco, nas cabeceiras; e aproximados 9,62 m nas laterais). No projeto original, as arquibancadas se distribuíam em 3 anéis (inferior, intermediário e superior): os anéis inferior e intermediário já existiam quando o novo projeto foi elaborado<sup>3</sup>, e foram incorporados ao novo desenho das arquibancadas, mas teriam sua estrutura parcialmente modificada para receber o novo pavimento superior, cujo desenho em planta seguia sutilmente o desenho do terreno (Fig. 4). Em elevação, o anel superior desenha uma leve curva descendente nas porções leste e oeste, justamente onde o terreno afunila, em direção à Marginal Tietê (Fig. 5). Quatro torres de iluminação, localizadas nas porções nordeste e sudeste, em eixos simétricos, faziam o contraponto vertical, servindo como pórticos de entrada para o edifício e auxiliando na circulação vertical, pois abrigavam escadas e elevadores. O singelo efeito na volumetria proporcionava dinamismo ao edifício, auxiliado pela clareza do sistema estrutural proposto: uma composição entre pilares e vigas, que formavam um trapézio assimétrico, com variação de alturas à medida que a arquibancada vai contornando o campo, tendo seu ápice no eixo longitudinal do terreno, por onde se daria o acesso principal ao estádio (Fig. 6). O miolo da peça configurava um vazio, onde poderiam ser apoiadas lajes para a setorização de ambientes de apoio ao edifício: a proposta original previa um restaurante neste nível intermediário, com vistas para a Marginal Tietê, numa tentativa visual de integração entre o grande estádio e a cidade. No térreo estariam localizados apenas os apoios das peças de concreto, que aparentam pousar suavemente sobre o terreno, bem como as escadas que conduziram para os anéis das arquibancadas.

No entanto, apenas uma parte da arquibancada proposta no projeto foi construída: o setor sudoeste, juntamente com as demais áreas localizadas no anel superior (tribunas de honra, camarotes, cabines de rádio e TV, área para a imprensa e sanitários – Fig. 7), além do sistema estrutural proposto para sustentar este novo setor e da marquise que cobre parcialmente os assentos deste novo espaço. Os baixios das arquibancadas superiores (na laje do anel intermediário) abrigam atividades destinadas aos sócios do clube

---

3. Não foram encontradas informações sobre quem teria construído esses dois anéis. Esse fato foi revelado em conversa com o arquiteto responsável pelo atual projeto.

(como a academia, o departamento de esportes, o centro médico, lanchonete, entre outros setores).

Mesmo sendo parcialmente construído, a composição volumétrica atual do estádio tornou-se interessante: a parte da arquibancada superior que foi construída fez com que o edifício se “abrisse” para a cidade, já que a vista do público neste anel de arquibancadas é para o rio Tietê, suas marginais, e para o *skyline* da zona norte da cidade (Fig. 8). Robustas, as quatro torres de iluminação também foram construídas, abrigando as escadas e os elevadores. As duas torres que estão localizadas ao lado da Marginal ficaram isoladas do estádio; mas da maneira que estão implantadas, esboçam um forte contraponto entre sua verticalidade com a horizontalidade da volumetria do estádio, que ainda é predominante, mesmo com as arquibancadas superiores, gerando um equilíbrio assimétrico, muito próximo da proposta primordial elaborada por Artigas.

O acesso aos anéis das arquibancadas ocorre por meio de escadas externas e de uma rampa circular, localizada na parte sudoeste do projeto, cuja estrutura circular do passeio é suportada por três elementos de concreto que parecem “brotar” do solo, de um mesmo ponto radial, e ascender em direções diferentes para sustentá-la. Tanto as escadas quanto a rampa desembocam diretamente na laje do anel intermediário.

O estádio foi totalmente construído em concreto armado, e suas vedações são em alvenaria convencional; os pilares que sustentam a arquibancada superior configuram-se em peças quase laminares, espaçadas a cada 12,00 (aproximadamente). Esses elementos se apresentam em forma trapezoidal, tendo um lado das seções com dimensões mínimas, gerando uma superfície ampla do outro lado, onde surge um “vazio” na peça, que esboça a acomodação para lajes intermediárias (Fig. 9), que criam ambientes com possibilidade de abrigar atividades do clube social.

A composição dos elementos resulta em dois volumes: o primeiro, composto pelas arquibancadas dos anéis inferior e intermediário (e que predomina boa parte das dimensões da obra), propõe uma linha contínua e horizontal, sendo transgredida pelo volume das arquibancadas superiores de um lado, e pelas quatro torres de iluminação, dispostas de eixos assimétricos, mas que geram um certo equilíbrio, pois o edifício não passa a impressão de estar mais “pesado” de um lado do que de outro. A constituição formal dos pilares das arquibancadas superiores também favorece tal impressão, e seria ainda mais

evidente se tais elementos exercessem a função que lhes foi designada no projeto original: acomodassem algumas lajes que abrigassem atividades que não necessitassem que fechamentos laterais e garantindo, assim, uma melhor integração do estádio com o entorno, tanto do clube quanto da cidade, no nível do térreo e do observador.

Projeto dos arquitetos Luís Eduardo Gadelha e Jonas Faria, o Ginásio Municipal Castelo Branco, em Araraquara, foi inaugurado em 1967 com o intuito de ser um espaço para a formação de atletas e para receber grandes eventos esportivos, como parte da política pública municipal vigente na época. O edifício está implantado em uma área mais alta da cidade, dentro do Complexo Esportivo Municipal (Fig. 10), juntamente com outros edifícios esportivos importantes para Araraquara, como o Estádio Fonte Luminosa, que faz a fronteira sul-sudeste com a obra. A quadra onde o ginásio se localiza é conformada por ruas que basicamente o amparam como principal circulação dos veículos e pessoas que o frequentam, contendo faixas demarcadas no asfalto para estacionamento e uma praça, em sua fachada noroeste, que auxilia na dispersão do público (Fig.11).

O edifício nasce de uma planta retangular, resultando em dimensões de 67,40 m de largura por 96,85 m de comprimento e altura de aproximadamente 9,74 m<sup>1</sup>, a partir da cota do térreo até o limite da cobertura. Essas dimensões surgem para abrigar uma quadra poliesportiva de 42,00 m X 29,90 m (inclusos nessas dimensões todos os recuos), com arquibancadas que envolvem seu perímetro por completo, compostas por 11 degraus em cada um dos quatro cantos, gerando 3725 assentos, e ainda podendo receber cerca de 1105 pessoas em pé<sup>2</sup>, distribuídas pelas laterais e as cabeceiras atrás das arquibancadas, espaços por onde ocorre a circulação do público.

O programa de necessidades proposto está dividido em dois pavimentos: o térreo (Fig. 12), por onde se dá o acesso do público e onde localizam-se as áreas de serviço e apoio, distribuídas em dois volumes retangulares, localizados nas fachadas frontal e posterior do edifício, e que abrigam os sanitários (dois de cada lado), bares (idem), a bilheteria, e depósitos. No volume localizado na cabeceira posterior, de maiores proporções, estão concentrados alguns setores administrativos da Secretaria de Esportes de Araraquara, como a diretoria e a tesouraria. No projeto primordial, este espaço era destinado a um salão para eventos diversos, que contava ainda com um pequeno palco. Mesmo localizando-se no térreo, este setor administrativo é um espaço restrito, sendo que seu acesso é feito por uma escada interna, vinda do pavimento inferior.

O subsolo (Fig. 13), que se conforma em um volume retangular parcialmente enterrado, abriga outras áreas de circulação e entrada controladas. Este pavimento é acessado por meio de um amplo corredor (uma espécie de túnel) localizado na fachada posterior, após uma breve descida, resultante da escavação do terreno para implantar tal pavimento. O corredor desemboca numa ampla área de circulação, que serve de estacionamento para os veículos dos funcionários do ginásio, centralizada no eixo longitudinal do projeto, e que também distribui o fluxo de pessoas para os ambientes ali existentes: no lado esquerdo deste grande hall, encontram-se 3 vestiários (sendo 1 para funcionários), 2 escritórios, 1 sala para fisioterapia, 1 sala para a administração, 1 copa e 1 depósito; do lado oposto, estão mais 2 vestiários, 2 depósitos e 2 salas para uso administrativo das modalidades que treinam no ginásio (setores de vôlei e basquete). Em ambos blocos um pequeno hall faz a distribuição para as salas administrativas e para uma parcela dos vestiários.

A peculiar volumetria do edifício é resultante do partido estrutural adotado para cobrir a quadra e o conjunto de arquibancadas. As fachadas laterais são conformadas numa espécie de “zigue-zague”, de maneira simétrica e com ritmo bem demarcado (Fig. 14). A cobertura segue a mesma configuração da composição das vedações laterais, sofrendo dobras assimétricas à medida que evolui horizontalmente (Fig. 15). Em uma analogia mais simples, tal estrutura lembra uma folha de papel sendo dobrada em sentidos opostos, não perpendiculares. Este tipo de trabalho plasticamente interessante com as estruturas de concreto, em especial com as cascas, remete a alguns projetos do arquiteto Félix Candela.

É preciso decompor a volumetria do edifício para poder compreender como funciona a estrutura que lhe dá sustentação e resulta neste efeito formal tão interessante: a cobertura é composta basicamente por vigas com perfil “V”, que variam sua altura à medida que avançam perpendicularmente em direção às fachadas, encaixando umas nas outras (a seção menor da viga apoia-se na seção maior da viga, que vem do lado oposto, e assim sucessivamente), formando um efeito sanfonado. Essas peças são feitas em concreto armado, mas recebem tirantes em suas extremidades, que descem até as sapatas e formam uma espécie de tripé, claramente visto nas laterais do edifício (Fig. 16). Esses tripés com tirantes recebem uma camada de concreto, para assim vedar o edifício. O desenho sanfonado reproduzido na planta e conformado nas fachadas da obra é

resultado da locação destes tirantes de maneira a estabilizar a estrutura da cobertura; ou seja, a plasticidade e a composição da forma do projeto se aproveita (e é resultante) das forças atuantes no sistema estrutural adotado.

Esse tipo de partido estrutural não é comum em edifícios esportivos, devido aos grandes vãos que precisam vencer: geralmente, quando são utilizadas cascas de concreto para cobrir um espaço que precisa ser livre de barreiras, estas são em forma curvilínea, o que garante uma melhor estabilidade ao sistema. No entanto, a proposta arquitetônica do edifício parece buscar uma certa continuidade retilínea, que pode ser traduzida não somente na horizontalidade do edifício, mas também na opção por este partido estrutural.

A relação entre a composição formal e a estrutura fica clara quando se observa o corte transversal do ginásio (Fig. 17): percebe-se que volumetria do pavimento subsolo está restrita aos baixios das arquibancadas laterais, mas acabam se espraiando para as cabeceiras do edifício. Além disso, com o rebaixamento da quadra, a estrutura pode restringir sua altura na cota do térreo, proporcionando que a volumetria avance mais no sentido horizontal. Ao analisar este corte em específico, nota-se o grau de complexidade que o desenho da estrutura apresenta, dando até uma certa impressão de se estar analisando um edifício com volumetria assimétrica, e que a mesma sensação não é transmitida no corte transversal e nas fachadas laterais (Fig. 18), que apresentam a parte mais simétrica do sistema estrutural.

Talvez o partido arquitetônico dessa obra seja um exemplo claro daquilo que Waisman (2013) define como uma linguagem arquitetônica com “referência técnico-construtiva”. De acordo com a renomada arquiteta argentina, esse tipo de referência pode ocorrer de duas maneiras: o edifício pode buscar uma imagem *tecnológica*, utilizando-se de recursos mais simples e condizentes com mercado local, ou ser fruto invariavelmente das técnicas construtivas e dos materiais. É mais provável que o edifício estudado se encaixe na primeira opção, já que recorreu à tecnologia local (o concreto, que vinha amplamente sendo difundido e utilizado na época da elaboração do projeto) e conseguiu utiliza-lo ao máximo aliando a uma nova proposta estrutural, bastante engenhosa, para envolver tanto a cobertura para a quadra quanto as vedações laterais. Isso só reforça o grau de experimentação constantes neste período da arquitetura moderna brasileira.

Em verdade, as características apresentadas até aqui servem para confirmar que esses projetos fazem parte do conjunto de obras brutalista que predominou em São Paulo justamente no período encontrado, principalmente por apresentarem, fortemente, particularidades técnico-construtivas.

Pode-se constatar que é muito difícil dissociar, no caso dessas obras, a forma (ou sua composição volumétrica) do partido estrutural adotado para concebê-la: ou seja, uma linguagem derivada da referência técnico-construtiva (WAISMAN, 2013), que emerge e confunde-se ao partido estrutura escolhido para um determinado tipo de edifício, talvez seja o termo que mais se aproximaria para definir a arquitetura esportiva das décadas de 50, 60 e 70.

Em verdade, a pesquisa original mostrou-se insuficiente em abranger uma quantidade considerável de obras levantadas (podendo só privilegiar algumas) mas, ao menos, mostrou-se coerente e corajoso em buscar suprir uma das muitas lacunas que a pesquisa em projeto de arquitetura ainda apresenta, e tentar contribuir, de alguma forma, para os avanços dos estudos sobre esse assunto na arquitetura moderna paulista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DEL PRIORE, Mary; MELO, Victor Andrade de (orgs.). *História do Esporte no Brasil: do Império aos dias atuais*. São Paulo. Unesp, 2009.

FORCELLINI, Camila D.S. *Quadro da Arquitetura Esportiva de São Paulo: 1950-1970*. Orientadora Ruth Verde Zein. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU Mackenzie, 2014.

MELLO, Joana. *Ícaro de Castro Mello*. São Paulo, Portfólio Brasil, 2006.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

WAISMAN, Marina. *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

ZEIN, Ruth V. O futuro do passado ou as tendências atuais. In GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira - parte 1*. São Paulo, Romano Guerra, 2010.

-----, Há que ser ir às coisas: revendo as obras. In PEIXOTO, Gustavo Rocha; BRONSTEIN, Laís; OLIVEIRA, Beatriz Santos de; LASSANCE, Guilherme. *Leituras em teoria da arquitetura - parte 3*. Rio de Janeiro, Riobooks, 2011.

# A VEZ DO MURO ESTRUTURAL: O PROTAGONISMO DO EDIFÍCIO HÍBRIDO NA ARQUITETURA BRUTALISTA PAULISTA

Carlos Fernando Silva Bahima

## RESUMO

A visão de uma arquitetura de apoios pontuais à imagem do Partenon historicamente captura o desejo de arquitetos em relação à construção com muro estrutural. Na Renascença, além das colunas destacadas, vale a representação do esqueleto em meio às superfícies: Brunelleschi na Capela Pazzi; Alberti no Palazzo Rucellai. No final do século XIX, a armação estrutural finalmente se concretiza: a estrutura independente com seus suportes pontuais torna obsoletos os sistemas construtivos contínuos de muro estrutural. Durante sua assimilação, Le Corbusier promove em sua obra uma estrutura independente específica, do tipo proposto nas casas Domino, sem vigas aparentes que comprometessem a livre disposição das paredes.

No Brasil, a ossatura tipo Dom-ino é entendida por Lúcio Costa como a estrutura característica e preferencial. A sua visão de arquitetura moderna como proposição inclusiva é ampla: atribui ao esquema de placa e grelha um papel central no novo sistema. De viés hierárquico, o esqueleto se compõe com outros tipos. A tripla articulação inclui estruturas especiais e muros estruturais para alternativas híbridas com a ossatura. Em bases cariocas os exemplos híbridos se associam ao desenvolvimento da configuração dos suportes. No entanto, em São Paulo, obras exemplares da escola brutalista paulista evidenciam - através da configuração híbrida, a coexistência entre apoios pontuais e contínuos. A subordinação da parede portante no sistema equacionado por Lúcio Costa entre 1936 e 1945 é colocada em xeque.

Este artigo discute as radicais transformações na arquitetura da escola paulista brutalista não pela sua materialidade, caracterizada pelo fascínio do concreto aparente, mas em termos da ruptura desse



sistema hierárquico. O muro - até então atribuído como elemento de pura vedação, é fundamental agente de mutação sistêmica, com percepção híbrida - formal e construtiva. A investigação relaciona importância e predomínio de soluções híbridas no contexto paulista sob as tensões entre comportamento estrutural e demandas formais.

Palavras-chave: Muro estrutural, Estrutura independente, Escola Brutalista Paulista.

## IT'S TIME TO LOOK AT THE STRUCTURAL WALL: THE PROTAGONISM OF THE HYBRID BUILDING IN SÃO PAULO'S BRUTALISM ARCHITECTURE ABSTRACT

The vision of point support architecture in the image of the Parthenon historically captures architects' desire in relation to the structural wall construction. In the Renaissance, beyond the free standing columns, the representation of the skeleton is valid among the surfaces: Brunelleschi in the Pazzi Chapel; Alberti at the Palazzo Rucellai. At the end of the nineteenth century, the autonomous structural framework finally materializes: the independent structure with its point supports renders obsolete the continuous constructive systems of the structural wall. During its assimilation, Le Corbusier promotes in his work a specific independent structure, of the type proposed in Domino houses, without apparent beams that compromise the free disposition of the walls.

In Brazil, the Dom-ino type structure is understood by Lúcio Costa as the characteristic and preferential structure. His vision of modern architecture as an inclusive proposition is broad: he attributes to the scheme of plate and grid a central role in the new system. From a hierarchical bias, the skeleton is composed with other types. The triple articulation includes special structures and structural walls for hybrid alternatives with the skeleton. From Rio, the hybrid examples are associated with the development of the configuration of the supports. However, in São Paulo, exemplary works of the brutalist São Paulo school demonstrate - through the hybrid configuration, the coexistence between point and continuous supports. The subordination of the supporting wall in the system equated by Lúcio Costa between 1936 and 1945 is put in check.



This article discusses the radical transformations in the architecture of the São Paulo Brutalist School not by its materiality, characterized by the fascination of the exposed concrete, but in terms of the rupture of this hierarchical system. The wall - hitherto attributed as a pure divisive element, is a systemic mutation agent, with hybrid perception - formal and constructive. This research paper relates the importance and the predominance of hybrid solutions in the context of São Paulo under the tensions between structural behavior and formal demands.

Keywords: Structural wall, Independent structure, São Paulo Brutalist School.

## LA VEZ DEL MURO ESTRUCTURAL: EL PROTAGONISMO DEL EDIFICIO HÍBRIDO EN LA ARQUITECTURA BRUTALISTA PAULISTA RESUMEN

La visión de una arquitectura de puntos de soporte a la imagen del Partenón históricamente captura el deseo de arquitectos en relación a la construcción con muro estructural. En el Renacimiento, además de las columnas destacadas, vale la representación del esqueleto en medio de las superficies: Brunelleschi en la Capilla Pazzi; Alberti en el Palazzo Rucellai. A finales del siglo XIX, el marco estructural finalmente se concreta: la estructura independiente con sus soportes puntuales hace obsoletos los sistemas constructivos continuos de muro en carga. Durante su asimilación, Le Corbusier promueve en su obra una estructura independiente específica, del tipo propuesto en las casas Domino, sin vigas aparentes que comprometen la libre disposición de las paredes.

En Brasil, la estructura tipo Dom-ino es entendida por Lúcio Costa como la estructura característica y preferencial. Su visión de arquitectura moderna como proposición inclusiva es amplia: asigna al esquema de placa y rejilla un papel central en el nuevo sistema. De sesgo jerárquico, el esqueleto se compone con otros tipos. La triple articulación incluye estructuras especiales y muros estructurales para alternativas híbridas con la estructura. En bases cariocas los ejemplos híbridos se asocian al desarrollo de la configuración de los soportes. Sin embargo, en São Paulo, obras ejemplares de

la escuela brutalista paulista evidencian - a través de la configuración híbrida, la coexistencia entre apoyos puntuales y continuos. La subordinación de la pared portante en el sistema desarrollado por Lúcio Costa entre 1936 y 1945 es colocada en jaque.

Este artículo discute las radicales transformaciones en la arquitectura de la escuela paulista brutalista no por su materialidad, caracterizada por la fascinación del concreto aparente, sino en términos de la ruptura de ese sistema jerárquico. El muro - hasta entonces atribuido como elemento de puro cierre, es fundamental agente de mutación sistémica, con percepción híbrida - formal y constructiva. La investigación relaciona la importancia y predominio de soluciones híbridas en el contexto paulista bajo las tensiones entre comportamiento estructural y demandas formales.

Palabras llave: Muro estructural, Estructura independiente, Escuela Brutalista Paulista.

A visão de uma arquitetura de apoios pontuais à imagem do Partenon captura o desejo dos arquitetos em relação à construção com muro estrutural. Este, em termos *vitruvianos*, historicamente tem papel mais notadamente *utilitas*: o muro esteve ligado a fechar recintos, dividir cômodos, mas sem a devida dimensão *venustas* que sempre fora atribuída à coluna - tratada como a essência do classicismo através das ordens, ou como componente fundamental do esqueleto das catedrais góticas. Entretanto, o muro sempre foi indispensável à estabilidade do conjunto - o *firmitas* do edifício, responsável pelo combate aos empuxos laterais tão nocivos à tradicional construção em cantaria. Está presente nos contrafortes das igrejas românicas e nos arcobotantes das catedrais góticas.

Contudo, o muro é plano e estático na Renascença; segue pano de fundo para a evidência das colunas tanto na loggia do Hospital dos Inocentes de Brunelleschi como nos pórticos das Villas palladianas, estejam estes destacados ou adoçados à superfície da caixa murada. Exceção digna de nota, o muro se converte formalmente dinâmico durante o período Barroco. A coluna vira pilastra, um pilar que preso ao muro atua a favor da sua matéria, com propriedades mais maciças, tratado como uma massa ligada uniformemente de aparência maleável, muitas vezes ondulante.

No entanto, os processos formais e construtivos que se seguem no contexto do século XVIII, retomam os princípios primordiais ligados ao protagonismo da coluna e representam tanto um retorno a princípios primordiais da arquitetura grega, como reação aos excessos decorativos próprios do Rococó aplicados à superfície do muro. A predileção pela coluna tem importante seguimento: Quatremère de Quincy enaltece o templo grego, o abade Marc-Antoine Laugier com a sua *cabana primitiva* se inspira numa arquitetura de pura estrutura à emulação da arquitetura gótica, como também anseia Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.

No último terço do século XIX, a armação estrutural autônoma ao muro finalmente se concretiza plenamente em termos de um novo sistema: o emprego da estrutura independente em concreto armado ou aço com seus suportes pontuais torna obsoletos os sistemas construtivos contínuos e maciços de muro estrutural. Característico da idade da máquina, o princípio de construção em ossatura viabiliza tanto separar o apoio da vedação quanto erguer arranha-céus. A

associação a paredes de vidro e tabiques leves alimenta a mesma visão de uma arquitetura de apoios pontuais tal qual o Partenon.

## TEMPLO: SUMÁRIO DAS RELAÇÕES ENTRE MURO E COLUNA

A predileção por uma arquitetura de apoios pontuais em relação aos contínuos pode ser sumariamente explicada através da evolução do templo religioso durante a antiguidade. Somente a partir da renascença, *Palazzo* e *Villa* compartilham tal importância com este edifício religioso. É no templo que os tetos e os seus suportes-muros/colunas propiciam fundamentais transformações formais e construtivas. Em termos formais, através do potencial de desligamento ou fusão da parede com a coluna; em termos construtivos, através dos mecanismos de contraventamento que surgem na solução do problema da estabilidade global da construção em cantaria de pedra ou tijolo face às cargas laterais que atuam nos tetos e como estes descarregam nos suportes. É nesse campo de tensões expresso na dualidade entre apoios contínuos e descontínuos, ou seja, entre muro e sua derivação, pilar ou coluna, que se desenvolvem as mais importantes transformações formais, segundo Robertson (2014, p.48) “na arquitetura grega primitiva, o salão do tipo megaron apresenta o recinto da cella apenas com prolongamentos, formando pilastras embutidas nos muros - as antas que caracterizam o pronaos mais primitivo, ainda sem a diferenciação entre colonata e muros”.

A própria arquitetura clássica é resultado de longo processo de transformação formal ocorrido através de processos iniciados na Antiguidade, possíveis de verificação na evolução do templo. Com ponto de partida no muro, este se incrementa com a inclusão de colunas em seu perímetro tal qual o Partenon. Na arquitetura grega, desde os períodos minoicos (1600-1100 A.C.), os templos apresentam o salão do tipo megaron com prolongamentos, formando pilastras embutidas nos muros - as antas que caracterizam o *pronaos* mais primitivo, ainda sem a diferenciação entre colonata e muros da *cella*, ou entre antessala aberta e recinto principal fechado respectivamente. O passo crucial é acrescentar colunas entre antas (ROBERTSON, 2014, p.48), culminando com os templos com cella contornada por colunas em todo o seu perímetro, a exemplo do templo Dórico primitivo de Hera (ROBERTSON, 2014, p.76), 1100 A.C., em Olímpia.

A adição sobre o muro havia diferenciado a coluna. A evolução do simples templo grego com colunas *in antis* para o templo *próstilo* ou *anfipróstilo* é, portanto, fruto de uma mudança nas relações entre pronaos e cela, em que nos dois últimos, inicia-se uma *justaposição lateral* do *pronaos* em relação às paredes transversais da cela. Na passagem para os templos peripteros, intensifica-se a mesma operação, nesse caso, por *justaposição periférica* de colunas que contornam todas suas quatro faces. Não por acaso, a tipologia dos templos, segundo o tratado *De architectura* (27 a.C.) de Vitruvius, divide-se de acordo com o aspecto das formas exteriores (VITRUVIUS, 2007, p.173), ou seja, com transformações formais entre muro/pilastra e coluna.

No oriente próximo, a arquitetura egípcia inverte essa posição na configuração das salas hipostilas, com cela periférica e colunas em seu interior. Não é necessário repassar a importância assumida pela coluna, bem como as suas relações de ligação e desligamento com o muro, no decorrer de longo processo de desenvolvimento de um estilo ou sistema de arquitetura, já que o próprio conceito de ordem clássica é indissociável da noção de unidade coluna-entablamento que compõe a colunata de um templo (SUMMERSON, 1999).

## MURO: UMA FUNÇÃO ESTRUTURAL PRIMORDIAL

Entretanto, a superfície contínua do muro tem condição geométrica favorável para o combate de cargas laterais no sentido paralelo ao seu plano; inversamente, o plano perpendicular é extremamente suscetível a essas cargas, que somente são absorvidas pelo conjunto transversal de planos formados nos dois sentidos pelos recintos da edificação. Na construção tradicional em cantaria, esse problema é resolvido com a inclusão de contrafortes e reforços nos vértices, elementos construtivos que se adicionam à superfície do muro por demandas de estabilização.

A coluna por seu turno tem a descontinuidade e linearidade como características inerentes que impõem recursos adicionais de estabilidade à carga horizontal na construção em cantaria. No sistema arquivado de tetos planos,<sup>1</sup> há dependência de grampos

---

1. No sistema de tetos abobadados, o problema não é menos crítico, a coluna é dependente igualmente de adicionais tirantes, contrafortes ou arcobotantes que cumprem a mesma função de combate dos esforços adversos de tração advindos das cargas horizontais, posicionados nos extremos da edificação onde não há abóboda adjacente ao combate dos empuxos laterais.

instalados nas arquitraves, artifício que evita esforços de tração das cargas laterais no plano dos pórticos arquitravados. Em termos de estabilidade global, estes necessitam de vinculação com os muros para obter estabilidade perpendicular ao seu plano. No templo grego é a cela que desempenha esse papel de estabilização global do conjunto, ainda que em situações como a do Partenon a imagem seja de uma arquitetura exclusivamente de apoios pontuais.

## MATÉRIA CONTÍNUA E DESCONTÍNUA: OPERAÇÕES FORMAIS SOBRE MURO E COLUNA

Subtração e adição são operações que se efetuam sobre o muro e coluna do ponto de vista formal: subtrair significa manter o valor da matéria da arquitetura, do maciço, do muro sólido. Nas palavras de Aparicio (2000, p. 5), "através do espaço subtraído ao muro, a paisagem enquadrada se converte na nova matéria do mesmo". A ausência por subtração em um muro se materializa ao perfurar o todo fechado que, mesmo depois de ter sido subtraído, esse *continuum* de matéria ainda existe, "acentuando a presença corpórea da arquitetura" (APARICIO, 2000, p.5).

Por outro lado, a adição de matéria está ligada à noção de espaço em torno das colunas, aquilo que segundo Aparicio, não é a massa corpórea da arquitetura, esse *discontinuum* de matéria resulta em um *continuum* ótico do espaço da arquitetura, a paisagem. Após adição de matéria aparece o *muro de paisagem*, um espaço que se liga com a possibilidade de visão do todo e não apenas a porção que se enquadra na subtração do muro, pois acentua a leveza através da construção mínima necessária para criar um espaço habitável.

## BRUNELLESCHI E ALBERTI

Passada a transmutação do muro ao esqueleto na Idade Média, com o rompimento do comércio muro-coluna, a sugestão de uma arquitetura de apoios pontuais à imagem do Partenon se retoma nas mãos de Filippo Brunelleschi, na Florença de 1420. Introduziu uma estrutura virtual em *pietra serena* (GROAK, 1992, p.196), como marcação geométrica das superfícies no interior da Capela Pazzi, que dialoga com as colunatas verdadeiramente estruturais do pórtico de entrada.

Leon Batista Alberti segue Brunelleschi na estratégia de inclusão de uma estrutura virtual adicional aos panos de muro das fachadas

públicas do Palazzo Rucellai, mas, contrário à solução do pórtico da Capela Pazzi e do pátio do palácio, atribui novo estatuto ao muro estrutural no desenho dos apoios internos das igrejas. Conforme salienta Rudolf Wittkower, Alberti recusa a coluna como suporte de arcos, em favor do pilar, entendido como resíduo de muro perfurado por arcadas. Wittkower (1971, pp.34-36)<sup>2</sup> argumenta que Alberti estabelece uma importante diferenciação formal-construtiva entre a planeza da arcada romana, e os aspectos escultóricos da colunata grega, ou nos termos propostos por Aparicio (2000, p.5) - entre a “presença corpórea da arquitetura do muro” e a “ausência de matéria da construção em torno das colunas”.

## CABANA PRIMITIVA DE LAUGIER: ELOGIO À COLUNA

A predileção pelo suporte pontual tem importante seguimento ao longo do período de ruptura com o ciclo clássico-barroco em torno da arquitetura neoclássica. A cabana primitiva do abade Marc-Antoine Laugier, conforme enfatiza Herrmann (1962, p.22), significa uma demanda para reduzir a estrutura de um edifício aos seus membros básicos, o apoio da coluna e o peso do entablamento; um retorno aos princípios da arquitetura do templo grego: “as partes de uma ordem são as partes do edifício em si”. Dentro dessa ótica, Laugier considera a coluna como elemento vertical essencial, rejeita a totalmente a pilastra, “adotada somente pela ignorância e tolerada somente pelo hábito”, categoriza as arcadas como “abusos” e finalmente nomeia a parede, como “licença” (HERRMANN, 1962, p. 50-51).

## ESQUEMA DOM-INO DE LE CORBUSIER

A absorção desse esqueleto independente nas primeiras décadas do século XX implica disputas acirradas entre iconoclastas e iconólatras, ou nos termos de Henry-Russell Hitchcock em 1929, entre defensores de uma “nova tradição” e “novos pioneiros”. Destes estava Le Corbusier, que na revista *L'Architecture Vivante* (1927) proclamava que “as grandes épocas de arquitetura dependem de um

---

2. Segundo Wittkower, ao posicionar a coluna na categoria de ornamento, Alberti toca em um dos problemas centrais da arquitetura da Renascença, ao mesmo tempo que escapa da contradição formal entre a planeza própria do muro romano e as propriedades escultóricas da coluna grega.



sistema puro de estrutura" (HITCHCOCK, p.1993, p.163). Promove em sua obra uma estrutura independente específica, do tipo proposto nas casas Domino de 1915, sem vigas aparentes que comprometessem a livre disposição das paredes internas e externas. A imagem de um sistema de grelha de apoios isolados apoiando placas tem fundamento em Laugier, que anteriormente em pleno século XVIII havia sonhado com uma arquitetura de suportes pontuais e entablamentos, em que a parede de vedação é licença pela necessidade e utilidade e o pilar nela embutido soava abuso e barbarismo. Summerson (1999, p.91) fala em "o primeiro filósofo da arquitetura moderna".

## ABSORÇÃO DO ESQUELETO INDEPENDENTE PELA VANGUARDA CARIOCA, 1930-1945

Em *Razões da nova arquitetura* (1936) Lúcio Costa argumenta que "o segredo da nova arquitetura" está na ossatura independente, a estrutura característica e preferencial da nova arquitetura. Para Lúcio Costa, a entrada em cena do esqueleto independente implicava adoção de atributos formais precisos, em termos acadêmicos, ligados à noção de elementos de composição abstratos, sejam estes primários ou secundários em comparação aos estilos anteriores. Para tanto, a ossatura independente entendida por Costa não é uma armação estrutural qualquer. Conforme salienta Comas (1989, p.94), trata-se de "um sistema de lajes lisas paralelas repousando sobre fileiras paralelas de suportes e prolongando-se em balanço". Rowe (1976, p.196) fala em um esquema tal quais "panquecas apoiadas em agulhas". Em outras palavras, um esquema de placas estratificadas apoiadas em grelha de suportes (BAHIMA, 2015).<sup>3</sup>

Em *Universidade do Brasil* (1937), Lúcio Costa amplia sua visão de arquitetura moderna como proposição inclusiva: atribui ao esquema de placas paralelas estratificadas sobre grelha de suportes um papel central no novo sistema arquitetônico. De viés hierárquico e sem fusões, o esqueleto se compõe com outros tipos em termos estruturais

---

3. A tese se desenvolve em torno desses dois componentes essenciais do esquema Dom-ino: placa e grelha, discutindo as relações entre os apoios pontuais e a parede, teoricamente considerada pura vedação, mas que ao longo da experiência moderna se revela parcialmente estrutural, à maneira de apoio contínuo frente ao comportamento global da estrutura.



e programáticos. A tripla articulação do esqueleto no sistema inclui estruturas especiais, referenciadas à arquitetura gótica, e muros estruturais de referencial clássico para alternativas híbridas com a ossatura.

Muito distante de um simples corolário do sistema criado por Le Corbusier, a produção brasileira do período 1930-45 é desenvolvimento paralelo à sua obra e superação do International Style, conforme argumenta Comas (2002). A exploração do esquema de ossatura em terras brasileiras ocorre por autonomia visual dos apoios, placas e paredes. O apoio preferido é linear tal qual agulha, afinal qualquer planeza vertical é própria da parede. Este é visualmente indiferente às forças laterais: representa somente suportar cargas axiais procedentes de placas, vistas como paredes horizontais tal quais panquecas.

## TRANSFORMAÇÕES DO ESQUEMA ESTRUTURAL PÓS-1945: O PILAR PRESO AO MURO

As transformações mais radicais após a Segunda Guerra Mundial ocorrem justamente sobre a noção de planta livre dos anos 1920 e modificam a equação entre estrutura independente e muro. A eliminação da massa por decomposição do volume em planos e linhas combinadas se revisa. O aspecto maciço se reforça pela fusão de pilares exteriores com envelope da edificação: o pilar vira pilastra. Rowe denomina neopalladianismo (ROWE, 1976) essa interpenetração entre parede e estrutura no plano de fachada que ocorre na fase norte-americana de Mies van der Rohe e que representa um processo análogo ao classicismo, um retorno à caracterização de volume como massa sobre o volume como plano, sob o inventário de pressões ocorridas no pós-guerra. A obra de Louis Kahn se radicaliza com o abandono por completo da planta livre. Em meio a uma planta celularizada e centralizada, o muro perfurado e as áreas técnicas ganham expressão em troca da pontuação colunar do espaço. É provável que a mutação de Mies, com réplica aguda de Kahn, influencie os chamados brutalismos dos anos 50 e 60.

Le Corbusier e a arquitetura brasileira seguem fiéis às regras compositivas do entreguerras, mas de maneiras diferentes. A manipulação do concreto em seu estado bruto, associada à ênfase escultórica dos elementos de composição no controle da luz, assume cada vez mais importância na obra do primeiro. A arquitetura brasileira, em paralelo a Le Corbusier, mantém o desenvolvimento do esquema de placa e grelha.

## TRANSFORMAÇÕES DO ESQUEMA ESTRUTURAL EM BASES CARIOCAS: MAIS UMA VEZ O PROTAGONISMO DA COLUNA

Ao longo da década de 1950, inicia-se uma fase de nítida transformação, primeiramente em bases cariocas, em seguida em São Paulo. A primeira se concentra na ampliação da gama de licenças previstas quanto à configuração dos elementos suportantes, os apoios pontuais. O quadro dessas transformações pode ser descrito como de expansões dos elementos verticais suportantes da estrutura independente, que passa a associar aos apoios pontuais e lineares novos suportes contínuos ou não lineares (BAHIMA, 2015) - formando os exemplos híbridos.

Tanto os palácios no Parque Ibirapuera, quanto em Brasília e os edifícios altos com pilotis modificado em suas bases são verdadeiros refrões da arquitetura de Niemeyer e, portanto, da arquitetura brasileira na década de 1950. No edifício baixo, resultam da justaposição lateral ou periférica de apoios com desenho especial à ossatura. As soluções híbridas no edifício alto são produto da mescla com apoios não lineares ou não transversais na base ou da troca da fachada livre pela fachada estrutural em grelha no corpo principal. Nesses episódios híbridos das fachadas estruturais, a eliminação do apoio linear que perfura os bordos de placa é parcial, uma vez que a sua eliminação se restringe ao corpo principal do edifício, garantindo à base e, eventualmente ao estrato superior, a exibição dos apoios da ossatura normal em contraste com a planeza - vertical e horizontal da fachada estrutural.

Contudo, essas novas disposições não modificam as planeza das placas e independência entre a maior parte dos componentes do esquema de ossatura. O esquema genérico de elevação permanece igualmente tripartido, provendo às bases e estratos superiores os volumes especiais do programa e ao corpo principal os volumes de natureza ordinária e serial. Contrária à influência de Mies em solo norte-americano, a coplanaridade entre apoio pontual e parede permanece excepcionalidade programática ou construtiva.

## TRANSFORMAÇÕES DO ESQUEMA DE ESTRUTURA EM SÃO PAULO

A partir da década de 1960, São Paulo é palco de um tipo de transformação que equipara a importância o muro estrutural à coluna. A possibilidade de coexistência entre apoios pontuais e/ou apoios contínuos

- representados pela parede estrutural e a viga-parede, põem em xeque a subordinação da parede portante no sistema articulado em três níveis equacionado por Lúcio Costa entre 1936 e 1945.

Grande parte da explicação sobre essa importância assumida pelos muros estruturais em relação ao esqueleto independente pode ser debitada à mudança de materialidade que se inicia ao longo dos anos 1950. Conforme sistema delineado por Costa, o muro portante no período 1930-45 se restringe às residências e as bases expandidas dos edifícios altos e baixos, subordinado ao emprego da ossatura como elemento principal. Os revestimentos adotados para esses elementos colaboram para o seu papel aplacadamente secundário (BAHIMA, 2015) em relação ao esquema de lajes em balanço sobre grelha de apoios - justificadamente evidenciado por Comas (1989) como fundamento dessa arquitetura brasileira com base no Rio de Janeiro.

## A CONTENÇÃO DA CAIXA

A partir de dois temas preferenciais ao brutalismo paulista, estabelecidos por Ruth Verde Zein em sua tese *A arquitetura da escola paulista brutalista* (2005) – “a contenção da caixa” e, a sua variante – “a caixa porticada nervurada”, é possível um desdobramento em dois (BAHIMA, 2015)<sup>4</sup> grupos - sob o enfoque das transformações formais da ossatura tipo Dom-ino, envolvendo muro e coluna. O primeiro deriva de outra formulação, cunhada também por Zein (2005, p. 228), denominada “caixa fechada suspensa” como uma ideia matriz desenvolvida pela arquitetura brutalista paulista. O termo, nos moldes desta investigação, pode ser bifurcado na “caixa porticada nervurada”, em que a palavra porticada (arquitravada) endereça à ossatura tipo Dom-ino, e em uma segunda configuração híbrida – resultado da superposição, a caixa sobre pilotis, ou justaposição de muros portantes periféricos ao esqueleto independente.

## A VIGA-PAREDE, UM MURO ESTRUTURAL ATUALIZADO

Na configuração híbrida, há inclusão deste novo elemento - a viga-parede de concreto armado, que se apoia em suportes independentes

---

4. Ver BAHIMA, 2015. Em relação exclusivamente aos muros estruturais, há uma terceira configuração de caixa fechada que pode ser chamada de não dominoica, uma vez que se define exclusivamente por muros portantes periféricos em lados opostos, sem nenhuma combinação com a ossatura independente.

dos muros portantes, ou seja, literalmente sobre pilotis. A mescla entre apoio contínuo e apoio pontual redundando em um conjunto híbrido caracterizado pelo aumento do vão entre suportes e do aumento significativo dos balanços que assumem relações próximas ou iguais ao vão central, rompendo a proporção em torno de um terço do vão (HEMUS, 1981, p.117).

A mudança é significativa em se tratando de edifícios com dois pavimentos ou mais. As placas passam a atuar juntas na absorção das cargas, cada plano horizontal é acoplado ao muro estrutural - a viga-parede (VASCONCELOS, 1991, pp.36-43)<sup>5</sup>, um muro portante tecnicamente atualizado, pois combina as possibilidades de apoio pontual da construção arquivada com as continuidades e fusões próprias da construção em muros.

A casa Ivo Viterito (1962-63) de Artigas é exemplar na de contenção da caixa, ainda como viga periférica de cobertura, com prosseguimento através de vigas-parede na casa Martirani (1969-74) também de Artigas. Nesses exemplos, os suportes são elementos vinculados exclusivamente à viga periférica ou à viga-parede, respectivamente, com aumento no plano ortogonal às vigas, à maneira de demonstrar o aparelho de apoio simples entre arquitrave e fuste. Independente do número de vãos desses elementos, o duplo megabalanço é traço característico que evidencia o vínculo em apoio simples com o entablamento.

No projeto construído da casa Mario Masetti (1967-70) de Paulo Mendes da Rocha, a típica condição híbrida se configura pela mescla de apoios pontuais coplanares aos planos longitudinais que contêm a caixa através de apoios contínuos, os muros portantes. É traço característico da solução híbrida o acoplamento entre planos horizontais possibilitando duplos megabalanços no sentido longitudinal: placas de entepiso e cobertura são estruturas compostas por laje nervurada em concreto protendido, continuamente apoiadas a duas vigas-parede nas suas extremidades. No exemplo, as fachadas longitudinais são acrescidas pela face externa por painéis pré-fabricados de concreto armado encaixados no rebaixo do topo das nervuras da placa de cobertura.

---

5. Segundo Vasconcelos, as vigas-paredes são vigas cuja altura ultrapassa  $1/4$  do vão. Portanto, a condição única para uma viga ser viga-parede é que sua seção transversal tenha altura superior à quarta parte do vão. A viga-parede tem altura de um pavimento ou mais, deixando de se comportar como uma barra para vãos usuais, pois as dimensões das seções transversais não são menores em relação às dimensões contadas ao longo do eixo.

O muro estrutural na arquitetura moderna da primeira metade do século XX - diante do princípio de liberdade da coluna, é discursivamente invisível como componente capital na estabilização global da estrutura independente. Nesse sentido, tem ocupado um papel análogo ao ocorrido com a história do classicismo.

Entretanto, a arquitetura da escola brutalista paulista, ao outorgar aos muros portantes um status até então atribuído à coluna no sistema arquitetônico moderno, sem a anterior subordinação ao esqueleto independente, justifica a adoção das mesclas híbridas em temas de monumentalidade que antes eram abordados prioritariamente pela estrutura independente.

Os exemplos híbridos em São Paulo exclusivamente ligados a inclusão da viga-parede no esqueleto independente não são menos notáveis que os exemplos híbridos da arquitetura de Niemeyer nos anos 1950 para os palácios. O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU USP (1961), de João Vilanova Artigas revisita o recurso já adotado nos palácios Ibirapuera e em Brasília - a justaposição em relação à ossatura original de apoio de desenho especial, dessa vez associado à viga-parede.

No contexto urbano da cidade universitária paulistana - a solução dos componentes estruturais contínuos se associa à maneira híbrida com a ossatura - tanto no projeto para o departamento de Filosofia e Sociologia da Universidade de São Paulo (1961) de Mendes da Rocha, com monumentalidade ombreada com a do edifício da FAU USP.

Em relação à caixa fechada sobre pilotis, o projeto para o Museu de Arte Contemporânea da Cidade Universitária de São Paulo - MAC USP (1975) de Mendes da Rocha é versão de máxima monumentalidade da ideia híbrida de volume contido por muros portantes sobre pilotis iniciada no projeto da casa Masetti. Implantado no core da Cidade Universitária Armando Sales de Oliveira (CUASO), o partido segue ideia de Niemeyer em empregar a viga-parede inclinada como elemento de reflexão da luz zenital ao espaço interno. Entretanto, ao invés de volumes tronco-piramidais, o princípio é aplicado a geometrias de seção trapezoidal que, sob extrusão, resultam em prismas.

Portanto, não há dúvidas sobre a crescente importância do muro estrutural no sistema em três níveis pensado por Lúcio Costa entre 1936 e 1945, considerando-se o predomínio de soluções híbridas na

arquitetura moderna brasileira após 1960. Nesse sentido, reitera-se a crescente interdependência no contexto internacional do pós-guerra entre o esqueleto independente tipo Dom-ino e planos de parede estrutural - atualizando as relações entre *cella-pronaos* da construção em pedra dos templos greco-romanos para a ossatura em concreto armado.

As operações de superposição de colunas verificadas nos templos clássicos e nos palácios da arquitetura moderna brasileira - sob o enfoque da arquitetura da escola brutalista paulista, se acrescem da presença da viga-parede. Em decorrência, o edifício resultante tem percepção híbrida - simultaneamente formal e construtiva, uma vez que se mescla a ausência de matéria da construção em torno das colunas com acentuação da presença corpórea da arquitetura do muro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APARICIO, Jesús Maria. *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*. Madrid, Cp67, 2000.

BAHIMA, Carlos Fernando Silva. *De placa e grelha: transformações dominoicas em terra brasileira*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, 2015.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Arquitetura moderna estilo Corbu, Pavilhão brasileiro*. *AU – Arquitetura e Urbanismo*. n. 26. São Paulo, 1989.

----- *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes d'après les projets de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira et cie., 1936-45*. Orientador Philippe Panerai. Tese de doutorado. Paris, Université de Paris VIII, 2002. Traduzido para *Precisões arquitetura moderna brasileira 1936-45*. Porto Alegre, PROPAR, 2002.

----- *The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools*. In BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco. REAL, Patricio del (Org.). *Latin America in construction: architecture 1955 - 1980*. New York, Museum of Modern Art, 2015.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura, 1928-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

ENGEL, Heino. *Sistemas de estruturas*. São Paulo, Hemus, 1981.

- GROÁK, Steven. *The Idea Building: Thought and action in the design and production of buildings*. London, E & FN Spon, 1992.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Modern Architecture: Romanticism And Reintegration*. New York, Da Capo, 1993.
- HERRMANN, Wolfgang. *Laugier And Eighteenth Century French Theory*. London, Zwemmer, 1962.
- NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro, Avenir, 1980.
- PAPADAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956.
- PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. São Paulo, Gustavo Gili, 2013.
- ROBERTSON, D. S.. *Arquitetura grega e romana*. São Paulo, Martins Fontes, 2014.
- ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge Mass., The MIT Press, 1976.
- SILVA, Elcio Gomes da. *Os palácios originais de Brasília*. Orientador José Manoel Morales Sánchez. Tese de doutorado. Brasília, FAU UnB, 2012.
- SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- SÜSSEKIND, José Carlos. *Curso de análise estrutural, v. 1 – Estruturas isostáticas*. Porto Alegre, Globo, 1980.
- UNDERWOOD, David Kendrick. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- VASCONCELOS, Augusto Carlos de. *Estruturas arquitetônicas: apreciação intuitiva das formas estruturais*. São Paulo, Studio Nobel, 1991.
- Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- VITRUVIUS, Pollio. *Tratado de Arquitetura / Vitruvius*. Coleção Todas as Artes. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York, Norton & Company, 1971.
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953 – 1973*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, 2005.



# ACERVO DE DESENHOS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA: MODOS DE APROXIMAÇÃO DE FONTES PRIMÁRIAS PARA ELABORAÇÃO DE PESQUISA

Catherine Otondo

## RESUMO

Desenhar, é parte fundante do raciocínio projetual do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O desenho é aquilo que, para ele, conforma uma realidade, ou como prefere dizer o próprio arquiteto, coloca um *problema*. Uma linha assim não é apenas um contorno, ela é uma ação sobre o território. Deste modo, o desenho está ligado à ideação, uma instância privilegiada sobre a qual se materializa a ação do pensamento projetual.

A construção deste argumento é a base da tese que defendi em 2013: *Desenho e espaço construído: pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. Teve como premissa inicial o entendimento da dimensão do corpus de desenhos elaborados por ele, e posteriormente sua ordenação em distintas dimensões: desde a elaboração de uma lista de projetos realizados pelo escritório, o apuramento do material gráfico existente, e finalmente a elaboração de critérios de agrupamento entre as obras realizadas a fim de criar uma narrativa que cobrisse o arco histórico de toda sua trajetória profissional (1958-2008).

Esta apresentação irá expor como se deu este processo trabalho, seus momentos de inflexão e resultados, a partir do olhar de um pesquisador (a autora) focada nos procedimentos da prancheta, mais que na construção de uma narrativa historiográfica.

Palavras-chave: Paulo Mendes da Rocha, Desenhos, Processos projetuais.



COLLECTION OF DRAWINGS BY THE ARCHITECT PAULO  
MENDES DA ROCHA: METHODS OF APPROACHING  
PRIMARY SOURCES FOR RESEARCH ELABORATION  
ABSTRACT

Drawing is a founding portion of the creative process for the architect Paulo Mendes da Rocha. Drawing, for him, is what conforms a reality, or as the architect himself states, it poses a *problem*. In that manner a line is not just an outline, it's an action on the territory. Therefor, drawing is linked to ideation, a privileged instance upon which the action of design thinking materializes itself. The core of this argument is the basis of the thesis that I defended in 2013: *Design and built space: thinking and doing in the work of Paulo Mendes da Rocha*. The initial premise was the grasp of the extent of the corpus of drawings elaborated by him, and later, ordering it in different levels: from the preparation of a list of projects carried out by the office, the verification of the existing graphic material, and finally the elaboration of criteria of grouping of the projects in order to create a narrative that covered the historical arc of all his professional trajectory (1958- 2008).

This presentation will expose how this process arose, its moments of inflection and results; motivated on the procedures of the drawing board, rather than the production of a historiographical narrative.

Keywords: Paulo Mendes da Rocha, Drawings, Design Process.

ACERVO DE DIBUJOS DEL ARQUITECTO PAULO  
MENDES DA ROCHA: MODOS DE APROXIMACIÓN DE  
FUENTES PRIMARIAS PARA LA ELABORACIÓN DE TESIS  
RESUMEN

Dibujar, es parte constituyente la concepción proyectual del arquitecto Paulo Mendes da Rocha. El diseño lo que, para él, conforma una realidad, o como prefiere decir el propio arquitecto, plantea un *problema*. Una línea así no es sólo un contorno, es una acción sobre el territorio. Así, el diseño está unido a la ideación, una instancia privilegiada sobre la cual se materializa la acción del pensamiento proyectual. La construcción de este

argumento es la base de la tesis que defendí en 2013: *Diseño y espacio construido: pensar y hacer en la obra de Paulo Mendes da Rocha*. Que empezó con la elaboración de una lista de proyectos realizados por la oficina, la verificación del material gráfico existente, y posteriormente, su ordenación en distintas dimensiones: desde la elaboración de una lista de proyectos realizados por la oficina, De articulación entre las obras realizadas a fin de crear una narrativa que cubra el arco histórico de toda su trayectoria profesional (1958- 2008).

A partir de la mirada de un investigador (la autora) enfocada en los procedimientos del tablero, más que en la construcción de una narrativa historiográfica.

Palabras llave: Paulo Mendes da Rocha, Dibujos, Procesos de Diseño.

As atividades manuais, segundo o sociólogo inglês Richard Sennett, no livro *O Artífice*, fazem parte de nossa *cultura material*, e podem dizer muito a nosso respeito. A habilidade de fazer bem as coisas não é privilégio do artesão, personagem que praticamente desaparece no mundo industrial ocidental. Ela está no impulso, no desejo de fazer coisas de modo que cabeça e mão estejam relacionadas, quer seja um violino, um programa de computador ou um delicioso frango assado! (SENNETT, 2009, p. 20) Para Sennett, o bom *artífice*

sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas.

(SENNETT, 2009, p. 20)<sup>1</sup>

Neste caminho, o autor defende que durante o processo de elaboração das coisas há reflexão, ou julgamento, tanto em relação ao trabalho como ao resultado final, para isso, segundo Sennett :

O envolvimento [do trabalhador] deve ter início antes, requerendo uma compreensão melhor e mais plena do processo através do qual as pessoas produzem coisas

(SENNETT, 2009, p. 17)

Ao valorizar as atividades manuais, o autor aproxima cabeça e mão, o mundo das ideias e o mundo das ações.

O raciocínio que vamos adiante desenvolver está de acordo com esta visão. Como, a partir da atividade manual do desenho, Paulo Mendes da Rocha,<sup>2</sup> projeta e constrói revelando assim seu pensar.

Para nós, arquitetos contemporâneos cuja prática se desenvolve cada vez mais longe da prancheta e perto do computador, é importante compreender que o desenho tem um valor específico na projeção, que

---

1. O autor continua a frase exemplificando que: "A relação entre a mão e a cabeça manifesta-se em terrenos aparentemente tão diferentes quanto a construção de alvenaria, a culinária, a concepção de um playground ou tocar violoncelo".

2. A partir deste momento iremos abreviar o nome Paulo Mendes da Rocha com as iniciais: PMR.

caracteriza e determina o pensamento espacial do arquiteto, e por isso, seja ele feito à mão ou pela máquina, é necessário ter em mente a proeminência desse valor.

Não caberia fazer aqui um contraponto entre mão x máquina, nem entraremos no mérito das diferenças entre obras de arquitetura feitas a partir de desenhos feitos à mão ou digitais. Interessa compreender apenas que o uso de programas digitais na elaboração de projetos de arquitetura estabelece uma outra possibilidade de conceber arquitetura, e outro suporte para o pensamento.

Aquilo que podemos depreender por enquanto é que o ato de desenhar à mão permite ao arquiteto rever, reinventar e repensar sua ideia, em uma experiência onde mente e mão se relacionam diretamente, fisicamente. Um processo dinâmico que parece ter o tempo a seu favor. Um tempo que passa, um “tempo para sonhar”, e “muita calma para pensar” (JOBIM, 1963).

Afastando a ideia um tanto romântica do *artífice*, do arquiteto/artesão que desenha sozinho num canto de seu ateliê, é preciso ressaltar que, hoje em dia, o arquiteto PMR trabalha de uma maneira diferenciada de seus pares. Tem um escritório *enxuto*, sem equipe de projeto e sem computadores. Realiza poucos trabalhos ao mesmo tempo, estabelece uma relação próxima com a produção do projeto e tem uma rotina de trabalho que em nada se assemelha à dos ditos arquitetos do *star system*.<sup>3</sup>

É um arquiteto que desenvolve suas ideias num primeiro momento por meio de desenhos feitos à mão livre sobre papel manteiga ou elaborando maquetes de papel, outros suportes da mediação entre mente e mão: o momento preciso da concepção propriamente dita. No momento que julga ter chegado a uma primeira síntese do projeto, PMR apresenta suas ideias à equipe de arquitetos que efetivamente irá desenvolver o trabalho. O desenho passa a desempenhar, então, um papel de comunicação entre os membros da equipe; tem uma função social, ele é a base da transmissão de informação, passa por ajustes, mudanças até vir a se realizar na obra construída.

Podemos perceber por este modo de trabalhar uma dupla natureza do desenho: uma no momento de concepção e outra de socialização da informação. No livro *Why Architects Draw* (1994), o antropólogo americano Edward Robbins afirma que a complexidade da função do

---

3. Refiro-me aos arquitetos que também foram ganhadores do Premio Pritzker: Norma Foster, Renzo Piano, Frank O. Gehry.

desenho de arquitetura manifesta-se por sua extraordinária habilidade de ser suporte material, que implica na criação e ao mesmo tempo na produção social do trabalho (ROBBINS, 1994).

Concordarmos com essa ideia: um desenho de arquitetura pode ter duas ou mais naturezas, o que importa esclarecer, então, é sobre qual delas estamos trabalhando.

Aqui, o *desenho* está ligado à ideação, projeção. Trata-se de uma instância privilegiada sobre a qual se materializa a ação do pensamento projetual.

Com o desenvolvimento dos estudos foi também possível compreender como o arquiteto atua sobre o espaço e como o espaço age sobre o arquiteto. Quer dizer: como a memória do espaço também faz parte de sua experiência, como mede o espaço com sua dimensão corporal, como reage às diferenças de luz e sombra e apreende assim a escala do lugar.

O exame direto das obras nos coloca frente à realidade do espaço construído, e nos obriga elaborar novas perguntas: como o arquiteto opera com as determinações da matéria, da técnica e do programa? Por meio de quais ações projetuais o arquiteto transforma o espaço? Enfim, *como* ele toma consciência ou dá *forma* a seu pensamento?

## CORPUS: ABRINDO GAVETAS

O extenso trabalho de estudo e documentação do acervo de desenhos de PMR situa o ponto de partida dessas reflexões. Além do convívio direto com o arquiteto e familiaridade com seus registros e notações – de grande valor para nosso trabalho – pudemos gerar a produção de um arquivo de obras que foi apresentada em regime de mestrado, criando a oportunidade para o prosseguimento dos estudos em regime de doutorado.

Percebemos desde o início do levantamento, que esta separação física dos arquivos tinha uma relação direta com o tipo de suporte e material gráfico de cada projeto, seja em termos cronológicos ou em termos de grau de desenvolvimento do projeto: os estudos e croquis estão nas gavetas, os projetos executivos, por serem mais volumosos em número de pranchas, estão nos tubos e os projetos mais recentes estão no computador.

Constatamos que a estrutura de trabalho dentro do escritório de PMR sempre foi a mesma desde os primeiros anos de profissão: a equipe de arquitetos e estagiários variava de acordo com o volume

de trabalho, os projetos eram desenvolvidos no escritório coordenados por PMR e João Eduardo de Genaro.<sup>4</sup> Primeiramente, o escritório ficava em uma sala alugada no edifício Conjunto Nacional na avenida Paulista e em 1973, mudou-se para o edifício do IAB-SP,<sup>5</sup> onde está até hoje. A partir de 1974, a administração do escritório e catalogação dos projetos passou a ser feita de forma primorosa por Dulcinéia do Carmo Pereira, que é quem sabe até hoje onde tudo está.

Os projetos de grande escala, feitos até o início da década de 1990, estão bem guardados em tubos de papelão. São, na maioria, trabalhos que chegaram à fase de projeto executivo ou de projetos de porte que não foram construídos: Faculdade de Antropologia e Sociologia (1962), por exemplo, ou concursos, como Clube da Orla (1963). São, portanto, desenhos técnicos feitos em papel manteiga ou vegetal, à lápis e à nanquim.

Pudemos observar que as pranchas dos projeto executivos são bastante *limpas*, com poucas informações escritas, poucas cotas, uma marcação destacada dos eixos da estrutura, e uma clara preferência pelo desenho nas escalas menores<sup>6</sup> e a detalhes em escala 1:1; todos feitos de maneira primorosa, revelando o rigor do arquiteto inclusive na apresentação dos seus projetos.

O cuidado dispensado aos pormenores construtivos é uma característica dos projetos elaborados por PMR. O cuidado com as dimensões das peças de um guarda corpo, o fechamento das janelas, o pivô da porta. Enfim, trata-se de um arquiteto que tem prazer em desenvolver esses pequenos engenhos. Mas podemos considerar também, que no final da década de sessenta e durante a década de setenta passados, a indústria da construção não estava tão desenvolvida como hoje, e era necessário desenhar tudo.<sup>7</sup>

Como se sabe, no ano de 1969, PMR teve seus direitos civis cassados pelo governo militar. O termo de cassação o proibia de lecionar

---

4. O arquiteto João Eduardo de Genaro foi sócio de PMR entre os anos de 1958 a 1964.

5. IAB-SP: Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo, localizado na Vila Buarque região central da cidade.

6. O projeto executivo da casa Gerassi está desenhado em sete pranchas A1, com plantas na escala 1:25, poucas cotas e algumas indicações escritas. Ver: Casa Gerassi. 1:100, n. 15, especialmente dedicado à Casa Gerassi, Buenos Aires, 2008.

7. Era comum encontrar nos primeiros trabalhos vários detalhes construtivos 1:1, pregos, buchas e parafusos estão desenhados primorosamente a lápis, com as ranhuras representadas em uma delicada hachura vermelha.

na FAU e também de trabalhar para órgãos públicos. Existem dois paradoxos nesta questão que merecem ser destacados.

O primeiro é que PMR foi cassado no mesmo momento em que ganhou o concurso para o Pavilhão de Osaka, que seria a sede representativa do país na Exposição Internacional do Japão. Diante do constrangimento em ter o autor do projeto - que representaria o Brasil na Exposição - privado de seus direitos civis, o Governo Federal *acertou* os tramites necessários e PMR pode viajar em segurança para o Japão com um passaporte diplomático, a fim de desenvolver o trabalho junto a uma equipe de arquitetos e engenheiros locais.<sup>8</sup>

O segundo paradoxo vem do fato de que mesmo durante os duros anos da ditadura, PMR realizou projetos importantes, inclusive para o poder público, sempre com a ajuda de amigos que estabeleciam parcerias a fim de viabilizar a participação do arquiteto nas concorrências. Ao analisarmos a lista de projetos, veremos que de 1957 a 1970, PMR realizou 53 projetos, e que de 1970 a 80, realizou 55, dos quais 22 eram encargos públicos.

Contudo, o que parece uma contradição, pode ser explicada nas palavras do arquiteto César Shundi, em sua dissertação de mestrado sobre a rodoviária de Jaú de Vilanova Artigas:

De um lado, se encontravam os interesses dos arquitetos e urbanistas, que há muito buscavam possibilidades de atuação de maior amplitude, realizando projetos públicos no âmbito da cidade. De outro, a necessidade dos governantes do país naquele instante, agindo pela mão forte da ditadura militar, em demonstrar avanços e realizar projetos. (IWAMIZU, 2008, p. 142)

A partir dessa convergência de interesses, PMR, bem como Artigas, puderam realizar grandes projetos durante a década de 1970, como: Escola Jardim Calux (1972), Estádio Serra Dourada (1973) e Cepac Itatiba (1975).

Mesmo assim, os efeitos da cassação foram devastadores para a trajetória desses arquitetos, que devido a essa interrupção forçada

---

8. O projeto completo das formas e protensões foi realizado por uma equipe de engenheiros japoneses, a partir do pré-cálculo feito pelo engenheiro brasileiro Siguer Mitsutani e os desenhos deste projeto executivo em japonês estão guardados em tubo no escritório.



realizaram bem menos trabalhos do que suas capacidades produtivas permitiam.

Como meio de continuar trabalhando, PMR realizou diversos projetos residenciais: dos 272 projetos listados até agora, 62 são de residências, dos quais 26 apenas na década de 70.

Quando o arquiteto se refere aos projetos das casas unifamiliares, como veremos no capítulo IV, pondera que uma cidade contém na sua gênese a ideia do coletivo e, para tanto, a casa urbana é o edifício vertical, pois seria um absurdo pensar que todos os habitantes da cidade poderiam construir sua casa em um pedaço particular de terra.

Assim, quando PMR afirma: “como se as casas, no âmbito da cidade, fossem pedras de uma catedral da Idade Média” (Memorial de titulação FAU USP, 1998, p. 02), parte da ideia de que a cidade se constitui a partir do desejo primordial do homem em morar ali, coletivamente, desfrutando da diversidade e imponderabilidade da vida urbana.

Nesse sentido, o desenho da casa urbana deve contemplar os recursos oferecidos pela cidade, e não mimetizá-la em uma escala privada.

Na década de 1980, com a abertura política, o arquiteto reorganiza seu escritório e realiza uma série de projetos que se tornaram emblemáticos em sua trajetória. Foi um período de intenso trabalho, mas também de profundas mudanças no ambiente intelectual no qual o arquiteto estava inserido. Trata-se de um momento de passagem, de transformação no pensar e fazer de PMR. O capítulo V contempla a reflexão sobre estas mudanças.

Em meados dos anos 1990, ao ser contratado para fazer o restauro da Pinacoteca do Estado, PMR desenvolve o projeto no canteiro de obras, onde passa grande parte de seu tempo. Nesse momento, os demais trabalhos que estavam em andamento no escritório eram de pequeno porte: projetos museográficos, cenários para teatro e o desenvolvimento final da casa de Catanduva, assim, para atendê-los, mantém uma equipe reduzida em seu escritório.

Em 1993, quando volta a trabalhar no escritório, ao fim da obra da Pinacoteca, encontra-se justamente no momento da troca da prancheta pelo computador.

O arquiteto toma a decisão consciente de não equipar seu escritório com tais tecnologias, dispensa sua equipe e passa a desenvolver seus projetos com escritórios parceiros – escritórios formados por ex-alunos e colaboradores antigos, como Eduardo Colonelli, do escritório



Ricoy Torres, e Jose Armênio Cruz do Piratininga<sup>9</sup> - com os quais estabelece uma relação duradoura, cuja base é uma afinidade intelectual e uma proximidade geográfica, pois estão quase todos localizados na mesma rua da cidade. Segundo Jose Armênio:

A associação entre Paulo e seus colaboradores é, essencialmente, uma associação de ideias, uma construção do pensamento que se produz através das obras.  
(WISNIK, 2008, p. 138. Tradução da autora)

O escritório no IAB passa a ser então um lugar de estudo, leitura, reuniões e onde o arquiteto recebe seus clientes, alunos e amigos visitantes.

Há, sem dúvida, com isso uma mudança estrutural na maneira como os projetos são desenvolvidos, eles não ficam mais grudados na prancheta durante semanas, expostos ao olhar de seu autor, e passam a ser feitos fora, nos escritórios de seus colaboradores, longe da presença diária de PMR. No entanto, os primeiros estudos de cada trabalho continuam a ser elaborados por PMR sobre sua prancheta.

A transformação na estrutura de produção do trabalho tem sim um reflexo na maneira como o arquiteto se relaciona com o mesmo. Primeiramente, há uma diminuição direta do tempo de convívio de PMR com o desenvolvimento do desenho, e também há uma mudança instrumental na hora de corrigir, ou afinar o projeto, pois uma coisa é ver o projeto disposto ali na prancheta e outra é sentar ao lado de alguém olhando uma tela de computador.<sup>10</sup>

Outro ponto importante a assinalar, referente aos projetos desenvolvidos fora do escritório, é que *sobra* pouca documentação em papel como resultado desse processo, ao ponto de alguns trabalhos recentes, não terem o registro dos primeiros desenhos elaborados por PMR, o que torna difícil a tarefa de documentação. Sabemos da existência de desenhos feitos pelo arquiteto arquivados em alguns

---

9. Os escritórios e respectivos coordenadores que desenvolvem projetos atualmente para PMR são: Pedro Mendes da Rocha Arquitetos/Arte 3: Pedro Mendes da Rocha; MMBB: Ângelo Bucci (1996-2002), Fernando Mello Franco; Marta Moreira e Milton Braga; Piratininga: José Armênio Cruz; Escritório Paulistano de Arquitetura: Eduardo Colonnelli e Silvio Oksman; Metro: Martin Corullon.

10. Não podemos afirmar aqui, nem é o objeto deste estudo, se essa esta nova maneira de trabalhar *transforma* o projetar, e portanto o resultado final da obra arquitetônica.

dos escritórios parceiros, mas o trabalho de pesquisa deste material ainda não foi realizado.

Assim, as relações de trabalho entre o arquiteto e os escritórios parceiros estabelecem uma nova instância do *fazer*. Agora, trata-se ainda de um trabalho em equipe, mas a equipe, por ser de um escritório independente, possui um outro grau de autonomia em relação ao desenvolvimento do projeto. Veremos a seguir como esta relação se dá.

O caminho que o projeto percorre hoje pode ser descrito da seguinte maneira: há uma primeira fase de concepção feita *em solidão* no escritório, com base em modelos tridimensionais e desenhos feitos a mão livre. Nesta fase de concepção, já existe um contato com o engenheiro que dá uma primeira diretriz sobre o tamanho das peças estruturais, dos vãos, e ajusta com PMR como a estrutura vai *trabalhar*. Neste momento, a ideia formadora do projeto já está dada.

A próxima fase, o desenvolvimento do projeto, é de certo a mais longa e penosa, pois entram os projetos complementares, os ajustes de orçamento e as modificações solicitadas pelos clientes. Neste momento o projeto está fora do escritório.

Cabe aos colaboradores de PMR coordenar essas acomodações, seguindo uma diretriz dada pelo arquiteto. Podemos verificar que existe uma cumplicidade na resolução das soluções entre o arquiteto e seus parceiros. Segundo Martin Corullon, a dinâmica de trabalho estabelecida por PMR se assemelha a uma partida de xadrez, pois a cada etapa do trabalho os arquitetos têm que raciocinar mantendo a tensão da “partida” até o xeque mate, num processo de “ação e reação”.<sup>11</sup>

Podemos indicar então, que todos os projetos realizados posteriormente à finalização do projeto da Pinacoteca (1993), foram desenvolvidos fora do escritório de PMR, e que o arquivo de imagens, desenhos e maquetes está dividido entre o escritório parceiro e o do arquiteto.

O exame desse conjunto de ensaios nos forneceu, então, um repertório conceitual a partir do qual avançaremos desenvolvendo os temas que nos parecem ser chaves para nossa análise de obra: compreender o espaço como projeto social, relacionar natureza e técnica, observar a implantação dos projetos de PMR a partir de

---

11. A relação de trabalho entre o arquiteto e seus colaboradores incita vários outros questionamentos que infelizmente não cabem neste trabalho, mas que consideramos fundamental serem feitos. Para um início de pesquisa, indicamos a leitura da entrevista feita por Guilherme Wisnik com a maioria dos arquitetos, publicada na revista *2G*, n. 45, 2008.

uma visão particular do território e assumir a cidade contemporânea como realidade edificada a ser reinventada.

## MAIS QUE TEMAS, PROBLEMAS

Depois de um longo período mergulhados em gavetas, tubos, caixas e muito pó, no escritório de PMR, pudemos realizar uma primeira tentativa de ordenação crítica dos projetos. Fizemos um longo painel de desenhos no qual os trabalhos foram dispostos em seis categorias temáticas, em linha cronológica: 1958-2008.<sup>12</sup> A ideia deste painel foi a de poder estruturar visualmente o conjunto de projetos estudados no tempo e no espaço, um panorama, enfim. Os temas surgiram a partir da percepção de diferentes questões a serem examinadas, tais como, técnica, relações com a cidade, os diferentes usos do concreto e do aço, e a diversidade projetual das casas feitas da cidade ou na natureza.

A elaboração do painel foi um momento importante da pesquisa e nos permitiu a visualização de um conjunto amplo de projetos, além de verificar repetições de procedimentos, ver que algumas ideias vão se desenvolvendo ao longo do tempo até finalmente serem construídas.

Mas ao avançarmos na leitura das obras, e no sentido de cada categoria, vimos que nosso olhar escapava às linhas temáticas e se conduzia em movimento transversal a elas. Entendemos então que não era possível compreender a obra de PMR a partir de categorias ou temas, porque seu processo projetual não parte de uma ideia temática, ou de um assunto: a casa, a cidade, o museu, o concreto ou o aço, mas sim de um *problema* espacial, arquitetônico.

Não se trata também de uma arquitetura de soluções, ou seja seu projeto não busca resolver problemas, mas aponta-los, pôr em evidência um outro modo de ver a vida, o real. Para Bérqson, tanto na Filosofia como em outras disciplinas, a verdade trata de “encontrar o problema e, por conseguinte pô-lo, muito mais que resolvê-lo” (BERGSON, 2006, p. 54).

A partir desta consideração, observamos que a maneira como PMR apresenta seus projetos se dá sobre a colocação de um *problema*, independente da escala, do programa, ou da localização da obra. Ou seja, o que vem primeiro é a pergunta, a questão, o discurso sobre o que fazer de modo oportuno.

---

12. Este painel foi apresentado nas bancas de qualificação. Ele foi realizado em papel canson e lápis grafite, mede 1.00x4.50m e portanto de difícil reprodução digital. Ao lado uma imagem de um pequeno trecho do desenho.

O estudo da obra de PMR sugere ainda uma revisão do conceito tradicional do desenho aplicado em escolas de arquitetura, para tanto dedicamos um capítulo para esta reflexão. A análise dos sentidos do desenho não busca fornecer ferramentas operacionais para a análise de obra, mas alargar a percepção do processo criativo, construtivo que traduz melhor a complexidade do fazer arquitetônico.

Trata-se portanto de examinar a formação da obra, suas transformações no tempo. O formar. Perceber, enfim como o pensamento espacial de PMR tal como se expressa na arquitetura.

A escolha dos projetos foi feita a partir de dois critérios: o primeiro e mais direto é que os projetos fossem construídos, pois a hipótese desta tese coloca o pensamento e espaço vivido numa relação que demanda sua real verificação. Isso implica em dizer que visitamos pelo menos uma vez várias obras do arquiteto.

O segundo critério refere-se ao tempo, pretendíamos com nossa seleção destacar projetos que pudessem de certo modo narrar a trajetória de trabalho de PMR como um todo, do início nos anos 1960 até os dias de hoje.

As sete obras escolhidas, são analisadas em quatro capítulos dispostos numa sequência cronológica do Ginásio do Clube Paulistano (1958) até o Museu dos Coches (2008).

Deixamos de lado, na tese, assim algumas obras *primas* já bastante analisadas por outros autores como o Museu da Escultura, e a Pinacoteca, pois não nos interessava destacar feitos extraordinários, mas a possibilidade de construir uma narrativa contínua a partir da relação entre as obras, como elas conversam entre si, seus rebaixamentos e distanciamentos, em uma dupla narrativa: a do tempo cronológico dos fatos e a do movimento das ideias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

IWAMIZU, César Shundi. *A estação rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura*. São Paulo, FAU USP, 2008.

ROBBINS Edward. *Why Architects Draw*. Cambridge, MIT Press, 1994.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro, Record, 2009.

WISNIK, Guilherme. Entrevistas con los estudios colaboradores de Paulo Mendes da Rocha. 2G, n. 45, Barcelona, 2008.

# UNICAMP: CONCEITO, URBANISMO E PATRIMÔNIO MODERNO

Christine Ramos Mahler

## RESUMO

Assim como a noção de *estilo*, a *forma* foi, para o movimento moderno, considerada secundária para representações que visavam à universalidade e à atemporalidade. Mas, como as formas fazem parte do mundo da matéria e, portanto, da arquitetura e do urbanismo, são sempre constitutivas dos projetos. A década de 1960 reagiu à burocratização dos resultados e criticou o represamento do decoro e a economia de elementos, trazendo de volta as formas, que retornaram com liberdade nas concepções. E assim, a cada opção formal corresponderam diversos conteúdos e valores éticos. O projeto do campus da Unicamp apresentou características vanguardistas em relação aos arranjos espaciais de campi no Brasil. Além de refletir a ideologia da instituição, com uma proposta pedagógica inovadora, a universidade criou seu campus de Barão Geraldo com um símbolo forte: a forma circular, a qual deveria expressar uma ideologia específica, indicando uma novidade no modo de se pensar uma universidade e rebatida em sua expressão construída, como representação de uma filosofia moderna. A pesquisa, representada no desenho urbano, foi revelada na concepção, na localização dos edifícios e na destinação dos seus usos. Esse artigo discutirá, além das questões de cunho morfológico, questões conceituais, arquitetônicas e urbanísticas que envolveram a concepção do campus da Unicamp.

Palavras-chave: Arquitetura e urbanismo modernos, Campus, Configuração espacial.

# UNICAMP: CONCEPT, URBAN PLANNING AND MODERN HERITAGE ABSTRACT

As well as the notion of *style*, the *form* was, to the modern movement, considered secondary to representations that aimed to be universal and timeless. Yet, since the forms are part of the material world and, therefore, of the architecture and urban planning, they are always constitutive of the projects. The 1960's decade reacted to the bureaucratic results and criticized the restraint of decorum and the minimizing of elements, bringing back the forms, which came with liberty in the conceptions. As a result, every formal option corresponded various contents and ethical values. The Unicamp campus' project revealed avant-garde aspects when compared to the spacial arrangements of the campi in Brazil. Besides reflecting the institution's ideology, with its innovative pedagogical proposal, the university created its campus at Barão Geraldo with a strong symbol, the circular shape, which should express a specific ideology. Consequently, showing innovation in the concept of the university and rebound in its built expression, as the representation of its philosophy. The research expressed in the urban drawings revealed in its conception, buildings and locations. This article will discuss, along with the morphological, conceptual, architectural and urbanistic that involved the realization of Unicamp's campus.

Key-words: Modern architecture and urban planning, Campus, Spacial configuration.

# UNICAMP: CONCEPTO, URBANISMO Y PATRIMONIO MODERNO RESUMEN

Así como la noción de *estilo*, la *forma* fue, para el movimiento moderno, considerada secundaria para representaciones que apuntaban a la universalidad ya la atemporalidad. Pero, como las formas hacen parte del mundo de la materia y, por lo tanto, de la arquitectura y del urbanismo, son siempre constitutivas de los proyectos. La década de 1960 reaccionó a la burocratización de los

resultados y criticó la represión del decoro y la economía de elementos, trayendo de vuelta las formas, que retornaron con libertad en las concepciones. Y así, cada opción formal correspondió diversos contenidos y valores éticos. El proyecto del campus de Unicamp presentó características vanguardistas en relación a los arreglos espaciales de campi en Brasil. Además de reflejar la ideología de la institución, con una propuesta pedagógica innovadora, la universidad creó su campus de Barón Geraldo con un símbolo fuerte: la forma circular, la cual debería expresar una ideología específica, indicando una novedad en el modo de pensar una universidad y demostrada en su expresión construida, como una representación de la filosofía moderna. La investigación, representada en el diseño urbano, fue revelada en la concepción, en la ubicación de los edificios y en la destinación de sus usos. Este artículo discutirá, además de las cuestiones de expresión morfológico, cuestiones conceptuales, arquitectónicas y urbanísticas que involucraron la concepción del campus de la Unicamp.

Palabras clave: Arquitectura y urbanismo modernos, Campus, Configuración espacial.



As formas circulares estão presentes nos elementos da natureza, com derivações esféricas e ovóides, onduladas e parabólicas. Estas parecem surgir da lógica da pressão superficial, servindo como meio econômico de sobrevivência das estruturas mínimas da reprodução das espécies ou dos movimentos de circulação e rotação, com o máximo de espaço interno e o mínimo de superfície exterior tridimensional. Para D'Arcy Thompson (1961), "não existem formas orgânicas que não estejam regidas por leis físicas e princípios matemáticos". E a circunferência parece ser uma das que mais tendem ao equilíbrio entre a natureza e a matemática.

Segundo Montaner, ao contrário da imagem, a forma é consistente, sólida e estruturadora, e

dentro de cada mundo formal desenvolveram-se lógicas, posturas, metodologias e sistemas de pensamento distintos. As imagens, ao contrário, são icônicas, transparentes, virtuais, imateriais ou seja, simples documentos visuais de reprodução e consumo imediato (MONTANER, 2002, p. 14).

A forma circular, especificamente, traz a noção de contornos equidistantes de seu centro, o que pode ter relação com conceitos de tempo, igualdade ou fechamento em relação ao entorno. Ela é rica em significados e a ideia de centralidade parece ser um dos mais imediatos.

No desenho urbano, a forma circular parece reivindicar uma centralidade, uma identidade de espaço no qual existe um ponto focal em torno do qual gravita um conjunto.

O conceito de core foi introduzido no debate do desenho das cidades com o Ciam 8, de 1951, e constituiu um dos grandes temas do urbanismo da década de 1950. [...] O Ciam 8, [...] estabelecia uma quinta *função urbana* para o core: ser o centro de expressão coletiva da cultura urbana de uma cidade (SEGAWA, apud DOURADO, 2003, p. 65).

A exploração da circunferência e suas variações de organização radial no urbanismo antecede este momento de valorização do core, principalmente com configurações convexas, sem o fechamento da figura circular. As cidades medievais possuíam muralhas defensivas,



que iam sendo progressivamente reconstruídas, circunscrevendo o núcleo inicial. Também em função do sítio, a forma radio-concêntrica mostrava-se adequada para novos assentamentos. Com essas ideias em mente, passemos à apresentação do objeto dessa discussão.

A história da criação de uma universidade em Campinas remonta à década de 1950, quando ganhava impulso em São Paulo o processo de expansão do ensino superior para o interior do Estado.

Para resolver o problema de excesso de alunos aprovados em exames vestibulares mas não aproveitados nas instituições existentes, o governo sugere três soluções: 1) aguardar a iniciativa privada construir novas IES; 2) integrar outros institutos e faculdades à USP; 3) criar institutos isolados no interior, que possam ser, futuramente, centros de outras universidades. Outro benefício desta medida é que ela abriria perspectivas de desenvolvimento e vida cultural no interior. (*Diário Oficial*, 15/06/1950, p. 20 apud MENEGBEL, 1992, p. 91)

Segundo Menegbel (1994, p. 91), vale lembrar que à época era grande a movimentação de deputados e prefeitos em torno da educação, utilizada como um instrumento de trocas políticas. A autora cita a Lei nº 161/48, que inaugurou o processo de interiorização, com a criação de três escolas – a Faculdade de Engenharia de São Carlos, de Medicina de Ribeirão Preto e de Direito de Campinas. Contudo, a instituição de Campinas não chegou a ser implantada, tendo sido substituída por uma de Medicina. A Unicamp foi criada pela Lei Estadual nº 7655/1962; todavia, sua implantação se deu apenas a partir de 1965.

Essa legislação garantia sua autonomia didática, administrativa, financeira e disciplinar. Segundo ela, a universidade seria organizada em faculdades, institutos de ensino, institutos de pesquisa e institutos complementares. Uma inovação importante foi a criação da carreira de pesquisador,

satisfazendo a concepção dominante nos meios intelectuais e políticos da época de que a universidade brasileira, para responder ao desafio de superação do atraso em relação aos países desenvolvidos, deveria investir na produção de ciência e tecnologia. (MENEGBEL, 1992, p. 94)

Há claras similaridades com alguns princípios que nortearam a concepção da Universidade de Brasília, tais como: indissociabilidade das atividades de ensino e pesquisa; organização departamental; ciclo básico, de formação geral; estabelecimento de um centro de estudos avançados; sistema de intercâmbio científico para atividades de extensão.

Meneghel (1992, p. 92) observa algumas contradições nesse processo de criação. Por um lado, havia a intenção de adotar princípios modernos em sua estruturação; por outro, a lei mostrava-se omissa em alguns pontos que seriam fundamentais para sua estrutura didático-científica e, paradoxalmente, previa que o estatuto da USP fosse utilizado para esses casos. O referido estatuto, elaborado algumas décadas antes, já era considerado ultrapassado, adotando o sistema de cátedras ao invés da estrutura departamental. Enfim, em meio a este processo, o prédio da Maternidade de Campinas, ainda em fase de acabamento, foi o primeiro local de funcionamento da Faculdade de Ciências Médicas.

Muitas críticas eram feitas à Unicamp neste período. Estas são compreensíveis no bojo do paradigma de criação de universidades a partir da reunião de faculdades isoladas, prática que foi analisada com critério pelos envolvidos na história da Unicamp, para evitar a repetição de vícios e problemas oriundos das unidades acadêmicas pré-existentes. O parecer abaixo demonstra a dificuldade em se pensar a criação de uma universidade sem a existência de unidades acadêmicas precedentes.

Essa universidade não existe. Toda universidade, desde os tempos medievais em que surgiram, resulta da união de escolas anteriormente existentes na cidade. A própria Lei de Diretrizes e Bases conceitua a universidade como sendo a reunião, sob administração comum, de cinco ou mais estabelecimentos de ensino superior. [...] Aqui, na Universidade de Campinas, verificou-se tudo ao inverso [...] A Universidade passou a ter Reitor, Conselho de Curadores, [...] a Universidade de Campinas tem tudo; só não tem estabelecimento de ensino. Conclui-se, portanto, que a Universidade de Campinas é, em verdade, mera ficção do ponto de vista das finalidades próprias a uma tal entidade. Urge encerrar a vida fictícia [...] que onera os cofres públicos, sem qualquer vantagem para o ensino e

para a pesquisa. (Parecer 90/63, Honório Monteiro, Presidente da Câmara do Ensino Superior, dez. 1963 apud MENEGBEL, 1992, p. 96)

Com tais argumentos, houve uma tentativa de se extinguir a instituição. Este processo foi revertido por pressões de políticos locais e do apoio do Vice-Governador Laudo Natel. O golpe Militar de 1964 tirou essa discussão de pauta, enquanto tinha prosseguimento a contratação de professores (MENEGBEL, 1992, p. 97).

Com a formação da comissão coordenada pelo professor Zeferrino Vaz, o planejamento da UNICAMP teve prosseguimento, obedecendo aos princípios de técnica, eficiência e economia, indicadores da influência do modelo tecnocrático "que a partir da criação da UnB e dos acordos MEC-USAID, vinha ajustando as instituições públicas brasileiras ao modelo de desenvolvimento econômico do país" (Relatório da Comissão Organizadora, 19/12/1966, p. 6-7 apud MENEGBEL, 1992, p. 99). Uma vez contextualizado esse cenário, podemos discutir os encaminhamentos e os resultados dessa história.

O campus da UNICAMP está situado em uma planície que fazia parte da Fazenda Rio das Pedras, no distrito de Barão Geraldo, antigo canavial de propriedade de João Adhemar de Almeida Prado, que foi comprada pela quantia simbólica de *um cruzeiro*. Para escolha dessa área foram estudados aspectos de infraestrutura, expansão urbana de Campinas, localização de indústrias e acessos à cidade e a rodovias da região.

A Cidade Universitária Zeferino Vaz homenageia seu fundador e idealizador, falecido em 1981, quem orientou a elaboração do seu Plano Diretor. Seu traçado radio-concêntrico é bastante incomum para o desenho de uma universidade, e também é incomum que essa opção morfológica reflita a tradução da ideologia da instituição. Tal opção indica que, desde sua criação, houve a opção por um caminho distinto das demais universidades brasileiras, aproveitando a oportunidade para se diferenciar e representar sua identidade em âmbitos diversos de modo inteiramente novo. Assim, a grande inovação da proposta foi a concepção do desenho urbano como representação do conceito e da filosofia da universidade expressos no seu território.

A construção estratégica de edifícios de pesquisa considerou o desenvolvimento da pós-graduação, uma vez que a Unicamp foi planejada para ser a "matriz geradora de docentes e pesquisa para

o país". Como membro da Comissão de Planejamento da Universidade, Coplan, o professor Fausto Castilho teve papel decisivo na formulação do plano geral e na implantação dos institutos centrais.

A proposição do campus de estrutura radial constitui um elemento importantíssimo para enfrentar o problema universitário brasileiro e para a efetiva introdução da universidade moderna no Brasil. A reflexão sobre o experimento pombalino, a proposta humboldtiana<sup>1</sup> de universidade e a formação do sistema brasileiro de ensino superior direta ou indiretamente se encontraram em pauta na elaboração do projeto da USP. Formulado este, o grande problema que se apresentou foi o desencontro entre concepção e implementação do projeto, o que a proposta da UnB quer corrigir. Dela se depreende a necessidade de materializar na cidade universitária a estrutura da universidade. No entanto, o problema da centralidade ainda não havia recebido tratamento realmente adequado para viabilizar a integração universitária e promover a pesquisa em toda a sua amplitude. O campus radial procura, assim, responder a essa questão fundamental e representa o saldo de experiências pessoais e de reflexão sobre a universidade (CASTILHO, 2008, p. 111).

Deste texto depreende-se que a concepção da instituição foi pautada em reflexões que permitiram se pensar a universidade "a partir de princípios novos e como alternativa para abusos urbanísticos ou arquitetônicos ou o mero enfileiramento de prédios" (CASTILHO, 2008, p. 132). E que a operacionalização do campus radial de Barão Geraldo permitiu a definição dos contornos, do espaço e da natureza da Unicamp. Assim, a forma radio-concêntrica modela a universidade.

À época, Castilho promoveu um Curso de Introdução ao Planejamento pela Comissão Econômica para a América Latina, Cepal. Essa iniciativa deu início ao processo que levou à criação em 1967 do Depes – Departamento de Planejamento Econômico e Social –

---

1. Wilhelm von Humboldt (1767-1835), fundador da Universidade de Berlim (1810), precursor da *pesquisa* nas universidades, elemento que respalda o conceito de Universidade no sentido moderno, combatendo o enciclopedismo propagado como o retrato do conhecimento acabado. (grifo meu)

em Campinas, primeira unidade do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, para cumprir o programa de implantação quinquenal, até 1973.

A experiência anterior que Castilho teve na Europa trouxe diversas consequências para a Unicamp. Seus contatos com Claude Lévi-Strauss deram “um rumo que acabei seguindo para fazer a seleção e recrutamento dos antropólogos, tanto no Brasil quanto no exterior, buscando para Campinas uma orientação por assim dizer mais plural” (p. 116). Para ele, a rápida viagem que fez à Alemanha para uma visita de um dia à cidade de Bochum, onde estava sendo construída a primeira das sete novas universidades da Alemanha Federal (Bochum, Bielefeld, Bremen, Constanza, Dortmund, Düsseldorf e Regensburg) foi importante para sua atuação na Coplan – Comissão de Planejamento da universidade. Vale lembrar que a universidade alemã foi pioneira na inserção da pesquisa em sua constituição, definindo como aberta a produção do conhecimento, enquanto o modelo enciclopédico já não era capaz de suprir as novas demandas da instituição. Essa foi a contribuição de Wilhelm von Humboldt, inserindo a proposta de universidade moderna na história.

Os membros dessa comissão tinham consciência de que a sorte não apenas do campus mas da própria universidade dependia das bases sobre as quais se assentasse sua configuração física e funcional. A Coplan tinha a tarefa de conceber, planejar e implantar a cidade universitária e dar prioridade ao segmento definatório do seu conceito. O arquiteto João Carlos Bross era responsável pelos projetos arquitetônicos e o Escritório Técnico de Engenharia – Estec, dirigido pelo engenheiro Paulo D’Andrea, era responsável pelas construções.

O trabalho da Coplan – pautado pela percepção da atitude contrária à criação da Unicamp como mais uma universidade pública em São Paulo – gerou como resposta a determinação de que, em Campinas, deveria se evitar a mera reedição de instituições já existentes.

Só havia uma resposta para essa pergunta: uma nova universidade destinava-se, por um lado, a resolver as questões pendentes do saldo em seu aspecto negativo e, por outro lado, criar setores de atividades inexistentes na universidade brasileira. Tudo conforme o critério da não-duplicação de meios utilizado por Darcy Ribeiro no projeto da UnB. Isso significava que se deveria evitar [...] a mera reedição de unidades e instituições já existentes

na universidade pública paulista. Se fosse meramente para reproduzir [...] as escolas já existentes na USP, a criação de uma segunda universidade estatal seria uma iniciativa de todo desnecessária, supérflua e mesmo danosa, pois estaria de antemão condenada ao simples mimetismo e ao “repeteco” rotineiro, numa palavra, um novo caso de desperdício de recursos do erário. (CASTILHO, 2008, p. 123)

Dentre os pressupostos da concepção do campus, a criação de um *plano de universidade* completa buscava a independência de unidades preexistentes de origem não-universitária, como foi o caso do Hospital de Clínicas que antecedeu a concepção da Unicamp e alcançar uma instituição avançada, como os projetos das instituições alemãs. Nessas últimas, ressaltava-se a simultaneidade com que a estrutura institucional e o desenho da cidade universitária haviam sido concebidos. Na proposta de Brasília, anterior às alemãs, buscava-se uma solução “arquitetônica e não urbanística para a compatibilidade da estrutura funcional e estrutura real” (CASTILHO, 2008, p. 126). No entendimento da Coplan, a mera união institucional de escolas prevista por tal opção não seria capaz de construir a universidade de modo global, e sim fragmentário e retrógrado, considerando a possibilidade de escolas pré-existentes já terem absorvido mecanismos operacionais difíceis de serem corrigidos.

Os parâmetros considerados pela equipe na definição do conceito da instituição aceitavam a ideia de que “a universidade opera uma enciclopédia”. Ou seja, agrega diferentes saberes e está sujeita ao seu respectivo envelhecimento e superação. E,

antes de resolver questões de natureza operatória, a universidade se defronta com três tipos de dificuldades, relativas à distribuição da própria enciclopédia, a saber: 1) determinar a extensão de sua enciclopédia, pela delimitação contida das disciplinas científicas; 2) prever os modos pelos quais se alcança a integração de suas partes componentes, visando interdisciplinaridade; 3) promover a atualização da enciclopédia. (p. 127)

Para Castilho, a reconceituação da universidade foi um ponto de partida fundamental para a Unicamp, de modo a se contrapor

às definições presentes nos textos legais que ainda designavam a universidade como instituição de ensino “testemunho de flagrante e intolerável anacronismo, quando não uma submissão aos interesses do chamado Sistema Brasileiro de Ensino Superior”.

Razão pela qual critica o termo ensino-e-pesquisa que, a seu ver, deveria ser pesquisa-e-ensino: “Na universidade moderna, só pode haver ensino subsequente a uma pesquisa anterior e dela decorrente” (p. 129).

A integração das partes da universidade é apontada nos discursos como o ponto onde se alojam as maiores dificuldades, devido à herança de um sistema de pré-existências. Partindo do princípio que a enciclopédia integrada deveria ser instalada em sua totalidade em um campus único, a equipe propôs como alternativa o campus radial, um primeiro passo na busca de uma solução urbanística para superar os obstáculos em que esbarrou a implementação do projeto de Darcy Ribeiro em Brasília (p. 131).

A Universidade de Brasília, assim como a Unicamp, ela não nasceu marcada por uma tradição anterior, mas pela busca de novos desafios intelectuais. A UnB havia inovado com a fusão dos Institutos Centrais de Ciências (e o *Minhocão* respondia a uma solução arquitetônica bastante interessante enquanto megaestrutura linear). Mas isso se restringia a apenas esse objeto, enquanto a paisagem do campus do cerrado se compunha em partes isoladas (MAHLER, 2015).

A área de Barão Geraldo se divide em duas porções: a área do campus, onde se localizam as unidades definidoras da universidade e, de outro, o restante da cidade universitária, abrigando as demais unidades. Esta *divisão* se encontra no discurso de Fausto Castilho, para o qual o campus ocupa uma área circunscrita no interior da cidade universitária:

Por duas razões a COPLAN rejeitou as duas propostas extremas, a arquitetônica de Darcy Ribeiro, por inviabilizar a expansão das áreas de trabalho no centro, e a urbanística do Butantã, por esta continuar desconhecendo a diferença entre campus e cidade universitária. Em Barão Geraldo, elimina-se a adoção de um mesmo espaço urbanístico para toda a cidade universitária. Por outro lado, a compatibilização do funcional e do real se efetua em Barão Geraldo de modo nítido e cabal pela inscrição do conceito de universidade no próprio espaço mediante



a funcionalização da morfologia do campus. As fórmulas urbanísticas decorrem de uma concretização real do conceito de universidade. Através desse tratamento do espaço, a localização dos edifícios, ao invés de aleatória, é obrigatoriamente predeterminada. No conceito de campus do projeto da UNICAMP, o espaço é distribuído em lugares sequenciados, funcionalmente previstos, segundo sejam cênicos ou concêntricos. (p. 132, grifo meu)

Meneghel (1992, p. 105) confronta os projetos da Unicamp, UnB e USP:

A arquitetura proposta para a Unicamp foi, porém, distinta da UnB, apesar de ambas manifestarem a mesma intenção de que a função integradora dos institutos ficasse refletida na edificação do campus. A UnB, segundo a visão de Zeferino, romperia fisicamente com o conceito de universalidade do conhecimento ao distanciar os edifícios de Ciências Humanas, Artes, Biblioteca, Reitoria, de si mesmos e do Instituto Central de Ciências. A USP, por sua vez, tinha um projeto de cidade universitária completamente desagregador, impondo enormes distâncias entre as diversas faculdades e institutos. Na Unicamp essa questão seria resolvida com a criação de uma praça circular, rodeada por todos os Institutos Centrais, Reitoria e Biblioteca, ocupando lugar de destaque, "como símbolo e depositário da sabedoria".

Consciente de que distâncias quilométricas impossibilitariam a formação de uma comunidade de trabalho, houve a preocupação de se evitar o urbanismo automobilista e planejar trajetos de ônibus e ciclovias, reservando o espaço nuclear apenas para percursos de pedestres e ciclistas.

A análise dos fluxos do campus de Barão Geraldo ilustra que apenas cinco das vias radiais atingem o centro da circunferência, das catorze vias radiais existentes. As vias concêntricas são três, dividindo as áreas segundo a proposta conceitual.

A implantação inicial ficou restrita à forma circular, que foi posteriormente aglutinada às áreas lindeiras. Uma porção desta extensão territorial, ficou destinada ao centro esportivo, também na porção nordeste



do campus. A sua localização periférica ao complexo universitário facilita sua permeabilidade com a cidade. A outra extensão, a sudeste do círculo original, corresponde às expansões a partir da década de 1970, sendo destinada a usos predominantemente instrumentais.

Uma dificuldade inerente à implantação radial a ser considerada na análise diz respeito ao conforto ambiental dos edifícios. Este é afetado de modo diverso para cada edifício, uma vez que a insolação sofre variações de acordo com a sua implantação, resultando em edificações com diferentes performances. Esse aspecto, no entanto, poderia ser solucionado com projetos arquitetônicos que oferecessem soluções avançadas de eficiência energética, distribuição dos ambientes, proteção envoltória, uso de quebra-sóis, sistemas de exaustão e outros recursos sustentáveis específicos.

A distribuição das áreas de conhecimento pode ser observada como predominantemente radial. Uma vez que os diferentes raios podem atingir o centro da composição – conforme o mapa correspondente – solução remete ao conceito da universidade, em desejar abrigar as regiões centrais com a pesquisa. Imagina-se, portanto, um percurso predominantemente convergente de todas as áreas em direção ao centro. Até nesse aspecto, o conceito apresentado conta com vantagens, já que em outros casos de universidades com campi radio-concêntricos, como é o caso da Universidade da Flórida Central (Figura 3). Nesse caso, o core ficou destinado à convivência dos alunos, pois para a instituição esses são seus usuários finais, cujas congregações devem ter lugar no centro da instituição. No entanto, os projetos dos edifícios da referida universidade são autônomos em relação ao desenho radial, podendo-se observar um resultado onde a implantação dos edifícios não se submete totalmente ao desenho urbano. Aqui na Unicamp, a importância da pesquisa no centro do conjunto não permite ambiguidades e a relação dos edifícios com o desenho urbano constitui um todo coeso. Indiscutivelmente, a pesquisa permanecerá no cerne. E essa lógica radial se rebateu até mesmo nos partidos de alguns edifícios, que remetem assim ao formato radial aplicado ao traçado, reforçando essa linguagem.

Apesar de todos esses cuidados no intuito de viabilizar a vida acadêmica mediante uma concepção inovadora de campus, existe uma consequência imposta pela morfologia radial: a dificuldade de orientação, conforme relatam alguns usuários da instituição. A legibilidade do espaço radial é menos pregnante que aquela de soluções em rede ou pavilhonares, as quais possibilitam uma leitura

mais imediata do lugar. O sistema de sinalização e as próprias características de cada edifício – forma, cor, textura, entorno, etc. – deveriam contribuir para amenizar o problema.

Acredito que a expressão da Unicamp como universidade de destaque no *ranking* nacional deve muito à sua concepção, que buscou a distribuição de funções no núcleo e no entorno do espaço radio-concêntrico, a organização e expressão da identidade institucional, visando a concepção de espaços adequados à pesquisa e ensino.

A característica espacial e conceitual do referido projeto expressa em seu Plano Diretor, confere a esse campus uma razão para figurar dentre os exemplos que merecem o reconhecimento no panorama da arquitetura e urbanismo modernos do Estado de São Paulo e até mesmo em âmbito nacional, ainda que sem portar o referido status de patrimônio. A contribuição dada, com a experiência da Unicamp, para a elaboração de projetos de campi, seja pela ruptura com princípios tradicionais, seja pela busca da diferença e da exclusividade, torna essa instituição um exemplar de grande interesse para o estudo dos territórios universitários no Brasil, revelando a importante crítica e preocupação em torno da dimensão da pesquisa dentre as funções institucionais já inerentes ou naturalizadas. O campus chama a atenção também para a qualidade de vários de seus edifícios, cujas linguagens se inserem legitimamente nessa modernidade. Enfim, esse objeto soma soluções de arquitetura e urbanismo que, para além de ser uma legítima possibilidade patrimonializável, merece visibilidade, reconhecimento e documentação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jaime Gonçalves de. *Campus do Milagre: contribuição à análise de propostas arquitetônicas aos campi universitários implantados na década de 1970, tendo em vista a autonomia da instituição e a organização espacial*. Orientador Simos Yannas. Dissertação de mestrado. Brasília, UnB, 1983.

ATCON, Rudolph Philippi. *Manual sobre o planejamento integral do campus universitário*. Florianópolis, Editora UFSC, 1970.

----- . *Rumo à reformulação estrutural da universidade brasileira*. Rio de Janeiro, MEC/Diretoria do Ensino Superior, 1966.

BOMENY, Helena. A reforma universitária de 1968, 25 anos depois. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 26, 1994.

CASTILHO, Fausto. *O conceito de universidade no projeto da Unicamp*. Campinas, Editora Unicamp, 2008.

- CHAPMAN, M. Perry. *American Places: In Search of the Twenty-First Century Campus*. EUA, Praeger series on higher education, 2006.
- FÁVERO, Maria de Lourdes Albuquerque. A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. *Educar*, n. 28, Curitiba, 2006, p. 17-36.
- HOLIC, Nathan. *University of Central Florida*. Chicago, Arcadia Publishing, 2009.
- JACA, Carlos; FREITAS, Jorge de. *Linhas Gerais sobre a História da Universidade Conimbricense. Das suas origens à Reforma Universitária Pombalina de 1772*. Lisboa, 2007.
- MAHLER, Christine Ramos. *Territórios Universitários: tempos, espaços, formas*. Orientadora Sylvia Ficher. Tese de Doutorado. Brasília, PPGAU-UnB, 2015.
- MENEGHEL, Stela Maria. *Zeferino Vaz e a Unicamp - uma trajetória e um modelo de universidade*. Orientador Newton César Balzan. Dissertação de mestrado. Campinas, FEC Unicamp, 1994.
- MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2002.
- . *Sistemas arquitetônicos contemporâneos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2009.
- MUTHESIUS, Stefan. *The Post-War University*. New Haven/London, Yale University Press, 2000.
- RIBEIRO, André. *Campi universitários: desenvolvimento de suas estruturas espaciais*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PPGAU FAU-Mack, 2008.
- SCHWARTZMAN, Simon. A universidade primeira do Brasil: entre intelligentsia, padrão internacional e inclusão social. *Estudos Avançados*, n. 56, vol. 20, 2006.
- SEGAWA, Hugo. Rio de Janeiro, México e Caracas: cidades universitárias e modernidades (1936-1962). *V Conferência Internacional Docomomo*, Estocolmo, 1998.
- TEIXEIRA, Anísio. *Ensino superior no Brasil: análise e interpretação de sua evolução até 1969*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1989.
- TURNER, Paul Venable. *Campus: An American Planning Tradition*. The MIT Press, Architectural History Foundation Book, 1995.

## RESUMO

Em 1967, Oscar Niemeyer produziu um estudo para uma urbanização turística no Guarujá (São Paulo). Esse estudo nunca foi executado, nem publicado. Assim, o material efetivamente disponível sobre o estudo do Guarujá é o documento que integra o acervo da Fundação Oscar Niemeyer, composto por doze páginas de explicações e desenhos, todas da própria lavra de Oscar Niemeyer. O presente trabalho examina esse documento, com um duplo propósito: destacar, em seu interior, a presença de estruturas narrativas, que não dependem somente dos enunciados do texto, mas, em igual medida, dos desenhos que o acompanham; mostrar, nesse documento, como essas estruturas narrativas revelam um pensamento sobre a paisagem bastante mais complexo do que em geral reconhece a crítica ao urbanismo moderno.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer, Urbanismo moderno, Paisagem.

## NIEMEYER IN GUARUJÁ ABSTRACT

In 1967, Oscar Niemeyer produced a study for a tourist resort in Guarujá (São Paulo). This study was never executed, nor published. Thus, the material actually available on the Guarujá study is the document that integrates the collection of the Oscar Niemeyer Foundation, composed of twelve pages of explanations and drawings, handwritten by Oscar Niemeyer. The paper examines this document,

with a double purpose: to emphasize the presence of narrative structures, which depend both on language and drawings; to show how these narrative structures reveal a much more complex reasoning about landscape than is generally acknowledged in the critique of modern urbanism.

Keywords: Oscar Niemeyer, Modern urbanism, Landscape.

## NIEMEYER EN GUARUJÁ RESUMEN

En 1967, Oscar Niemeyer elaboró un estudio para una urbanización turística en Guarujá (São Paulo). Dicho estudio nunca fue ejecutado ni publicado. Así, el material efectivamente disponible sobre el estudio del Guarujá es el documento que integra el acervo de la Fundación Oscar Niemeyer, compuesto por doce páginas de explicaciones y dibujos, todas de la propia mano de Oscar Niemeyer. El presente trabajo examina este documento, con un doble propósito: destacar, en su interior, la presencia de estructuras narrativas, que no dependen solamente de los enunciados del texto, sino, en igual medida, de los dibujos que lo acompañan; mostrar, en este documento, cómo estas estructuras narrativas revelan un pensamiento sobre el paisaje mucho más complejo de lo que en general reconoce la crítica al urbanismo moderno.

Palabras-llave: Oscar Niemeyer, Urbanismo moderno, Paisaje.

Na larga prática profissional de Oscar Niemeyer (1907-2012), os projetos urbanísticos foram poucos, se comparados aos arquitetônicos. Mas nem por isso deixaram de constituir um tema de estudo recorrente, presente desde o início de sua carreira. O plano urbanístico do campus do Centro Técnico da Aeronáutica (São José dos Campos, São Paulo), do qual se construíram os alojamentos apresentados na célebre exposição *Latin American Architecture Since 1945* (MoMA, New York, 1955), é do ano de 1947 (Hitchcock, 1955, p. 140-143; o projeto para a Cidade de Marina (vale do rio Urucuia, Minas Gerais), não executado, é do ano de 1956. Contudo, a maioria dos estudos nitidamente urbanísticos feitos por Niemeyer foi realizada entre os anos sessenta e setenta, e coincide com o período em que se intensifica a sua atuação internacional. Embora já tivesse, a essa altura, projetos no exterior, do Pavilhão do Brasil (Lúcio Costa, 1938) e da participação na sede da ONU (1947), ambos em Nova Iorque, ao bloco de habitação no Hansaviertel em Berlim (1955), para ficar apenas nos exemplos construídos,<sup>1</sup> como ele mesmo declarou em *Quase memórias: viagens*, foi "em 1962, ou melhor, de 1962 em diante que minhas viagens se multiplicaram, assumindo uma nova etapa na minha vida de arquiteto" (Niemeyer, 1968, p. 4). São desses anos os estudos urbanísticos para o deserto do Negev (1964), para o Algarve (1965), para Argel (1968), as ZUPs de Grasse (1967), Dieppe (1972) e Villejuif (1978), todos no exterior, e nenhum construído.

O estudo para a urbanização turística no Guarujá (São Paulo, 1967) é parte dessa série de projetos urbanísticos, e dos poucos feitos para o Brasil, nesses mesmos anos.<sup>2</sup> Tampouco foi executado,

---

1. A participação na sede da ONU - Organização das Nações Unidas em Nova Iorque se dá como membro da equipe de consultores convidados, que incluía Le Corbusier, Julio Vilamajó, Sven Markelius, Howard Robertson, N.D. Bassov, Gaston Brunfaut, Ernest Cormier, Howard Robertson, G.A. Soilleux, S. Liang, e Wallace K. Harrison, como diretor. Niemeyer desenvolveu o *esquema 32*, inicialmente escolhido pelo grupo. A solução final, construída, corresponde ao projeto 23-32, que incorpora as ideias de Le Corbusier (PAPADAKI, 1950, p. 174-181; NIEMEYER, 2005, p. 163). Entre os não construídos, estão a Casa Tremaine, Santa Bárbara, Califórnia (EUA, 1947), e o Museu de Arte Moderna, Caracas (Venezuela, 1954).

2. Os outros seriam os estudos para a Barra da Tijuca (1968) e Santo André (1972). Entre os estudos para o Brasil realizados posteriormente está a Urbanização do Parque do Tietê, de 1986 (COMAS, 1986, p. 90-93).

mas ao contrário dos demais, não foi divulgado por Niemeyer na *Módulo*, ou nas coletâneas posteriores sobre sua obra. Assim, o material efetivamente disponível sobre o estudo do Guarujá é o documento que integra o acervo da Fundação Oscar Niemeyer, composto por doze páginas de explicações e desenhos, todas da própria lavra de Oscar Niemeyer. O presente trabalho examina esse documento.

Bem como as demais propostas urbanísticas de Niemeyer nesse período, o plano para o Guarujá pode ser associado a um certo *modelo* de cidade – tomando a expressão no seu sentido amplo de construção teórica – afinado com as expectativas da arquitetura moderna de produzir uma crítica, através do projeto, de padrões urbanos convencionalmente praticados. A ideia de que era possível gerar um pensamento novo sobre a cidade, desde os instrumentos da arquitetura, foi um traço distintivo da arquitetura do movimento moderno, presente desde as experiências fundantes dos anos vinte. Muitos dos edifícios efetivamente construídos pela arquitetura moderna incorporaram esta dupla circunstância: foram objetos concretos inseridos numa cidade existente, cuja fisionomia atualizaram com sua presença nova, mas foram também as peças de armar disponíveis para uma reconstrução que se esperava mais ampla, capaz de por em cheque as estruturas parcelarias existentes, constituir uma alternativa a um tecido urbano em desequilíbrio, e recuperar as relações entre arquitetura e natureza. Não é complicado associar as propostas de Niemeyer a essas expectativas, e a um urbanismo de peças intercambiáveis, dispostas sobre um tapete verde tão abundante quanto indiferenciado. Não é alheia a esse urbanismo a acusação de simplificação, de achatamento de complexidades locais, geográficas e paisagísticas, e consideração da composição urbanística apenas como um problema de maquete.

Na obra de Niemeyer, o tema arquitetura e natureza foi profundamente revisado por Comas em “Niemeyer inatural”, considerando tanto a segunda em sua condição de meio em que a primeira “forçosamente se ins-creve”, quanto em sua condição de “matriz de formas e fontes de imagens, que a arquitetura facultativamente trans-creve” (COMAS, 2010, p. 147). No caso de Niemeyer – explica Comas – em qualquer situação, “não é de fundir arquitetura e natureza que se trata, mas de ressaltar a distância entre as duas, de insistir em sua recíproca exterioridade” (COMAS, 2010, p. 149). Essa aproximação ao estudo do Guarujá adere à ideia da *distância* entre arquitetura e natureza na obra de Niemeyer, tal como observada por



Comas, e pretende contribuir, através do exame desse projeto, para a compreensão de suas implicações e possibilidades, nos termos de um pensamento sobre a paisagem. O trabalho tem um duplo propósito: destacar, no confronto com o documento preparado por Niemeyer sobre o Guarujá, a presença de estruturas narrativas, que não dependem somente dos enunciados do texto, mas, em igual medida, dos desenhos que o acompanham; mostrar de que maneira essas estruturas narrativas revelam um pensamento sobre a paisagem que, articulador de um sistema de diferenças entre arquitetura e natureza, é pelo menos mais complexo do que em geral reconhece a crítica ao urbanismo moderno.

## O ESTUDO PARA O GUARUJÁ

O estudo para o Guarujá, assinado por Niemeyer no Rio de Janeiro, em agosto de 1967, tem por título *Urbanização na ilha, São Paulo*. De fato, o projeto estava geograficamente localizado na Ilha de Santo Amaro, no litoral paulista. A exploração turística da região teve início no final do século XIX, favorecida pelo acesso ferroviário entre a costa e o planalto paulista, e pelo desenvolvimento econômico de São Paulo. A partir de inversões da Companhia Prado Chaves, exportadora de café, efetivou-se a primeira ocupação balneária, com a inauguração da praia do Guarujá em 1893 (MARINO, 2017, p. 4; DIAS, 2003). A construção da via Anchieta (finalizada em 1953), ligando a Baixada Santista à São Paulo, contribuiu para o adensamento e a verticalização do Guarujá, satisfazendo a uma demanda turística crescente.

O terreno para o qual Niemeyer desenvolveu a proposta de urbanização está localizado na zona leste da ilha de Santo Amaro, sobre a costa. Cobre uma área do bairro Balneário Santa Fé, em torno à Praia do Éden, que ainda hoje não é totalmente urbanizada (fig. 2). A conformação geográfica dessa área representa enormes potenciais paisagísticos, e não menores dificuldades. A frente costeira é ampla, mas a topografia é difícil, e o formato do terreno irregular. Alarga-se, ao sul, formando uma generosa península, inteiramente ocupada por uma colina muito íngreme, e estende-se ao norte por uma franja de terra que termina num pequeno pontal. No terreno do Guarujá, as áreas planas ou bem estão circunscritas ao platô conformado no ponto mais alto do terreno, sobre a colina, ou bem se reduzem ao braço de terra junto à linha da costa, extenso no comprimento, mas pouco profundo, que culmina no pontal.



O estudo para o Guarujá tem um feitiço semelhante a outros produzidos por Niemeyer nessa época, como os já mencionados estudos para o Negev, para Dieppe, ou para o Algarve. Todos são estudos preliminares; incluem, além de planos de conjunto e esboços dos futuros edifícios, memoriais descritivos que apresentam as razões do partido. Um aspecto comum a esses estudos é uma exploração bastante particular da função narrativa da imagem, na composição dos respectivos memoriais. O estudo para o Guarujá compreende doze pranchas, numeradas em sequência. As quatro primeiras correspondem à memória descritiva, apresentada como um texto escrito à mão, ao qual estão associados pequenos diagramas explicativos, e duas perspectivas aéreas do conjunto (fig. 3). Esses desenhos são numerados, e sistematicamente conectados ao texto. A quinta página contém um plano geral do conjunto, desenhado à mão livre, na escala 1:2500 (fig. 1). As páginas seguintes trazem esboços referentes aos edifícios (plantas, cortes, vistas internas), apresentados como elementos independentes.

O memorial se inicia sob o título *Explicação necessária*. Assim como acontece em outras peças do gênero produzidas por Niemeyer, a *explicação* está composta de tal maneira que os desenhos que acompanham as páginas escritas não são ilustrações secundárias para os enunciados do texto, mas imagens organizadas numa sequência lógica, dotada de uma configuração narrativa própria. Mas, ao contrário do projeto para o Algarve (também uma urbanização turística), por exemplo, onde a sequência introduz o ponto de vista de um observador em movimento sobre o terreno, no Guarujá os desenhos têm, de início, menos que ver com a perspectiva do observador, que com uma explicação do projeto a partir das condições topográficas (Cabral, 2016, p. 13-20). Assim mesmo, a questão do movimento sobre o terreno não será menos central na montagem da sequência narrativa.

Niemeyer começa por explicar, e justificar, as decisões fundantes do seu partido. Elas partem da topografia. A declividade do terreno é a base sobre a qual se montam todos os diagramas da primeira página. Os três primeiros diagramas demonstram a inclinação de 450 graus da colina, em suporte à contraindicação de um “sistema de ruas e lotes individuais” (NIEMEYER, 1967, p. 1). As ruas são inadequadas porque “criam cortes onerosos que desvirtuam a paisagem” – escreve Niemeyer – e os loteamentos pouco recomendáveis, porque a conformação natural do terreno, muito íngreme, oferece “áreas

difíceis de aproveitar e construir". Desse modo, não haverá fracionamentos para a construção futura de casas (NIEMEYER, 1967, p. 1).

O quinto e o quarto diagramas introduzem a solução escolhida, baseada num sistema de movimento mecânico, com elevadores que vencem a diferença entre a cota zero da costa e a cota 85 correspondente ao topo da colina. "A ideia é uma rua circular no alto do platô" – explica Niemeyer – "ligada aos blocos por elevadores inclinados" (NIEMEYER, 1967, p. 1). Os diagramas subsequentes, na segunda página, mostram como o conjunto se arma a partir dessa lógica: primeiro se desenha a via circular sobre o platô; depois se indica como ela se conecta com os três cais de acesso na base do terreno, através do sistema de elevadores; a seguir, se dispõem dez blocos sinuosos de habitação coletiva, que partem do curso dos elevadores e se adaptam à conformação da encosta, na direção das curvas de nível. Pelos esboços relativos aos edifícios que complementam o estudo, sabemos que esses blocos comportam apartamentos do tipo duplex, e que Niemeyer imagina que sejam relativamente baixos, não superando os quatro pavimentos de altura.

Na segunda página do memorial, o último desenho é um corte esquemático do terreno, representando os blocos baixos de apartamentos e o elevador sobre a encosta, e introduzindo as ideias para a configuração do platô. "No platô ficam as diversões, o comércio para as compras diárias, a escola e a creche", explica Niemeyer (NIEMEYER, 1967, p. 2). A proposta é construir no topo da colina uma plataforma de dois pisos. O primeiro piso é ocupado por estacionamentos e supermercado. Já o segundo configura uma esplanada de perímetro ondulante, onde se encontram os equipamentos públicos, tais como cinema, restaurante, playground, creche e escola. Sobre essa plataforma se levantam ainda três blocos de apartamentos de vinte andares, similares aos blocos da encosta na forma curva, porém de muito maior altura e menor comprimento.

Mas, segundo adverte, o terreno não se limita a esse setor, alcançando a orla marítima e, como tal, "sugerindo outros elementos urbanísticos" (NIEMEYER, 1967, p. 2). Esses serão anunciados como setores distintos, numa mesma perspectiva de conjunto. "Agora é o pequeno povoado, o clube náutico e o hotel de turismo" – escreve – que irão, cada um por sua parte, conformar o braço plano do terreno, junto à costa. Em primeiro lugar, apresenta o "povoado" (Niemeyer, 1967, p. 2). Ele compreende uma série de "casas alternadas", unidades superpostas com jardins privativos, "brancas e pitorescas como

as casas mediterrâneas" (NIEMEYER, 1967, p. 3). Esse núcleo é complementado pelo cais e pelo clube náutico. Por último, se apresentam o hotel e o cassino, instalados sobre uma segunda plataforma, essa retangular, que atravessa a cabeceira do pontal, na parte mais baixa do terreno. O hotel, com 32 andares, apresenta em planta a mesma curvatura dos blocos altos do platô. O cassino é um bloco baixo, de forma circular, que se projeta em balanço além da plataforma, sobre a linha da costa.

Aqui também Niemeyer emprega um mecanismo narrativo. A ordem consecutiva dos desenhos ativa uma certa experiência da paisagem marítima, como um fundamento importante do projeto. No estudo para o Guarujá, a via de acesso contorna o terreno sempre pelo lado oposto à costa, conectando as duas plataformas, uma na colina, outra no pontal. Não é essa espinha dorsal circulatória, e o movimento do carro, que Niemeyer escolhe como fio da narrativa, como havia feito no Algarve, mas outro tipo de movimento, que tem que ver com a configuração particular do terreno. Há uma contraposição entre a colina – parcela mais larga, porém íngreme – e a pequena baía, que funciona como seu negativo, contornada pelo braço de terra que termina no pontal. A vasta extensão disponível de perímetro costeiro não representa uma possibilidade equivalente de ocupação, dado o obstáculo da declividade na primeira, e a estreiteza da faixa de terra, na segunda. O que a articulação entre os desenhos sugere é um movimento pendular, que se estabelece, primeiro na colina, entre costa e platô – água e céu –, mas também entre a colina e o pontal, como dois acidentes geográficos opostos na paisagem.

A sequência de diagramas é conduzida pelas linhas de movimento em direção ao mar, assinaladas pelo curso dos elevadores, como a estrutura de organização da colina que precede a sua ocupação (assim como o traçado das ruas precede os edifícios numa cidade). Além da mudança de ponto de vista entre base e topo, esse movimento descendente intensifica, na experiência da paisagem, o trânsito entre o platô, topo artificial, arquitetonicamente reconstruído, e a condição agreste da costa marítima, apenas tocada pelos cais, onde Niemeyer minimamente interfere. Não por acaso, na perspectiva geral apresentada a seguir, tomada desde o mar, é a colina que aparece em primeiro plano, com a baía ao fundo. Porém, ela tem na perspectiva seguinte um contraponto. Desenhada à mesma escala, essa segunda vista mostra o conjunto desde o ângulo oposto, com o pontal no primeiro plano, e a colina ao fundo. Um sentido de oscilação entre colina e portal, revelado

pela alternância de pontos de vista entre as duas perspectivas, acentua os nexos paisagísticos das operações arquitetônicas. Combinadas, as perspectivas defendem o papel das duas plataformas construídas – uma sobre o platô, de bordas curvas, a outra sobre o pontal, de planta retangular, ambas arrematadas pelas respectivas placas curvas – como pontos máximos de tensão, não apenas entre os elementos arquitetônicos, mas entre esses elementos construídos e a paisagem. A concentração da maior altura construída nesses pontos, a definição formal e programática das plataformas como *praças* (no sentido de recintos públicos), os define como domínios reconhecíveis na escala da paisagem, da superfície limpa do mar aberto à colina agreste, mas também como lugares privilegiados para a compreensão visual dessa paisagem, aspectos inseparáveis da sua experiência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É verdade que se trata de um urbanismo de peças intercambiáveis, e até certo ponto universais, dispostas sobre um verde ubíquo, quase abstrato, que o plano de conjunto mostra como um chão uniforme (fig. 1). As peças arquitetônicas que Niemeyer usa no Guarujá – plataformas, placas e barras curvilíneas – são tipos familiares a sua obra, válidos para diversos contextos. Por exemplo, as *casas alternadas*, junto à praia, são idênticas às *casas mediterrâneas* que usou no Algarve português em 1965, e parentes das habitações coletivas pré-fabricadas que projetou para Brasília em 1962. Elas comparam no estudo mais como tipos, que como arquiteturas já completamente definidas. Sabemos delas aquilo que precisamos saber, para compreender os fundamentos do partido. Aliás, é a solução de partido que ele defende como *original*, em oposição “aos loteamentos anteriormente projetados” por outros para o sítio do Guarujá, que considera inadequados à topografia (NIEMEYER, 1967, p. 1). De fato, como arranjo, o partido é original, e não tanto pela audaciosa solução mecânica – os elevadores – já que isso também se encontra em outras partes (basta pensar em Valparaíso, no Chile, também uma cidade costeira), mas justamente por aquilo que as peças não são: um arranjo particular, especificamente elaborado para um lugar de características extraordinárias, tendo em vista seu potencial paisagístico, e as condições extremas da sua topografia.

Norma Evenson disse que a Brasília de Lúcio Costa era antes a cidade de um arquiteto, que a cidade de um planejador urbano

(EVENSON, 1973, p. 117). Os projetos urbanísticos de Niemeyer também são trabalhos de arquiteto, e não de planejadores urbanos. Tampouco são trabalhos de paisagistas. No Guarujá, Niemeyer não usa a natureza em si mesma como material operável, como teriam feito Olmstead ou Burle Marx. Mas isso não quer dizer que ele não tenha um pensamento operativo sobre a paisagem, como uma todo que compreende arquitetura e natureza. Mas, como também observou Norma Evenson, essa circunstância provocou repetidas críticas a Brasília, e por conseguinte, ao urbanismo modernista. Edmond Bacon, numa retratação pública, disse que Brasília havia sido muito caluniada pelos críticos, muitos dos quais nunca a haviam visto, incluindo ele mesmo.<sup>3</sup> Depois de vê-la, afirma: "Brasília não pode ser entendida, exceto com a experiência no terreno na própria cidade" (BACON, 1980, p. 235). Os seus comentários sobre a arquitetura de Niemeyer em Brasília enfatizam a "reverberação harmônica" entre edifícios, desempenhando seu papel num "espaço contínuo", em vez de restringi-lo (BACON, 1980, p. 237). "O presente de Brasília" – observa – "não é prioritariamente a forma de suas estruturas ou a simetria formal de sua composição, mas sim a reformulação da visão da cidade como uma totalidade" (BACON, 1980, p. 241).

Os memórias de Oscar Niemeyer têm um papel essencial nesse processo, de investigação da paisagem como totalidade. Podem ser considerados como um *gênero* praticado por Niemeyer, consciente e sistematicamente, a despeito de algumas reações ambivalentes de sua parte. Uma de suas citações mais reproduzidas é aquela em que afirmava: "Eu pego a caneta, um edifício aparece, e não há mais nada a dizer" (GLANCEY, 2007; DUSHKES, 2012, p. 12). Mas também o encontramos revelando, em *Minha arquitetura*, que quando uma solução arquitetônica surgia, e ele a desenhava, também começava "a redigir um texto explicativo". Então, segundo explica: "se, ao lê-lo, os argumentos me parecem frágeis, volto à prancheta: é a minha prova dos nove" (NIEMEYER, 2005, p. 105). E quando Niemeyer apresenta na revista *Módulo* os projetos para as urbanizações de Grasse (1967), Dieppe (1972) e Villejuif (1978), todas na França, inclui na introdução o seguinte parágrafo:

---

3. Após visitar a cidade, Bacon escreveu um novo texto sobre ela, como parte dos casos apresentados em *Design of Cities*, mas publicou a crítica anterior no final do livro (BACON, 1980, p. 235; p. 324).

Lia *Apontamentos de viagem*, um velho livro de autor de minha preferência, quando iniciei este texto. Fiquei influenciado pela leitura, resolvi explicar as zacs de maneira diferente, como se já estivessem prontas, e eu, como o velho mestre, a percorrê-las curioso (NIEMEYER; EMERY, 1979, p. 76).

Niemeyer não diz quem é o autor do livro, mas possivelmente se trate do *Apontamentos de viagem* de Joaquim de Almeida Leite de Moraes, publicado em 1882. Ao aproximar a apresentação de seus projetos do gênero literário do relato de viagem, Niemeyer de certa forma reforça as relações possíveis entre concepção projetual e configuração narrativa. Seus memoriais poderiam estar, nesse caso, justamente colocados num “campo do contar” (RICOEUR, 1995, p. 70), que se serve do desenho, não menos que do texto. No estudo para o Guarujá presença de estruturas narrativas, intencionalmente construídas a partir dos desenhos, revela um pensamento abrangente sobre a paisagem, capaz de articular as diferenças entre arquitetura e natureza, como temas igualmente dominantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACON, Edmund. *Design of Cities*. New York, Penguin Books, 1980.
- CABRAL, Claudia Costa. Niemeyer y la costa lusitana: estudio para el Algarve, 1965. In *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*. Pamplona, T6 Ediciones, 2016, p. 13-20.
- COMAS, Carlos Eduardo. Niemeyer Inatural. In: SEGRE, Roberto; AZEVEDO, Marlice; COSTA, Renato Gama-Rosa; ANDRADE, Inês El-Jaick (orgs.), *Arquitetura+Arte+Cidade. Um debate internacional*. Rio de Janeiro, Viana & Mosley, 2010, p. 147-152.
- COMAS, Carlos Eduardo. Nemours-sur-Tietê, ou a modernidade de ontem, *Projeto*, n. 89, São Paulo, julho 1986, p. 90-93.
- DIAS, Maurício Azenha. Arquitetura moderna na praia. Residências na Praia de Pernambuco, Guarujá. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 038.01, Vitruvius, jul. 2003 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/665>>.
- DUSHKES, Laura (org.). *The Architect Says. Quotes, Quips, and Words of Wisdom*. New York Princeton Architectural Press, 2012.
- EVENSON, Norma. *Two Brazilian Capitals: Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*. New Haven/London, Yale University Press, 1973.

GLANCEY, Jonathan. interviews architect Oscar Niemeyer. *The Guardian*, London, 1 aug. 2007 <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/aug/01/architecture>>.

HITCHCOCK, Henry-Russell, *Latin American Architecture Since 1945*. New York, Museum of Modern Art, 1955.

MARINO, Carlos Eduardo Collet. Ócio e Lazer em São Paulo da Belle Époque. A vilegiatura marítima e a invenção do Guarujá enquanto balneário da metrópole (1890-1915). In *Anais do XVII Enanpur*, São Paulo, Anpur, FAU USP, IAU USP, 2017, p. 1-20.

NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura 1937-2005*. Rio de Janeiro, Revan, 2005.

NIEMEYER, Oscar. *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961-1966*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

NIEMEYER, Oscar. Urbanização no Guarujá, 1967. Fundação Oscar Niemeyer <<http://www.niemeyer.org.br>>.

NIEMEYER, Oscar; EMERY, Marc. 3 ZACs na França. *Módulo*, n. 53, Rio de Janeiro, mar./abr. 1979, p. 76-90.

PAPADAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. New York, Reinhold Publishing Corporation, 1950.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Tomo II*. Campinas, Papirus, 1995.

ZEIN, Ruth Verde; BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2010.



# RECONHECIMENTO E IDENTIDADE: O IDEÁRIO EDUCACIONAL DA ARQUITETURA NO BRASIL E NA FAU-MACK

Eduardo Castedo Abrunhosa

## RESUMO

O presente trabalho aborda o importante momento de consolidação das diretrizes do ensino de arquitetura no Brasil, no início do século XX, no qual, em busca de um projeto nacional de identidade e desenvolvimento, foram inseridas orientações educacionais nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo. No ensejo das mudanças históricas, consolidou-se o ensino realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie – FAU-Mack que passará a ser espaço privilegiado de formação de novos arquitetos, com uma característica única: uma estruturação acadêmica clássica, que primava pelo fortalecimento das competências técnicas e dos fundamentos das artes, com uma prática aliada aos referenciais mais distintivos da Arquitetura Moderna. Por meio de uma síntese dos principais marcos históricos e conceituais arquitetônicos, o trabalho apresenta o delineamento do projeto pedagógico do curso da FAU-Mack apontando razões e identificações desse processo formacional.

Palavras-chave: identidade educacional, ensino, FAU-Mack.

## RECOGNITION AND IDENTITY: THE EDUCATIONAL IDEOLOGY OF ARCHITECTURE IN BRAZIL AND FAU-MACK SUMMARY

The present work addresses the important moment of consolidation of the guidelines of architecture teaching in Brazil, at the beginning



of the 20th century, in which, in search of a national project of identity and development, educational guidelines were inserted in the Architecture and Urbanism Courses. As a result of the historical changes, the teaching at the Faculty of Architecture and Urbanism of the Universidade Presbiteriana Mackenzie – FAU-Mack will become a privileged space for the formation of new architects, with a unique characteristic: a classical academic structure, Was based on the strengthening of technical skills and fundamentals of the arts, with a practice allied to the most distinctive references of modern architecture. Through a synthesis of the main historical and conceptual architectural landmarks, the work presents the design of the FAU-Mack course pedagogical project pointing out reasons and identifications of this formational process.

Key-words: educational identity, teaching, FAU-Mack

## RECONOCIMIENTO Y IDENTIDAD: EL IDEARIO EDUCACIONAL DE ARQUITECTURA EN BRASIL Y EN FAU-MACK RESUMEN

El presente trabajo aborda el importante momento de consolidación de las directrices de la enseñanza de arquitectura en Brasil, a principios del siglo XX, en el cual, en busca de un proyecto nacional de identidad y desarrollo, se introdujeron orientaciones educativas en los Cursos de Arquitectura y Urbanismo. En la ocasión de los cambios históricos, se consolida la enseñanza realizada en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Presbiteriana Mackenzie – FAU-Mack que pasará a ser espacio privilegiado de formación de nuevos arquitectos, con una característica única: una estructuración académica clásica, Y en el caso de las obras de arte, con una práctica aliada a los referentes más distintivos de la Arquitectura Moderna. A través de una síntesis de los principales hitos históricos y conceptuales arquitectónicos, el trabajo presenta el delineamiento del proyecto pedagógico del curso de la FAU-Mack apuntando razones e identificaciones de ese proceso formacional.

Palabras-llave: identidad educativa, enseñanza, FAU-Mack

Nos anos 1920, o mundo estava em constante e profunda ebulição, permeado pela I Guerra Mundial, por mudanças de processos econômicos, por novas manifestações artísticas e novos padrões de educação. O Brasil não ficou imune a esses tempos de conjecturas e novas formas de organização mundial.

O Brasil era um país mergulhado na construção de seu projeto de desenvolvimento e de Estado; era uma sociedade em busca da identidade própria, uma brasilidade, mas, ao mesmo tempo, em busca de uma *senha* para participar do cenário mundial, passando assim a adotar diversos modelos internacionais de economia, de cultura e de educação.

A arquitetura da sociedade brasileira é representativa de sua própria formação: grandes projetos identitários que traduziam as controvérsias, consensos, disparidades e negociações sobre os projetos de vida coletiva e de bem comum. (BITTAR, 2008).

O propósito governamental de promover o desenvolvimento do país, a partir da década de 1920, alinhava o interesse deste projeto muito mais com a visão moderna de construção de uma nova identidade do que com a visão clássica de decorar as tradições coloniais com pinceladas de suposta civilização europeísta, numa simples repaginação da Arquitetura Colonial.

E isso impulsionou a criação de uma nova proposta educacional para os cursos de arquitetura no Brasil, nos quais o projeto de desenvolvimento nacional pudesse construir sua identidade e promover o reconhecimento de uma Arquitetura moderna e brasileira.

O nosso objetivo é discorrer sobre esse processo de construção de uma identidade da Arquitetura Moderna brasileira, a partir da história da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Mackenzie – FAU-Mack que revela um processo de construção que, apesar de se formatar a partir das estruturas clássicas de ensino, propiciou a formação de grandes expoentes da arquitetura moderna brasileira.

## RECONHECIMENTO E IDENTIDADE NACIONAL: O ENSINO DE ARQUITETURA NO BRASIL

O Brasil é um país de contrastes, apresentando um crescimento caótico e quase explosivo. Parece ter um futuro promissor, porquanto suas riquezas mal foram exploradas.[...]

Posso ressaltar o fato de que os brasileiros desenvolveram uma arquitetura moderna com caráter próprio e que é grande o número de arquitetos genuinamente capacitados para responder aos desafios. Não creio que se trate de uma moda passageira, mas sim de um vigoroso movimento. (GROPIUS, 2003).

Os contornos do processo político-social brasileiro da Primeira República (1889-1930), caracterizado pelo debate sobre a construção da identidade nacional é nosso marco inicial para a compreensão desses movimentos nacionais. Essa questão é analisada pelo historiador José Murilo de Carvalho: "No Brasil do início da República, inexistia tal sentimento. Havia sem dúvida, alguns elementos que em geral fazem parte de uma identidade nacional" (CARVALHO, 1990).

A busca pelo elemento unificador e identificador da brasilidade dominou o debate daquele período.

A década de 1920 mostrou claros sintomas de uma "sociabilidade tendencialmente mais livre e cooperativa" (CARVALHO, 2004) e as grandes mudanças vinham carregadas de contradições e de interlocução entre o moderno e o clássico. Uma natureza de processo no Brasil em que a tradição, sendo interpelada pelo moderno que recebia do exterior e que emergia nas Semanas de Artes Modernas, foi se transformando e ajustando ao que recebia de moderno e às novas circunstâncias, sem promover grandes rupturas.

Foi nesse clima de inquietude que um grupo de intelectuais e artistas brasileiros se reuniu a fim de promover a Semana de Arte Moderna de 1922 e outros tantos eventos distintivos no período. Como afirma o historiador: "A busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação, seria tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República" (CARVALHO, 1990). O país reproduzia as estruturas sociais e do pensamento republicano. Ao longo das décadas de 1930 e 1940, autores como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior e Gilberto Freyre aprofundaram a reflexão sociológica sobre o Brasil.

A especificidade da perpetuação da classe dominante nacional e sua vinculação à elite rural são delineadas por Sérgio Buarque:

muitos representantes da classe dos antigos senhores puderam, com frequência, dar-se ao luxo de inclinações antitradicionalistas e mesmo de empreender alguns dos

mais importantes movimentos liberais que já se operaram em todo curso de nossa história. (HOLANDA, 2013).

O advento da Revolução de 1930 criou as condições propícias para a recolocação no Brasil no cenário mundial. A liderança personalista de Vargas levou o país economicamente frágil para o epicentro da convulsão mundial dos anos 1930. A crise de 1929 impactou a economia brasileira, ainda fundamentada na dependência agrícola, que começou a se voltar para a indústria, mediante o estímulo estatal proporcionado pelo Estado Novo. Para que o projeto governamental de construção de um novo Brasil fosse levado a cabo, foram estabelecidas políticas públicas nas áreas econômica e social, a começar pela implantação do salário mínimo e pelo incentivo à ampliação do parque industrial, processo que seria intensificado durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Nesse mesmo período, o cenário internacional vivenciou profundas transformações: a consolidação do avanço tecnológico promovido pela segunda revolução industrial do final do século XIX; a Primeira Guerra Mundial (1914-1919); a Revolução Russa (1917); a grande depressão, promovida pela quebra da Bolsa de Nova York (1929); a consolidação do nazismo na Alemanha e do Fascismo na Itália, ambos responsáveis diretos pela eclosão da Segunda Guerra Mundial.

No campo da Arquitetura, o que se observou no Brasil foi o surgimento do pensamento *moderno*, que foi construído no período entre guerras. Ele surgiu como consequência da busca pela solução do problema de uma grande massa trabalhadora que se estabelecia cada vez mais nas cidades e carecia de melhores condições de habitação e trabalho, como bem afirma Anatole Kopp:

Entre a revolução industrial dos séculos XVIII e XIX e a revolução econômica, social e política de Outubro de 1917 na Rússia, o modo de produção havia mudado. [...] a vanguarda arquitetônica considerava com razão como sua clientela potencial, [...] não só a sociedade ideal do futuro, mas também seu meio ambiente construído, [...] necessidades de massa às quais só uma produção arquitetônica também de massa pode tentar responder. Assim se passou de uma arquitetura reservada às realizações únicas e excepcionais à arquitetura aplicada à solução das necessidades desse novo cliente coletivo constituído basicamente dos trabalhadores nas indústrias e nos escritórios. (KOPP, 1990).

A vanguarda arquitetônica, como a referência de Kopp aos movimentos que começaram a se organizar no final da década de 1910, tem maior expressão com os holandeses do movimento *De Stijl* e com os alemães da Bauhaus, que lançaram seus manifestos em 1918 e 1919, respectivamente. Para o *De Stijl*, a busca pelo equilíbrio entre o particular e o público, o individual e o coletivo, está presente desde o seu primeiro manifesto. Sua maior luta era por uma produção artística e arquitetônica que não estivesse presa aos interesses individuais, que não abrisse mão do processo de desconstrução de paradigmas anteriores vinculados a uma visão de mundo saída de uma guerra e que buscava se reencontrar. Jean-Louis Cohen, na obra *O futuro da arquitetura desde 1889*, aponta o movimento:

a partir de 1916 ganhou forma outra corrente radical conhecida como *De Stijl*. [...] seu objetivo: fazer o artista relacionar sua experiência visual a ideias metafísicas, criando obras de arte harmônicas por meio das quais poderia ocupar um lugar central na sociedade. [...] Seus membros aspiravam a uma construção positiva, mesmo que para isso fosse necessário passar por uma fase de destruição de convenções (COHEN, 2012).

Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM, que preconizavam o vínculo da Arquitetura às questões políticas e econômicas, proclamavam que não deveria existir produção arquitetônica sem a devida reflexão sobre o serviço de quem estaria a pautar a racionalização e a padronização da Arquitetura Moderna.

O movimento moderno alimentou-se de movimentos sociais e de política de estado para se desenvolver e se consolidar. Gropius e os alemães se aproveitaram da República de Weimar, Corbusier e sua *Maison Dom-ino* e mostraram uma resposta rápida à necessidade habitacional de auxiliar o governo francês na reconstrução da França no período entre guerras. Os construtivistas russos deram forma ao poder do Estado Soviético com suas obras monumentais. A figura do arquiteto como um ator político social ativo é a marca desse período no mundo, em especial para aqueles que passam a defender o credo modernista. Essa percepção é registrada por Josep Montaner, ao tratar da relação entre a arquitetura e a política.

O arquiteto convertia-se em uma espécie de engenheiro, seu dever social era lutar contra o sistema capitalista, afastando-se de utopias prejudiciais, seguindo a teoria marxista do socialismo científico [...] Nesse período, o artista e o arquiteto são, antes de tudo, políticos. Assim comprometeram-se com lutas de libertação, com a classe operária (MONTANER; ZAÍDA, 2014).

Rapidamente, o debate sobre a real e adequada participação do arquiteto e a função social da arquitetura se firmou em duas correntes: a que defendia o engajamento político ideológico do arquiteto a serviço do coletivo, utilizando novas tecnologias e materiais como ferramentas de emancipação; e outra que defendia a liberdade do profissional para atuar socialmente segundo a própria capacidade criativa e individual, em busca de soluções para as questões apresentadas pela sociedade, mas sem abrir mão da própria individualidade.

A nova arquitetura obteve o apoio governamental, favorecendo assim a sua difusão por intermédio de obras governamentais expressivas; exemplo disso é o Ministério da Educação e Saúde, encomendado a Lúcio Costa e construído entre 1937 e 1943, durante o governo de exceção de Getúlio Vargas. O edifício sede do Ministério da Educação e Saúde, hoje denominado Edifício Gustavo Capane-ma, sede do Ministério da Cultura na Cidade do Rio de Janeiro, é o elo entre o projeto ideológico e político de um governo que procurava criar uma nova identidade nacional com a corrente modernista da arquitetura brasileira.

Ao ser usada nesse período como um instrumento para a consolidação do poder, a arquitetura brasileira recebeu grande impulso, pois a classe política tinha o grande interesse em ser associada à ideia de modernidade e de desenvolvimento, como bem sublinha Yves Bruand:

Os políticos procuravam, acima de tudo (e a política, no Brasil, interfere em tudo), um meio de aumentar seu prestígio imediato junto ao povo; para tanto, num país ainda pouco evoluído era muitas vezes mais rentável impressionar por meio de uma obra luxuosa. (BRUAND, 2010).

Essa circunstância serviu para a definitiva consolidação da arquitetura moderna no Brasil, e passou a pautar a discussão, o pensamento e

a reflexão nas faculdades nascentes. A escola carioca e seus integrantes eram as referências técnica e política, sobretudo de uma arquitetura que colocava o país na contemporaneidade de então, traduzia o imaginário do grande país que, enfim, dava os primeiros passos rumo à industrialização, à urbanização e ao cenário internacional como principal parceiro das grandes nações do norte, no Atlântico Sul.

A partir da década de 1930, o Brasil entrou no processo de afirmação internacional, buscando a consolidação de sua identidade e a modernização da economia e da sociedade. Essas conquistas perpassaram as décadas de 1940 e 1950 e perduraram até o regime militar, na década de 1970. Nesse período foi alardeado o “milagre brasileiro”, que se converteu em crise econômica no decênio seguinte, considerado por alguns economistas a “década perdida”.

O que se vivenciou na primeira metade do século XX em campos diversos foi exatamente um conjunto de transformações profundas e marcantes para o mundo da época.

O cenário histórico-político fez com que a arquitetura sofresse os mesmos males, especialmente porque os seus principais nomes estavam fora da Europa e produzindo projetos de vanguarda, mas não associados ou engajados politicamente como nas décadas anteriores.

Na história, os indivíduos e as sociedades buscaram formas para dar significância aos seus projetos de poder, signos que transmitissem e revelassem ao coletivo as suas intenções e vinculações. Nesse sentido, a arquitetura se prestou a expressar esses comportamentos, revelando o que havia de intencional em cada um deles. A monumentalidade de cada um dos edifícios produzidos e financiados pelo Estado revelaram as suas intenções e a sociedade que se pretendia construir. O Brasil pujante, desenvolvido e moderno que Vargas buscava demonstrar por meio de seus edifícios e obras públicas, era a imposição do poder do Estado e das corporações sobre o indivíduo.

A arquitetura moderna brasileira se desenvolveu na esteira desse estado nacionalista e com características totalitárias, consolidando-se internacionalmente como a forma arquitetural moderna brasileira, deixando as suas marcas especialmente em projetos públicos ligados a governantes que tinham origem mineira, Juscelino Kubitschek, e gaúcha, Getúlio Vargas.

Na São Paulo constitucionalista, a arquitetura moderna esteve presente, sobretudo em projetos privados e ligados ao mercado imobiliário, sendo essa uma das razões pelas quais os profissionais



de destaque eram egressos da FAM, cujo curso sempre esteve focado na produção do edifício, entendendo ser o principal elemento da composição citadina, e alinhado com o mercado.

A primeira metade do século XX revelou um “dar de mãos” entre as artes e o pensamento de esquerda, como bem afirma Josep Montaner:

especialmente no período entre as duas guerras mundiais, que ocorreu a eclosão do compromisso político social da esquerda europeia, um compromisso que atingiu pintores, fotógrafos, escritores, arquitetos e designers. [...] Nesse período, o artista e o arquiteto são, antes de tudo, políticos. Assim, comprometeram-se com as lutas de libertação, com a classe operária, chegando a dar a vida pela causa (MONTANER; 2011).

Essa aproximação criou uma identidade tão profunda que Kopp afirma que:

durante os anos vinte e trinta, na agitação do pós-guerra, viu um pequeno número de arquitetos dispersos pelo mundo em torno de certo número de idéias força, empreender o que foi uma verdadeira revolução arquitetônica (revolução que, aliás, na mesma época ocorreu em todos os domínios da cultura) e para as quais o *moderno* não era um estilo e sim uma causa (KOPP, 1990).

Essa junção entre o comprometimento político e o fazer arquitetura acabou por produzir a visão de que a arquitetura moderna era uma arquitetura de esquerda. No caso do Brasil, isso acabou por se cristalizar uma vez que os principais nomes do movimento eram politicamente vinculados à esquerda, como Artigas e Niemeyer, para citar dois casos de militância pública.

Assim, em síntese, no final do século XIX e no início do século XX, a arquitetura despontou como, também, um processo político. Mais do que isso, consolidou-se como um conhecimento que englobava um conjunto de técnicas e habilidades capazes de sustentar uma profissão, com formação própria e características que uniam conhecimentos práticos a reflexões teóricas. Em inúmeros países da



Europa, o ensino de arquitetura extrapolara os limites das (já instituídas) Escolas de Engenharia; e, nos Estados Unidos, essa formação se vinculava às escolas politécnicas.

O ensino da arquitetura ampliou-se no Brasil durante o período da República Velha (1889-1930), sob a égide das Faculdades de Engenharia e de Belas Artes. Todavia, o processo de desenvolvimento nacional passou a ser estimulado com mais intensidade pela conjuntura internacional, especialmente na década de 1940, por conta do conflito mundial. Isso obrigava o Estado brasileiro a envidar esforços para ampliar a formação de profissionais em diversas áreas, sobretudo naquelas ligadas à infraestrutura.

Nesse contexto, foram elevados à condição de faculdades isoladas e autônomas os cursos de Arquitetura existentes no Brasil à época, dentre os quais se destacam, em 1945, a Faculdade Nacional de Arquitetura (no Rio de Janeiro) e, em 1947, a Faculdade de Arquitetura Mackenzie – FAM, a primeira do Estado de São Paulo, seguindo-se a esta a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP, em 1948.

É em meio a esse debate, imerso no contexto geopolítico mundial do pós-guerra, que se apresenta a percepção de que existiria alguma relação direta entre a linguagem arquitetônica proposta pelo movimento moderno e seus eventuais posicionamentos políticos e ideológicos. Essa percepção, quando não pode ser identificada em documentos oficiais, pode ser dimensionada por meio de outros relatos, tais como as obras produzidas na época.

Nesse contexto, o que se observava nas primeiras décadas no Brasil foi a mesma efervescência presente nas demais partes do mundo. O aprofundamento das diferenças sociais e o descontentamento de setores que tinham apoiado o golpe republicano acabam por iniciar uma convulsão social que se estende desde a Guerra de Canudos (1893-1897) até a Revolução de 1930, passando pela Revolta da Vacina (1904), pelo Contestado (1912-1916), pela Greve Geral Operária (1920) e pelas Revoltas Militares da década de 1920, 18 do Forte e Coluna Prestes.

No cenário nacional, cresce e se afirma a cidade de São Paulo, que passou a ser o centro econômico do país – a repercussão dos acontecimentos ocorridos na cidade começaram a ganhar todo território nacional. Esse crescimento trouxe consigo a organização de faculdades, indústrias, hotéis e uma rede de serviços financeiros bem estruturada, o que coloca São Paulo para além do cenário local – apresenta a cidade com os ares de metrópole que pretende ser.

No mesmo contexto, desponta para uma nova fase de inserção na história da educação brasileira, aquela que seria uma das mais importantes universidades do estado de São Paulo: a Universidade Presbiteriana Mackenzie. A universidade tinha como filosofia instituir um projeto educacional no Brasil que pudesse naquele momento, traduzir em território nacional o modelo de ensino de tradicionais instituições dos Estados Unidos, vinculado aos princípios de desenvolvimento de uma consciência democrática conservadora, com fortes marcas ideológicas do projeto desenvolvimentista liberal norte-americano.

## RECONHECIMENTO E IDENTIDADE EDUCACIONAL: HISTÓRIA DA FAU-MACK

A formação da mentalidade e a construção do moderno ideário da Faculdade de Arquitetura Mackenzie – FAM apontam para um aparente paradoxo identificado entre arquitetos egressos desta instituição. O curso – criado pelo professor Christiano Stockler das Neves, em 1917, é considerado o *embrião* da FAM, que foi constituída 30 anos depois – era prioritariamente voltado para a formação de arquitetos que dominassem a técnica e tivessem plena compreensão da beleza e da clareza do papel profissional a ser desempenhado, e a capacidade de conjugar essas competências. Desse modo, esses profissionais não se alinhariam com o movimento moderno que surgiu no cenário da arquitetura nacional e alcançou seu ápice nas décadas de 1940 e 1950.

Iniciado em 1917, o curso de Arquitetura estava vinculado à Escola de Engenharia, e foi idealizado pelo professor Christiano Stockler das Neves. Com formação estadunidense e apoiador do projeto da Escola de *Beaux Arts* Francesa, o professor Christiano projetou um ensino que seria emancipador, vez que todos os seus alunos estariam aptos a utilizar as melhores e mais avançadas técnicas para o exercício da profissão, bem como teriam o domínio das habilidades e conhecimentos da Arquitetura enquanto ciência humana e social. Tudo isso era embasado por um rigoroso projeto educacional moldado nas estruturas clássicas e conservadoras do ensino.

Anos mais tarde, também, os primeiros alunos egressos dos cursos começariam a ganhar destaque no cenário nacional e, particularmente, no paulistano pelo desenvolvimento de obras artísticas e arquitetônicas de grande impacto nas cidades. O curioso é que

parte desses egressos – que não teriam outra formação que não aquela adquirida no Mackenzie – se tornaram expoentes e criadores de grandes obras com características e identidade modernista. Ou seja, passaram a desenvolver em sua profissão projetos arquitetônicos que apresentavam um antagonismo estrutural em relação à formação educacional que receberam.

Neves era convicto dos princípios adquiridos nos Estados Unidos, oriundos das teorias e técnicas advindas da Escola de Belas Artes francesa – referenciais para aqueles que se formavam na Pensilvânia. Ele conduziu o curso de Arquitetura, ainda sob o teto da Escola de Engenharia Mackenzie, durante as décadas de 1920 e 1930, e, nesse período, promoveu a construção de uma identidade formacional. Esse legado se estendeu aos egressos da FAM e, conseqüentemente, eles foram reconhecidos como profissionais bem formados na cultura e nas artes gerais, além de dotados de adequada instrumentação técnica.

No final do século XIX e no início do século XX, a grande referência de formação em arquitetura era a *École des Beaux-Arts* de Paris. Estudantes de diversas partes do mundo se dirigiam para a capital francesa buscando a melhor estrutura formacional e capacitação para o exercício da profissão de arquiteto, que reunia os mais renomados professores de arquitetura e os métodos de ensino considerados mais avançados para época.

Muitos desses jovens estudantes eram oriundos dos Estados Unidos da América. O número era tão grande que a direção da escola, por um período, passou a limitar o ingresso de alunos, em especial dos norte-americanos. Tal limitação acabou por mobilizar arquitetos norte-americanos formados na *École*, que juntos organizaram e promoveram a organização de uma sociedade de belas artes que passou a ser o ponto de partida para a disseminação do ensino *Beaux-Arts* em solo estadunidense.

A defesa da arquitetura como uma das sete grandes artes era o elemento de atração que aproximava diversos arquitetos da forma de ensino preconizada na *École*, justamente por apontar a sua essência como arte em anteposição ao tecnicismo norte-americano.

O que se observava, portanto, entre as instituições de ensino de arquitetura nos Estados Unidos nesse período era a junção dos mé-

todos formacionais da *École* com a preocupação do uso de materiais recentemente descobertos e a capacidade de projetar e produzir em escala alinhada com as demandas de mercado, características próprias do ensino norte-americano.

A estética francesa e o pragmatismo americano se tornaram marcas do *Beaux-Arts* estadunidense, que teve como principal instituição formadora a Universidade da Pensilvânia, onde estudou Christiano Stockler das Neves.

Na formatação do curso de arquitetura, na Escola de Engenharia Mackenzie em 1917, e depois na criação da FAM, o professor Christiano das Neves manteve-se fiel às suas convicções e ao que havia aprendido e tinha como modelo. A presença de disciplinas como Elementos e História da Arquitetura, Desenho a Mão Livre e Edifícios Típicos são o registro da presença do ensino e do método aprendido na Pensilvânia e de influência francesa.

Outra característica que passou a ser marca do curso do Mackenzie College foi o estímulo aos alunos a realizarem tarefas práticas em ateliê reunindo diversos grupos no mesmo espaço, garantindo assim a troca de experiência e possibilitando a supervisão por parte dos professores que se ocupavam de grupos menores e podiam auxiliar nos detalhes e na observação do uso e emprego de técnicas fundamentais para o exercício da profissão – uma nítida adequação dos ateliês franceses e da metodologia vivenciada nos EUA.

As disciplinas práticas tinham importância e preponderância, sendo complementadas com o arcabouço teórico necessário para a boa formação. Elas tinham como elemento fundamental do processo de ensino e aprendizagem a conjunção de teoria e a prática por meio do projeto. O gestor acadêmico Christiano das Neves era alguém muito preocupado com a estrutura e os espaços em que a atividade acadêmica seria desenvolvida. E essa postura é resultante de sua experiência internacional e da clareza de que precisava proporcionar aos alunos de seu curso as melhores e mais qualificadas instalações comparadas aos grandes ateliês europeus e as maiores instituições norte-americanas.

Entretanto, a criação do curso e a posterior constituição da FAM estão inseridas em contextos que contribuíram para realçar a posição da instituição e o compromisso de seu diretor com o clássico. No período de sua estruturação, o ambiente acadêmico brasileiro foi um espaço de confronto, sobretudo na então Universidade Mackenzie, instituição conservadora e tradicional, ligada à identidade

da elite paulistana e aos ventos da ideologia cultural da época, aos quais a FAM não se manteve imune. Como ocorreu crescentemente em todo o mundo acadêmico da época, diversos alunos e professores se identificaram com os movimentos sociais progressistas que, naquele momento, eram traduzidos, por assim dizer, como ideologicamente de esquerda.

Focalizando o processo da formação ideológica brasileira nos anos de 1940, período assolado pelo terror da II Guerra Mundial, época em que a FAM é gestada, em meio à ditadura do Estado Novo, contra a qual os paulistas se rebelaram sem grande sucesso, o historiador Carlos Guilherme Mota afirma que:

O traço central dessa ideologia reside, em última instância, na separação entre cultura e política como esferas distintas. Nesse ângulo, a ausência de pensadores e realizadores políticos entre nós provocam os descaminhos do processo cultural, obrigando ao artista e ao intelectual tornarem-se políticos improvisados. (MOTTA, 2008).

Transposta ao contexto moderno da arquitetura brasileira, essa reflexão se verá diante de realidades similares: não são poucos os exemplos de arquitetos que, nesse período, acabaram por exercer ativa militância política. Alguns foram eleitos por agremiações partidárias de esquerda e criaram uma vinculação implícita entre a opinião política e a prática projetual profissional. Contudo, esperava-se que a formação acadêmica oferecida por uma tradicional instituição possibilitasse a separação da cultura e da política, sem que houvesse a percepção de que tal escolha já seria, em si, uma definição do campo político, ideológico e social por parte dos alunos e de suas famílias.

Vale lembrar que nesta época os primeiros ventos do modernismo, no entanto, se intensificavam. Um ano após São Paulo ser sacudida pelo encontro do Brasil com a vanguarda das artes e pela Semana de Arte Moderna, chegou à cidade o arquiteto ucraniano formado pelo Instituto de Belas Artes de Roma, Gregori Warchavchik. Ele logo passou a ter contato com os protagonistas da Semana de 1922 e, em 1925, publicou aquele que para muitos é considerado o primeiro manifesto da Arquitetura Moderna Brasileira: "Acerca da Arquitetura Moderna". No documento, ele critica abertamente a Arquitetura clássica e defende uma arquitetura funcional mais adaptada ao contexto que a cercava. Em seguida, ele projetou e construiu

a primeira casa modernista do Brasil, localizada na Vila Mariana, no estado de São Paulo. Com isso, ele se aproximou de Lúcio Costa, que, em 1931, ocupando a direção da Escola Nacional de Belas Artes, promoveu a “Primeira Mostra de Artistas Modernos do Rio de Janeiro”. Influenciados pela nova concepção de Arquitetura proposta por Le Corbusier, Lúcio Costa, Warchavchik e outros relevantes nomes para a arquitetura avançavam na construção de uma identidade nacional expressa por meio da Arquitetura, com muita força na Capital Federal, no Rio de Janeiro.

Envolvido no crescente movimento moderno que tomou conta da Arquitetura brasileira – especialmente durante a década de 1930, com a influência da Escola Carioca de Lúcio Costa, de Niemeyer, de Reidy e dos irmãos Roberto e ainda tendo Rino Levi e Vilanova Artigas como principais contrapontos em São Paulo – Neves passou a assumir a condição de defensor do estilo clássico. Ele propugnou a junção das artes com a arquitetura e transformou o curso que ministrava – e, posteriormente, a FAM – em um reduto de defesa conceitual e ideológica de uma arquitetura diferenciada.

Tudo aponta para um conjunto de respostas que pode levar à conclusão de que, a princípio, o que parece ser um paradoxo é na verdade uma circunstância histórica. A FAM representava, em pé de igualdade com as outras faculdades, o que havia de melhor no Brasil para a formação de arquitetos: a conjugação no mesmo ambiente de instalações de alto padrão nos espaços acadêmicos (salas de aula, laboratórios, ateliês e bibliotecas); professores com sólida formação e experiência profissional; possibilidade de ter contato com os fundamentos mais atuais no ensino e na produção de arquitetura; intercâmbio permanente com estudantes de outras instituições, associado à origem e à formação básica dos estudantes que integravam o corpo discente da FAM.

E São Paulo se encarregava de ser o ambiente propício para o desenvolvimento dos ideais modernos. Na visão do fundador Christiano das Neves, a formação básica fundamental para todo arquiteto oferecida em excelente qualidade é a resposta. Para provar a sua convicção nesse pressuposto, ele pondera de forma reflexiva e decisiva, ainda no mesmo documento:

Diria alguém: tais alunos assim o conseguiram porque aprenderam a *arte moderna* fora do Mackenzie, em escritórios particulares.

Responderíamos: os de outras escolas aprenderam a *arte moderna* nestas, e também nos próprios escritórios particulares. Por mais forte razão deveriam estes últimos obter as maiores recompensas da Bienal. Prova-mos com isso que o ensino da Arquitetura, quando ministrado dentro de seus princípios imutáveis, permitirá com mais facilidade que se pratique a chamada "arte moderna", que nada mais é do que uma fuga a esses princípios. (NEVES, 1951).

O conflito de interesses e ideias acabava por provocar um conflito que colocava, de um lado, o professor Christiano, com sua experiência acadêmica e métodos que forçavam os alunos a encontrarem soluções a partir do raciocínio e da aplicação dos cânones da arquitetura clássica, e, de outro lado, diversos alunos que buscavam conhecer, ter contato com e aprender os métodos próprios da arquitetura moderna. Enquanto o professor queria transformar seus jovens alunos em Modernos Conservadores, os alunos, sendo jovens e ousados, transformavam-se em Clássicos Progressistas.

A vontade de estabelecer contato com as técnicas e as obras da arquitetura moderna empurrava os alunos para a vivência junto a escritórios que já trabalhavam dessa forma. No entanto, isso os obrigava a terem um posicionamento mais duro e de confrontação com a direção da Faculdade e com alguns professores.

Aqueles alunos que foram capazes de enfrentar o policiamento institucional, tanto acadêmico quanto ideológico, e se aventurar pelo mercado buscando a prática da arquitetura moderna, conjugando-a com o instrumental teórico conceitual que recebiam na Faculdade, romperam com o modelo imposto e fizeram a própria reforma curricular. Uma reforma inconsciente e não premeditada que acabara por colocar a FAM no seu alinhamento natural, reaproximando-a da sua Alma Mater: o curso de Arquitetura da Universidade da Pensilvânia. Esse movimento alterou o esquema apresentado anteriormente, contribuindo com o projeto original de seu fundador ao jamais se afastar de sua origem.

Assim, pode-se afirmar que o espírito inculcado pelo mestre Christiano das Neves em cada um de seus alunos, que os levava a buscar soluções para os mais diversos problemas projetuais e construtivos, foi o alicerce adequado para que cada um daqueles que optaram pelo moderno como linguagem de seu trabalho, pudessem se aventurar sem medo, prova da saudável contradição.



Os arquitetos mackenzistas formados no período estudado acabaram por ser uma espécie de modernos conservadores, uma vez que estavam imbuídos da utopia modernista, da intenção de romperem com velhas convenções sem, contudo, romperem com os velhos cânones da arquitetura. No entanto, eles podem ser entendidos também como Clássicos Progressistas, na medida em que trazem em sua formação geral e postura profissional diante da sociedade o compromisso idealista e transformador próprio do arquiteto, que tem a compreensão do papel social que desempenha.

O fato objetivo de terem sido preparados técnica e instrumentalmente em uma estrutura pedagógica de ensino-aprendizagem que estava voltada para formação de arquitetos clássicos e não modernos, tendo, ao final, uma série de egressos identificados com a arquitetura moderna, não invalida a estrutura de curso proposta e oferecida aos alunos. As contradições internas, as dificuldades de convívio com o diretor da Faculdade e professores, fazia com que os alunos se tornassem mais resistentes e preparados para o debate de ideias e para o convívio com o contraditório.

Outra consideração a ser feita é o foco que esses profissionais receberam ao longo de suas formações para com o projeto, em especial com o edifício. Isso promove a aproximação de vários destes com o capital privado, permitindo que eles materializassem as próprias ideias por toda a cidade, demonstrando habilidade e competência.

A associação ideológica inevitável com o movimento de esquerda é resultante basicamente da essência da arquitetura moderna que preconizava seus documentos primários, como o Manifesto Bauhaus e o Manifesto Futurista Italiano. Eles indicavam que a arquitetura deveria ser pensada e realizada para o bem-estar coletivo e para o desenvolvimento da sociedade, e não ficar subordinada ao interesse particular.

Isso e sua contemporaneidade com outros movimentos de vanguarda social e política acabaram por promover uma ligação aparente entre aqueles que faziam arquitetura moderna e as correntes de esquerda. No Brasil, os arquitetos que se transformaram em embaixadores do moderno tinham militância junto a partidos e associações de esquerda, o que acabou por provocar essa leitura por conexão. No entanto, se percebe que tanto para arquitetos publicamente conservadores e de direita quanto para outros que militavam publicamente na esquerda, havia uma causa maior a ser defendida: a arquitetura.



A história de um dos cursos mais antigos de arquitetura do Brasil reflete o difícil e complexo processo de construção e reconstrução da identidade nacional e o reconhecimento dos processos e métodos peculiares para o ensino de arquitetura de modo a permitir uma formação que fosse, ao mesmo tempo, clássica e moderna.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRUNHOSA, Eduardo Castedo. *Modernos Conservadores ou Clássicos Progressistas: A Construção do Ideário Moderno na Faculdade de Arquitetura Mackenzie (1947-1968)*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU-Mackenzie, 2016.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

BITTAR, William. *Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940)*. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/William%20Bittar.pdf>>.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, M. A. R. O samba, a opinião e outras bossas.. na construção republicana do Brasil. In CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Helena M.; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; São Paulo/Fundação Perseu Abramo, 2004.

COHEN, Jean Louis. *O futuro da arquitetura desde 1899*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

FAUSTO, Boris. *A vida política*. São Paulo, Objetiva, 2013.

FONSECA, Pedro Cesar; BASTOS, Pedro Paulo. *A Era Vargas: desenvolvimento, economia e sociedade*. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

GROPIUS, Walter. *Architectural Review*. Londres, 1954.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1990.

MENDES, Marcel. *O curso de engenheiros-arquitetos do Mackenzie e a figura de seu criador, Christiano Stockler das Neves (1917-1947)*. São Paulo, FAU-Mackenzie, 2009.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo, Editora 34, 2008.

MONTANER, Josep; MUXÍ, Z. *Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos*. São Paulo, GG, 2011.

NEVES, Christiano Stockler. *Relatório annual da Faculdade de Arquitetura Mackenzie*. São Paulo, Centro Histórico e Cultural Mackenzie, 1948.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2014.

XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

# ABRAHÃO SANOVICZ E PAULO BASTOS: COMPARAÇÃO TEÓRICA E GRÁFICA DOS MÉTODOS PROJETUAIS E DAS RESIDÊNCIAS DOS ARQUITETOS

Elis Jordão Stropa  
Paulo Yassuhide Fujioka

## RESUMO

A obra dos arquitetos Paulo Bastos e Abrahão Sanovicz marca a chamada Escola Paulista nas décadas de 1970 e 1980 embora sejam pouco lembradas atualmente. O presente estudo comparou as residências particulares dos arquitetos, projetadas e construídas na década de 1970 em São Paulo. Fez-se um levantamento histórico e biográfico, incluindo leituras e entrevistas com pessoas que conviveram com os arquitetos. As residências foram comparadas a partir de uma análise gráfico-espacial sistemática, que considerou os depoimentos e uma visita de campo. Conclui-se que, apesar das diferenças entre as residências, ambas representam a essência da escola paulista. Ressalta-se a presença de um exoesqueleto originado da estratégia comum da utilização de paredes paralelas sobre quatro pilares, além de outras semelhanças como a continuidade espacial interna, a materialidade brutalista, a integração entre interior e exterior e a composição a partir de eixos de simetria e modulação. Observou-se como principais diferenças são com relação à estratificação e à rua. As ambiências pretendidas por cada arquiteto desde o projeto são claras, tal clareza possibilitou a realização de um detalhamento acurado e correto que a tornou tais ambiências reais. Espera-se, com os resultados obtidos, contribuir para o debate sobre a Escola Paulista, seus arquitetos e suas práticas projetuais; estimular o resgate da prática do detalhe arquitetônico por arquitetos e escolas de arquitetura; e lançar novas luzes sobre as obras de Sanovicz e Bastos.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna Brasileira. Escola Paulista. Projeto de residências.

ABRAHÃO SANOVICZ AND PAULO BASTOS:  
THEORETICAL AND GRAPHIC COMPARISON OF THE  
DESIGN METHODS AND THE ARCHITECTS HOUSES  
ABSTRACT

The work of the architects Paulo Bastos and Abrahão Sanovicz marks the so-called Escola Paulista in the 1970s and 1980s although they are little remembered today. The present study compared the private residences of the architects, designed and built in the 1970s in São Paulo. There was a historical and biographical survey, including readings and interviews with people who co-lived with the architects. The residences were compared by a systematic graphic and spatial analysis, which considered the testimonials and a field visit. It is concluded that, despite the differences between them, both residences represent the essence of the *escola paulista*. It is highlighted the presence of an exoskeleton originated from the common strategy of using parallel walls on four pillars, as well as other similarities such as internal space continuity, brutalist materiality, integration between interior and exterior, and composition based on symmetry axes and modulation. The main differences were related to stratification and to the street. The ambiances intended by each architect since the project are clear, such clarity allowed the realization of an accurate and correct detail that made those ambiances real. With these results, it is hoped to contribute to the debate about the Escola Paulista, its architects and its design practices; stimulate the rescue of the practice of architectural detail by architects and architecture schools; and shed new light on the work of Sanovicz and Bastos.

Keywords: Modern Brazilian Architecture. *Escola Paulista*. House design.

ABRAHÃO SANOVICZ Y PAULO BASTOS:  
COMPARACIÓN TEÓRICA Y GRÁFICA DE LOS  
MÉTODOS PROYECTIVO Y DE LAS RESIDENCIAS  
DE LOS ARQUITECTOS  
RESUMEN

La obra de los arquitectos Paulo Bastos y Abrahão Sanovicz marca la llamada Escuela Paulista en los años 70 y 80 aunque hoy poco

se recuerdan. El presente estudio comparó las residencias privadas de los arquitectos, diseñadas y construidas en la década de 1970 en São Paulo. Hubo una encuesta histórica y biográfica, incluyendo lecturas y entrevistas con personas que convivieron con los arquitectos. Las residencias fueron comparadas por un análisis sistemático gráfico y espacial, que consideró los testimonios y una visita de campo. Se concluye que, a pesar de las diferencias entre ambos, las residencias representan la esencia de la Escuela Paulista. Se destaca la presencia de un exoesqueleto originado en la estrategia común de utilizar paredes paralelas sobre cuatro pilares, así como otras similitudes como la continuidad espacial interna, la materialidad brutalista, la integración interior y exterior y la composición basada en ejes de simetría y modulación. Las principales diferencias se relacionaron con la estratificación y con la calle. Los ambientes que cada arquitecto pretende desde el proyecto son claros, tal claridad permitió la realización de un detalle preciso y correcto que hizo esos ambientes reales. Con estos resultados se espera contribuir al debate sobre la Escuela Paulista, sus arquitectos y sus prácticas de diseño; estimular el rescate de la práctica del detalle arquitectónico por los arquitectos y las escuelas de arquitectura; y arrojar nueva luz sobre la obra de Sanovicz y Bastos.

Palabras llave: Arquitectura Moderna Brasileña. Escuela Paulista. Proyecto de residencias.

A produção dos arquitetos Abrahão Sanovicz (1933-1999) e Paulo Bastos (1936-2012) é consagrada no quadro da Arquitetura Moderna Brasileira, mas muito pouco lembrada atualmente – talvez porque ainda exista pouca pesquisa produzida acerca das obras desses arquitetos eminentes da chamada Escola Paulista, e que já ameaçam cair no esquecimento. O presente artigo é resultado de pesquisa de Iniciação Científica fomentada com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e cujo objetivo foi estudar a arquitetura de Bastos e Sanovicz através da análise comparativa das residências projetadas para eles mesmos e construídas na década de 1970 na cidade de São Paulo. Para entender como foram projetadas e construídas as residências estudadas, é necessário conhecer as bases históricas que deram origem ao movimento moderno em São Paulo e como possibilitou o surgimento da escola paulista e, com ela, a geração de arquitetos formados nas décadas de 1950 e 1960.

A partir de 1870, a cidade de São Paulo foi afetada pela riqueza da burguesia cafeeira e pelo início das atividades industriais no Brasil. Até esse momento, a capital paulista ficava em segundo plano no cenário nacional, tanto do quesito econômico quanto no cultural. Com o aumento da movimentação de capital econômico e da intensa migração e imigração de mão de obra, a cidade ampliou gradativamente sua importância. O aumento populacional, e principalmente a diversidade cultural dessa nova população – composta também de imigrantes estrangeiros de origem italiana, espanhola, alemã, portuguesa – foi essencial para o fortalecimento das dinâmicas culturais e do movimento artístico da cidade (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 37).

Em 1922, a Semana de Arte Moderna de São Paulo anunciava um fim já tardio para a *Belle Époque* paulistana do ciclo do café e da primeira industrialização. A partir daí, a capital paulista passou a fazer parte do cenário moderno brasileiro, comportando então uma “pequena, mas cosmopolita elite intelectualizada, semelhante, em gênero e grau, à carioca do início do século XX” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 37).

Apesar do impacto da Semana de 22, somente no pós-guerra São Paulo passou a ter um papel mais ativo na consolidação de uma vanguarda moderna incipiente, com a sequência de inaugurações do Masp (Museu da Arte de São Paulo, 1947), do MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948) e da Bienal Internacional de Arte do MAM de São Paulo em 1951. Desse momento em diante, viu-se a

migração dos debates sobre arte para a cidade, e com eles, o reconhecimento da importância de São Paulo nesse cenário. Além das exposições propriamente ditas, o Masp e o MAM também desenvolveram e aplicaram cursos de arte e design, em seu propósito de levar a arte moderna ao cotidiano da população (SILVA, 2004, p. 27-37).

São Paulo passou a ter um papel protagonista nos debates culturais do país, incluindo evidentemente as discussões sobre arquitetura moderna. Os debates internacionais que começavam a questionar a soberania do *International Style* chegaram à cidade, que ainda mal conseguia absorver a novidade do moderno. A Escola Carioca foi estabelecida como a vertente de *arquitetura nacional* do movimento moderno, que tinha como principal figura Oscar Niemeyer. Desta forma, segundo Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, a Escola Carioca foi precocemente consagrada como representante do Movimento Moderno no Brasil. Para as autoras, a produção da Arquitetura Moderna Brasileira, que começava a ser produzida a partir da década de 1930 – quando foi construído o Ministério da Educação e Saúde – teve papel essencial na formação dos arquitetos entre 1935 e 1950. Com a exposição *Brazil Builds* reafirmou-se o triunfo internacional da arquitetura da Escola Carioca (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 26).

Quando as críticas em relação às inconsistências da Escola Carioca começam a surgir na década de 1950, no Brasil e no Exterior, houve uma grande resistência inicial por parte dos arquitetos brasileiros. Ao longo da década 1950, porém, as críticas se tornaram mais fortes e tiveram subsídio na prática de uma nova forma de projetar de arquitetos paulistas como Vilanova Artigas e Carlos Millan, que seriam os exemplos e mentores da geração seguinte. Tudo isso contribuiu para que a geração de arquitetos formados entre as décadas de 1950-60, incluindo Abrahão Sanovicz e Paulo Bastos, tivesse de uma visão distinta sobre a arquitetura moderna. Assim, a postura crítica de Artigas e os debates nacionais e internacionais, passaram a influenciar os novos arquitetos paulistas, que mais tarde seriam responsáveis por importantes obras da futuramente chamada Escola Paulista (SEGAWA, 1998, p. 152).

Como não poderia deixar de ser, a formação e evolução dos cursos de arquitetura na cidade de São Paulo também influenciou a formação dessa geração de arquitetos. A criação da FAU USP foi um passo importante para uma nova visão profissional, com maior engajamento político e social, propondo um caráter multidisciplinar do arquiteto, como conhecedor de diversas áreas, e provendo as bases



para o desenvolvimento de uma nova arquitetura, dessa vez paulistana, de cunho social, funcionalista, e que buscasse soluções para necessidades do país com base em características genuinamente brasileiras (SILVA, 2004, p. 43). É nesse contexto que estudaram na FAU USP Abrahão Sanovicz e Paulo Bastos, que, envolvidos nos debates de seu tempo, muito atuaram em defesa das pautas da Escola Paulista e até mesmo na educação das novas gerações de arquitetos que se formariam depois deles.

Abrahão Velvu Sanovicz nasceu em Santos (1933), onde frequentou o ginásio e trabalhou como desenhista em um escritório de arquitetura, cargo que frequentemente o fazia ir a São Paulo a fim de acompanhar as aprovações dos projetos junto ao Departamento de Engenharia Sanitária da Secretaria de Saúde do Estado. Quando estava na capital, fazia questão de frequentar museus, ampliando seu repertório cultural. Na década de 1950, mudou-se para São Paulo a fim de frequentar o curso de técnico em edificações na Escola Técnica Federal e se preparar para prestar o vestibular para o curso de arquitetura da FAU USP (SILVA, 2004, p. 17). Nesse período, cursou também a Escola de Artesanato do MAM, e ingressou na FAU em 1954. Durante toda a graduação preocupou-se em estudar arquitetura de maneira aprofundada, o que o levou a participar do Grupo de Estudos Folclóricos (germe do futuro AUH-Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto), onde também manteve vivo seu interesse pelo desenho, fazendo capas para as revistas do grupo e outras publicadas pelo Grêmio da FAU, além de desenvolver, sempre que possível, cartazes de divulgação para afixados na faculdade (SILVA, 2004, p. 47-52).

Depois de formado, passou seis meses estagiando no escritório de design de Marcelo Nizolli, em Milão, uma oportunidade conquistada graças à vitória de sua equipe no concurso da Bienal (SILVA, 2004, p. 76). Na Itália, desenvolveu ainda mais suas habilidades no desenho de objetos, o que mais tarde influenciou o tratamento que o arquiteto deu a diversos projetos, incluindo sua própria casa. Após seu retorno da Itália, trabalhou projetando edifícios com as mais diversas tipologias e funções. Durante toda a vida contribuiu para a fundação e estruturação de diversos cursos de arquitetura, e principalmente para as disciplinas voltadas ao desenho e concepção formal. Foi professor da FAU USP até o ano de seu falecimento (1999), sempre contribuindo para a reformulação de disciplinas e ensinando a seus alunos com uma atenção e paciência que só lhe rendem elogios até hoje.



Paulo de Mello Bastos nasceu em 1936 em São Paulo. Durante a graduação, estagiou no escritório de Joaquim Guedes, onde conheceu e trabalhou mais próximo de Carlos Millan. Formou-se em 1959, e em 1962 começou a trabalhar no escritório de Millan, mas logo em 1963 decide abrir seu próprio escritório (RODRIGUES, 2008, p. 131). Seu grande interesse pela educação fez com que o arquiteto se tornasse professor do curso de arquitetura do Mackenzie em 1964, onde teve uma experiência conturbada pelo constante e intenso uso que os militares faziam do prédio. Seu posicionamento político fez com que fosse expulso e readmitido na faculdade em apenas um ano, mas em 1968, por pressão do Regime Militar, deixou de lecionar definitivamente naquela faculdade (RODRIGUES, 2008, p. 125-126).

Em 1965, formando uma equipe com Leo Bomfim Junior e Oscar Arine, venceu o concurso para projetar o Quartel General do II Exército em São Paulo. Esse projeto trouxe grande reconhecimento para o arquiteto, e a partir daí sua carreira foi repleta de obras públicas e da conquista de outros concursos (RODRIGUES, 2008, p. 135-140). Destaca-se em sua produção os projetos para escolas públicas, que sempre apresentam alta qualidade.

Devido seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro, foi preso em 1976, mas não parou de trabalhar, esboçando em sua cela diversas agências bancárias que sua esposa trazia e levava para o escritório quando ia lhe visitar (Xavier, em entrevista à autora, 07/02/2017). Bastos contribuiu ainda na formação e estruturação de diversos cursos de arquitetura e lecionou nos cursos de arquitetura em Santos e São José dos Campos (RODRIGUES, 2008, p. 126-127). A partir de 1986, passou a atuar de forma mais ativa no campo do Patrimônio Cultural como conselheiro do Condephaat, onde ocupou gradativamente diversos cargos (RODRIGUES, 2008, p. 165-166). Ao longo desse percurso, sua produção de projeto consistiu em algumas residências unifamiliares, projetos para educação formal e informal – como as já mencionadas escolas públicas ou seu projeto para o Espaço Criança, nunca construído. Sua preocupação com a dimensão educativa fazia com que até mesmo em seus projetos de restauro o arquiteto buscasse dar atenção à questão, projetando espaços dedicados a museus ou à própria exibição do prédio. Bastos faleceu em 2012, por conta de complicações de um AVC.

Para compreender melhor a obra e a maneira de projetar dos arquitetos Abrahão Sanovicz e Paulo Bastos, foi necessário buscar depoimentos de pessoas próximas a eles, arquitetos com quem trabalharam ou pessoas que conheceram profundamente sua obra devido ao convívio intenso. Para conhecer mais sobre Sanovicz, foram entrevistados os amigos e colaboradores Leo Tomchinsky e Edson Elito e seu filho mais velho, Eduardo Sanovicz, que é o atual morador da residência. Sobre Paulo Bastos, foram entrevistados Nelson Xavier e Luciene Shoyama, que são os atuais sócios do escritório Arquiteto Paulo Bastos e Associados.

Sobre a obra de Abrahão Sanovicz, a primeira entrevista foi com o amigo e colaborador Leo Tomchinsky. Para ele, Abrahão sempre se preocupou com a questão construtiva e seu detalhamento, mesmo antes do curso de design na Itália. Isso se deve à sua formação anterior em curso técnico de construção, de modo que o detalhe construtivo já fazia parte de seu modo de projetar quando entrou na FAU USP. Todos os arquitetos da geração de Sanovicz se preocupavam muito com a questão do detalhe, isto é, eles detalhavam tudo e muito bem. Os detalhes de Sanovicz eram impecáveis e sempre levavam em conta a possibilidade de repetição seriada. Não eram feitos, na maioria das vezes, para serem exclusivos e únicos. A industrialização e a racionalização faziam parte de sua maneira de pensar o projeto.

Segundo Tomchinsky, Sanovicz era uma pessoa muito justa, autêntica e genuína na interação todos ao redor, sempre valorizando os colegas de trabalho. Era ainda muito atencioso e paciente com seus alunos e, em geral, com quem estava começando a projetar, sempre explicando com dedicação e minúcia. No geral, era uma pessoa muito generosa e que levava arquitetura muito a sério, quase como uma religião. Tomchinsky assim o define: “Ele era um professor 24 horas por dia, sem ser chato, sem ser pedante”. (Tomchinsky, em entrevista à autora, 07/02/2017)

As plantas da residência de Sanovicz são mostradas na figura 1, e fotografias da mesma nas figuras 2 a 5. Segundo Leo, tanto os quartos dos filhos como o quarto do casal são definidos por divisórias móveis ou por armários. No piso superior, apenas os dois banheiros originais foram construídos com alvenaria. Sanovicz acreditava que

as necessidades dos moradores seriam alteradas ao longo do tempo, e que a casa deveria poder mudar para acompanhá-las.

Edson Elito, arquiteto que foi colaborador e associado de Sanovicz, conta que o partido adotado por Abrahão ao fazer sua casa sobre quatro pilares foi quase um capricho, pois obviamente poderia ter adotado um partido mais tradicional. O próprio Sanovicz dizia que havia feito uma “caixa de fósforo sobre quatro pilares”, tanto que os pilares não faceiam as empenas laterais, destacando o volume apoiado. E embora o arquiteto fosse contra qualquer tipo de retórica, essa solução acabou sendo um discurso afirmativo da escola paulista e do uso do concreto armado aparente. O arquiteto, depois dessa experiência, disse que não faria mais uma casa totalmente de concreto, pois apesar de ser um material muito correto estruturalmente e ter todas as vantagens de poder ser aplicado para modelar tudo, a caixa externa não precisava ser inteira estrutural, e nesse sentido pode-se até dizer que houve certo exagero – embora a caixa de concreto armado fosse uma característica típica da escola paulista.

É nítida a separação escalonada dos níveis por atividade, do estacionamento e serviços ao comum e ao íntimo. Há aspectos que curiosamente aludem à casa tradicional brasileira neste projeto nada tradicional. Debaxo dos pilotis, as dependências de empregada e a área de serviço estão bem separadas do restante da casa. Por outro lado, o andar das áreas comuns inclui a cozinha, e todos os ambientes são integrados, tendo apenas a escada como elemento de separação que ainda assim não impede a continuidade do espaço. A planta desse piso já teve diferentes layouts, como dois estares separados pela escada e o jantar entre a cozinha e a varanda frontal. A configuração mais usada posteriormente foi com a mesa de jantar atrás da escada e a sala na parte da frente. Outro aspecto nada tradicional é a ausência inicial de portas internas, inclusive nos banheiros (exceto o lavabo).

Tomchinsky considera que a planta tem influência miesiana, com o mínimo de divisões internas e a cozinha corredor. O arquiteto desenhava tudo em busca de uma expressão plástica (outra característica da escola paulista, de herança corbusiana), até mesmo a caixa d'água. É interessante que a laje da cobertura e do pavimento superior são apoiadas com vigas invertidas, e no pavimento superior o piso é feito com placas que cobrem o vão entre as vigas. Posteriormente, pôde-se verificar que essa solução facilitou a adição do terceiro banheiro nesse andar, já que o espaço para a tubulação já existia. A disposição dos quartos também alude a soluções corbusianas: celas franciscanas

voltadas para uma varanda comum que leva ao banheiro e é acompanhada por um anteparo de concreto que barra o excesso de sol.

Edson Elito, na segunda entrevista, insiste na importância do desenho para o método projetual de Abrahão Sanovicz: sequências de muitos e pequenos croquis, que experimentavam soluções e eram usados para explicar suas ideias aos outros. O arquiteto começava o projeto pela resolução da planta e, conforme ela ia tomando forma, ele já imaginava como seria o volume que a envolveria e quais materiais seriam utilizados. Mesmo que a parte funcional da planta fosse resolvida antes, inevitavelmente as demais soluções eram trabalhadas simultaneamente. Por exemplo em sua própria casa, apesar de ter solucionado a planta primeiro, o arquiteto sabia desde o início que queria fazer uma casa sobre quatro pilares, e também sempre teve em mente a dimensão do design no objeto arquitetônico.

Elito deixa claro que a racionalidade construtiva do arquiteto está presente durante todo esse processo, já que cabe a ele conciliar a intenção inicial com a solução final. E Sanovicz, em particular, sempre deu grande importância à possibilidade de repetição seriada. Então, comumente pensava seus edifícios a partir de um módulo, o que muitas vezes contribuiu para que as plantas fossem flexíveis, como acontece em sua casa e no Sesc Araraquara.

Sobre o papel do detalhe na obra de Sanovicz, Elito explica que na casa do arquiteto, até mesmo por conta do partido, existem poucos detalhes construtivos. O projeto pode ser facilmente explicado por meio de plantas, cortes e poucos detalhes. Nos projetos para os clientes, entretanto, os projetos eram detalhados para cobrir todas as necessidades do programa. Segundo Elito “onde tivesse uma mão de obra executando alguma coisa, tinha o desenho daquilo” (Elito, em entrevista à autora, 08/02/2017). Ou seja, a obra inteira era desenhada e especificada até as dimensões da espessura de uma chapa. Na casa do próprio arquiteto, entretanto, a solução simples não demandou tantos detalhes.

Elito explica que, também por essa simplicidade de solução, a casa do arquiteto é um objeto de design, desde o partido adotado até o cuidado com o local das aberturas e com a ausência de esquadrias. Ao olhar a maquete da casa – encontrada no escritório do arquiteto entrevistado – evidencia-se a ideia de um protótipo de artefato industrial na estrutura de caixa de concreto sobre pilares, trabalhada por subtração e adição. Nesse sentido, a postura de Sanovicz foi firme no propósito de tratar a arquitetura como objeto de design, aqui ressoando novamente o discurso corbusiano.

Procurando evitar qualquer tipo de caixilharia, Abrahão radicalizou a ideia de aberturas através de rasgos na caixa de concreto, levando ao extremo a noção de transparência, que não seria completa caso houvesse esquadrias com montantes. Queria que a casa fosse a continuação da rua (como proposto por vários arquitetos da Escola Paulista). É claro que a ausência de caixilho levou certos incômodos aos moradores em dias com chuva e vento ou em períodos com revoada de insetos no verão. As aberturas menores também foram dispostas com muito cuidado, levando-se em conta como iriam influenciar a percepção do espaço dentro da casa. Da mesma forma, os corrimãos são lineares, com perfis chapados e sem gradis.

Tudo isso faz parte do tratamento da casa como objeto austero, minimalista de design, numa abordagem não usual para a época. Muitas das decisões de projeto só foram possíveis porque o cliente era o próprio arquiteto. Elito lembra que a preocupação de um arquiteto com a casa que faz para si vai além do que ele considera melhor para se viver, é também o que ele considera melhor para se mostrar, já que inevitavelmente se tornará um exemplo de novas possibilidades para outros arquitetos e clientes, quase um artefato de exposição.

Durante a entrevista, além da maquete, encontrou-se também no escritório de Elito um interessante portfólio de projetos e obras intitulado *Abrahão Sanovicz/arquiteto*, sem data ou indicação de editor, durante entrevista com Edson Elito. O portfólio abrange obras construídas e produção de design entre 1958 e 1982, incluindo edifícios de apartamentos, o Centro Cultural e Teatro Municipal de Santos, laboratórios e centros de agronomia, indústrias, conjuntos residenciais, conjuntos habitacionais de interesse social e residências unifamiliares, todos documentados com grande qualidade fotográfica. O portfólio quase configura um catálogo raisonné da obra de Sanovicz, faltando apenas os conjuntos habitacionais feitos nos anos 1980-90, o Sesc Araraquara e as agências do Banespa.

A última entrevista foi com Eduardo Sanovicz, filho mais velho do arquiteto. Ele conta que a casa levou de seis a sete anos para ser projetada, e teve cerca de sete versões antes de chegar à definitiva. O terreno foi comprado em 1973, a construção teve início em 1979 e a casa foi inaugurada em 1980. Sanovicz chegou à solução final a partir do desenvolvimento de diversos desenhos, como conta seu filho:

Eu acho interessante que ele sempre dizia que um dos exercícios mais interessantes do desenho é você chegar

a uma solução simples para um problema complexo, e que isso era uma das coisas mais bonitas que a arquitetura permitia, mas que isso só se obtia desenhando. Meu pai sempre foi um defensor, assim, de uma maneira bastante enfática, radical, da prática do desenho. (Eduardo Sanovicz em entrevista à autora, 09/02/2017)

Eduardo conta que quando a casa começou a ser construída, ele e seus irmãos tinham 19, 17 e 16 anos. Assim, o pai não considerava que morariam por muito mais tempo com ele. Mesmo assim, o projeto original incluía uma edícula de dois andares nos fundos do lote, sendo o térreo uma espécie de grande salão e o piso superior um conjunto de três suítes para os filhos, caso viessem visitá-lo. Todavia, essa edícula nunca foi construída por questões financeiras, e, como os filhos continuariam a morar com os pais por alguns anos, a solução foi organizar a planta superior da casa de maneira a abrigar o quarto do casal e mais três celas franciscanas com um grande armário coletivo para os filhos. Originalmente, o quarto do casal, no piso superior, estava desenhado no lugar onde ficaram os três quartos, enquanto o cômodo na fachada sul seria uma espécie de ateliê para a esposa do arquiteto, Dona Diva. Assim, diante da impossibilidade de construir as acomodações dos filhos na edícula, os planos de uma casa para dois adultos e que pudesse abrigar parte ou a totalidade do escritório de arquitetura de Sanovicz foram adiados.

Eduardo explica as soluções para os quartos dos filhos. A divisão das celas foi feita por meio de dois compensados de madeira fixos no chão e no teto. O espaço de cada quarto era suficiente apenas para uma cama e uma escrivaninha, e cada irmão tinha direito a três portas do armário compartilhado que ficava no corredor, encostado no guarda corpo que separa o piso superior do pé-direito duplo do andar abaixo. Do outro lado das celas, um corredor ligava todos os quartos ao banheiro comum. Nem o banheiro nem os quartos possuíam portas, o que para Abrahão Sanovicz não era um problema visto que todos os filhos eram homens. O quarto do casal também foi separado do pé-direito duplo por um armário encostado no guarda corpo, mas que não chegava até a parede, deixando o vão abaixo da claraboia livre.

Cerca de dez anos depois, com todos os filhos fora de casa, Sanovicz finalmente pôde organizar a casa como havia planejado desde o início. As divisórias dos três quartos foram retiradas e o espaço

resultante se tornou o novo quarto do casal, enquanto o antigo quarto passou a abrigar as atividades da esposa.

Sanovicz acreditava que sua casa deveria se modificar para atender às diferentes demandas que os moradores poderiam ter ao longo da vida. Seu filho explica como o próprio arquiteto experimentou diferentes layouts durante os quase 20 anos em que viveu na casa. Já houve uma configuração em que o piso estar/cozinha possuía duas salas de estar, uma de cada lado da escada, e a sala de jantar ficava entre a varanda de entrada e a cozinha. Em outro momento, o espaço da segunda sala de estar, entre a escada e a varanda dos fundos, foi ocupado pelo escritório do arquiteto. Isso tudo além das alterações feitas no piso superior, quando os três filhos saíram de casa.

Após a morte do pai, a casa foi alugada, e a família de Eduardo só se mudou para lá depois de uma reforma em 2002. A configuração da família consistia em uma filha que já tinha saído de casa, outras duas meninas (uma ainda criança), e um menino a caminho. Portanto, os tempos eram outros e as demandas muito distintas. Devido às novas necessidades, a maior parte das alterações feita pelo casal se deu no piso superior, com a construção em alvenaria das divisórias de dois quartos para os filhos e de mais um banheiro, de modo que todos os quartos se tornaram suítes. Para tanto, a área que antes era o corredor que separava a varanda atrás do anteparo de concreto e os quartos foi totalmente ocupada pelos quartos, e a varanda foi diminuída. As portas de vidro foram transferidas para o limite do pavimento com o vazio do espaço social, junto ao parapeito; e o espaço adjacente foi transformado em escritório. Também foi construída uma parede para isolar o quarto de casal do vazio com pé direito duplo, e a iluminação zenital que ficava dentro do quarto do casal foi fechada. Todos os cômodos receberam portas.

No piso do estar/cozinha, houve a construção de mais um cômodo: uma sala de brincar para os dois filhos mais novos. Isso resultou em perda de área da varanda de entrada. Mesmo com essa mudança, preservou-se todo o piso original da casa, que foi apenas realocado já que a área com piso de madeira que aumentou foi equivalente à reduzida em piso frio. Além disso, a lareira foi retirada, e a parede de concreto da sala ganhou uma pintura branca até a altura da laje de piso do segundo andar. Todos os corrimãos e guarda-corpos da casa ganharam duas novas barras intermediárias.

No piso da garagem, a única mudança foi a ampliação da área de serviço e a montagem de um cercado para os cães. O portão da



entrada foi trocado por um mais alto, e o muro de pedras da fachada ganhou uma cerca do mesmo material que o portão. Houve ainda algumas mudanças no telhado por conta da insuficiência da drenagem feita pela única calha do projeto original, e foram acrescentados novos tubos de queda.

Mas a estrutura da casa está inteiramente preservada, e, como o próprio Eduardo disse, é muito fácil tirar tudo o que foi feito e voltar ao projeto original. O que interessa, no fim, é entender que a casa continua viva e atendendo às necessidades de seus moradores. Afinal, foi para isso que Abrahão Sanovicz a projetou, como uma caixa sobre quatro pilares que pudesse abrigar programas complexos e mutáveis na mais simples das soluções.

O projeto da residência de Paulo Bastos é apresentado nas figuras 7 a 9, e fotografias da mesma nas figuras 10 a 12. O arquiteto Xavier começou contando como a geração de Paulo Bastos era praticamente toda formada por discípulos de Vilanova Artigas, que era o caso de todos os arquitetos formados pela FAU, que haviam sido alunos dele. De fato, quando se olha com atenção a residência Paulo Bastos, percebe-se que sua solução é conceitualmente a mesma da residência José Taques Bittencourt II de Artigas: duas empenas paralelas apoiadas em quatro pontos. Essa foi uma solução adotada por vários desses arquitetos, principalmente por conta dos recuos obrigatórios de lotes dos bairros jardim da City. Com essas restrições, as casas ficavam muito próximas umas das outras, levando os arquitetos a fechar as laterais e abrir a casa para a frente e para os fundos.

Xavier não tinha certeza se o terreno da casa havia sido escolhido ou não pelo arquiteto, visto que o lote foi um presente que Lucilene, sua esposa, também arquiteta, ganhou dos pais. Entretanto, o terreno onde a casa se implanta é constituído de dois lotes com orientações opostas, um para o norte e outro para o sul. Não se sabe qual deles foi o que Lucilene ganhou, ou se ela ganhou os dois, ou mesmo se ela ganhou aquele mais ao norte e depois eles compraram o do sul para construir a casa, ou se construíram a casa primeiro e compraram o lote ao norte depois. Mas o fato curioso é que se a casa fosse implantada no lote mais ao norte, a insolação preferível seria voltada para a rua, e não para os fundos, de maneira que a solução das aberturas poderia ser completamente diferente.

De qualquer forma, os discípulos de Artigas adotavam uma forma comum de pensar o projeto, ou pelo menos de começar a pensá-lo. Na época, comumente se tinha a ideia de que a cidade de São Paulo



não era acolhedora e, portanto, a casa deveria servir de refúgio. Além disso, os arquitetos modernos tendiam a contestar tradições burguesas, como a orientação da sala de estar para a rua e a colocação dos serviços nos fundos. Assim, nas casas de muitos arquitetos modernos paulistas da época, a área de estar passou a ser voltada para os fundos do lote. Mas para isso a orientação solar devia ser adequada.

A solução baseada nos quatro apoios e no uso de seminíveis foi muito explorada pelos arquitetos dessa geração. Seus projetos formam uma unidade pela linguagem brutalista material-estrutural e também pela influência de Artigas na organização espacial. Um comentário de Xavier define claramente o partido adotado por Bastos:

A ideia é seguir o lote, estreito. E a ideia é se trabalhar com duas paredes, normalmente apoiadas, cada uma, em dois pilares, formando a tal da casa sobre quatro pilares [...] a partir do momento em que você tinha essas duas paredes paralelas estruturais, você podia trabalhar com lajes que venciam esse vão, da ordem de dez metros, dependendo da situação doze. E podia criar uma ambiência interna que fazia com que os espaços se comunicassem. E que na verdade, eram articulados, porque os lotes eram compridos, normalmente por rampas ou então por escadas. (Xavier em entrevista à autora, 07/02/2017)

A ideia da casa moderna como bloco estruturado por quatro apoios implica, comumente, que o bloco esteja suspenso sobre essas colunas, liberando o térreo. Entretanto, existem casas como a de Paulo Bastos que estão firmemente ancoradas ao terreno. Aparentemente o partido inicial era suspender a casa por quatro apoios, por conta de sua racionalidade e limpeza. A partir dele, o arquiteto começou a integrar os espaços e trabalhar os níveis. Com isso, a estrutura inicial vai deixando de ser independente do solo: o arquiteto se permite flexibilizar o modelo inicial de acordo com as necessidades encontradas ao longo do processo de projeto. O modelo idealizado da casa sobre quatro apoios não é, portanto, absoluto e imutável, tanto que alguns arquitetos da Escola Paulista se apropriaram de maneiras distintas desse conceito, Paulo Bastos e Abrahão Sanovicz entre eles. Ainda segundo Xavier:

a partir desse ponto de partida todos eles foram, dentro das possibilidades de cada um e das características específicas,

explorando esse modelo. Mas eles são muito interessantes nesse sentido, pelo fato de que eles trabalham essa coisa das paredes paralelas e estruturais, com as lajes nervuradas em alturas diferentes e uma coisa que por exemplo a própria rampa induzia, que era você trabalhar com meio pé direito. Ao mesmo tempo que isso garante internamente as comunicações entre os espaços, você fica com desníveis menores para vencer [...] Essas casas todas são do final da década de 60 e ao longo da década de 70 basicamente. Então isso foi muito explorado, e mesmo com o Artigas sendo mais velho, é dele já em 56 o primeiro modelo. E isso foi na verdade uma coisa que além de muito explorada, foi sendo enriquecida. Em cada projeto foram sendo agregadas aí novas possibilidades. (Xavier em entrevista à autora, 07/02/2017)

Luciane Shoyama explica como, de maneira geral, toda a carreira de Bastos tem a ver com os acontecimentos de sua vida e mesmo com seu amadurecimento pessoal e profissional. Percebe-se que o arquiteto foi se transformando ao longo da vida, como é natural. Ele sempre tratou a arquitetura como produto cultural. Logo, há um compromisso com a técnica do seu tempo, sociedade, contexto etc. Até por conta disso, nunca trabalhou com o mercado imobiliário, atendendo a poucos clientes particulares. Sua maior atuação foi ligada ao Estado, onde tinha maior liberdade de trabalho e podia assumir a responsabilidade com os condicionantes do contexto.

Dessa perspectiva, o trabalho com o patrimônio histórico arquitetônico começou após seu cargo na presidência no Condephaat, e surgiu de forma natural na vida do arquiteto, também por conta de ser a especialidade de sua esposa Lucilene, que sempre trabalhou no conselho. Não havia muita demanda, na época, para se trabalhar com patrimônio, mas uma vez presidente do órgão, levou seu trabalho muito a sério, e depois envolveu-se naturalmente com trabalhos de restauro. Assim, tinha uma postura muito firme sobre a importância de se preservar o patrimônio, e isso independentemente de crenças ou julgamentos pessoais, segundo Xavier: “independentemente da fé dele, pessoal, a igreja é parte da cultura do povo, é um produto. Não é porque isso é feio ou bonito e tal, dependendo do contexto em que ela está ela é importante e tem que ser preservada”. (Xavier, em entrevista à autora, 07/02/2017)

Paulo Bastos tinha um ótimo humor, mas sempre estava sério. Não de maneira negativa, mas como quem levava assuntos do dia a dia para um patamar importante de discussão. Essa postura talvez se devesse à ampla visão que o arquiteto tinha sobre arquitetura, tanto que trabalhou com todo o tipo de projeto, desde residenciais unifamiliares até urbanos.

A preocupação do arquiteto com a educação patrimonial se deu, dessa forma, por conta dessa perspectiva global que tinha sobre arquitetura e pela maneira que a entendia como produto cultural. Paulo Bastos sabia que o restauro era uma oportunidade de estudar a fundo o edifício, o que resultava em um enorme arcabouço de conhecimento que não deveria ser ignorado depois que servisse para o propósito do restauro.

Sobre o brutalismo no projeto de sua casa, nota-se que o arquiteto não deixou todos os materiais completamente sem revestimento. Muitas paredes internas foram pintadas de branco, mesmo que ainda mantivessem a textura do tijolo de barro. As decisões sobre o que revestir ou manter na aparência original dependeu muito do impacto que o material causava no ambiente. No caso da alvenaria, a própria textura do material mostrava que se tratava do tijolo sem que fosse necessária a cor. Além disso, o arquiteto evitou que a cor do tijolo (amplamente empregado em toda a casa) escurecesse os ambientes, principalmente porque o forro aparente da laje preservou a cor original dos blocos cerâmicos e das vigas de concreto. Além dos materiais da laje, todas as estruturas de concreto foram mantidas aparentes.

As paredes curvas também foram feitas de tijolo de barro e revestidas com chapisco grosso e tinta cor ocre, que Bastos gostava muito. Acredita-se que Bastos não faria uma parede de concreto com a finalidade de revesti-la posteriormente. A cor e a textura dessas paredes provavelmente não foram empregadas para destacá-las, mas para introduzir cor na residência, tanto que o ocre aparece também nas esquadrias dos quartos e nas portas.

## ANÁLISE PROJETUAL E GRÁFICA DAS OBRAS

Com base no estudo da bibliografia sobre análise projetual e gráfica, bem como na obra e ideias dos arquitetos, incluindo os dados provindos das entrevistas, foram elaboradas análises gráficas. Os diagramas produzidos e apresentados a seguir tornam visíveis determinados aspectos projetuais das casas.

- Identificação do lugar (figura 9): as setas assinalam linhas de força ascendentes que marcam a presença de cada casa no espaço, ou seja, os elementos que evidenciam sua colocação e posição para o observador. No primeiro, a verticalidade, e no segundo a elevação com relação à rua.
- Eixos (figura 10): baseado nos exemplos de Clark & Pause, o diagrama abaixo identifica os principais eixos organizadores das plantas analisadas.
- Simetria e equilíbrio (figura 11): os eixos de simetria vermelhos separam os retângulos amarelos para revelar o equilíbrio entre as partes das plantas em cada obra.
- Planta e corte (figura 12): o diagrama evidencia as correspondências entre planta e corte, mostrando assim as estratégias de divisão espacial adotadas pelos arquitetos.
- Modulação (figura 13): o diagrama identifica grelhas de modulação formal/estrutural, a partir das quais foi organizada a arquitetura. A modulação é marcante em muitas obras da Escola Paulista, incluindo as residências representadas.
- Circulação e acessos (figura 14): a demarcação da circulação ajuda a compreender a experiência de percurso ortogonal e racional que é oferecida ao visitante.
- Insolação (figura 15): a partir deste diagrama, entendem-se as estratégias de distribuição adotadas de acordo com a orientação do terreno.
- Materiais (figura 16): o mapeamento das materialidades mostra como o princípio da verdade dos materiais se apresenta em cada casa, além de indicar a ambiência criada nos espaços internos.
- Transição núcleo central e áreas auxiliares (figura 17): ao demarcar essas áreas, compreende-se melhor a experiência do visitante e as ambiências criadas nas residências.
- Setorização (figura 18): ao analisar a setorização, fica claro o diálogo das casas com as diretrizes modernas e com a visão de distribuição da Escola Paulista.
- Estratificação: transição entre pisos e solo (figura 19): esse diagrama apresenta a relação de soluções verticais, como a articulação entre pisos e deles com o exterior.
- Geometria da construção (figura 20): o destaque de elementos construtivos neste diagrama mostra como os fatores físicos podem influenciar a percepção subjetiva da arquitetura.

- Elementos básicos, modificadores e com mais de uma função (figura 21): o diagrama destaca os componentes espaciais.
- Continuidade espacial (figura 22): muito explorada pelos arquitetos da Escola Paulista, a marcação gráfica da continuidade do espaço evidencia seu impacto e percurso em planta e em corte.
- Campos visuais (figura 23): a marcação dos campos visuais criados evidencia como aberturas amplas são capazes de diluir os limites entre interior e exterior.

## DISCUSSÃO

Ambas as casas são importantes exemplares da Escola Paulista. Os diagramas apresentados expõem características estruturais e formais que só podem resultar em espaços de qualidade quando há um detalhamento correto. O detalhe nasce da percepção espacial que se tem ao projetar, a partir da visualização e certeza de qual ambiência se quer criar. O detalhamento minucioso só é possível a partir dessa ambiência idealizada, pois ele existe para torná-la real. O foco deste trabalho foi estudar tais ambiências a partir dos depoimentos, das análises gráficas e das leituras realizadas. Como resultado, verificaram-se características que aproximam e afastam as residências de Abrahão Sanovicz e Paulo Bastos no que diz respeito à ambiência pretendida.

De maneira geral, as casas originam-se da mesma estratégia: o uso de paredes paralelas apoiadas em quatro colunas. Entretanto, os partidos resultantes são distintos: Sanovicz mantém a forma de monobloco sustentado simetricamente por quatro pilares, enquanto Bastos não se prende à concepção formal do modelo e da estrutura, priorizando a solução espacial. Pode-se a partir disso estabelecer paralelos entre os casos de estudo e o artigo de Vázquez Ramos (2013) sobre as casas “introspectivas” de Artigas (BERQUÓ, 1966; TELMO PORTO, 1968; MARTIRANI, 1969).

Em sua análise, Vázquez demonstra como o partido destas casas configurou espacialidades que evitavam o cotidiano urbano e a conexão com a cidade. Elas se voltavam para dentro, ou seja, eram antiurbanas. O Golpe Militar de 1964 é essencial para entender essa rejeição projetual à vida urbana, envolta no clima de medo e paranoia do regime de 1964. Vázquez mostra como essa introspecção ocorre de formas distintas: a Casa Berquó resolve-se pelo pátio central com iluminação zenital; a Casa Porto configura uma centralidade com iluminação zenital; e a Casa Martirani se define com o que Vázquez

chama de “dupla pele”, que configura um exoesqueleto, “capaz de construir uma exterioridade controlada” (VÁZQUEZ RAMOS, 2013, p. 2).

Bastos e Zein também associam a arquitetura neo-brutalista à ideia de um exoesqueleto, tomando como base o Crown Hall do IIT e a Neue Nationalgalerie de Berlim, ambos de Mies van der Roh. Essas obras têm pavilhões cujo espaço interno é livre de obstáculos para permitir uma liberdade total de organização das atividades inerentes de cada programa (BASTOS, ZEIN, 2010, p. 71). O exoesqueleto vilanoviano, porém, não configura um prisma platônico de cristal. Vázquez discute a ideia da caixa, presente na arquitetura desde Palladio, e aponta que muitos modernos se interessavam pela possibilidade de destruí-la, como Theo van Doesburg, ou de vazá-la, como Le Corbusier (VÁZQUEZ RAMOS, 2013, p. 13). Na Casa Martirani, Vázquez mostra a “estrutura/exoesqueleto contentora”, configurada por pilares e empenas cegas, uma continuação da experimentação de projeto onde abertos e fechados se conformam ativamente como uma cobertura/casca, excluindo-se da cidade.

Entretanto, a ideia do exoesqueleto também implica numa estrutura, até certo ponto, vazada. E, de fato, o orientador da pesquisadora lembra-se de interlocuções com professores durante a Graduação na FAU USP da década de 1980, que conheciam Artigas e/ou foram colaboradores desse, em que mencionavam as casas Baeta e Berquó como exemplos de uma arquitetura que dialogava de forma crítica com o urbano, através justamente dos beirais e empenas que traziam incerteza sobre o perímetro da habitação, uma crítica à legislação de uso do solo com seus recuos frontal, laterais e fundos. Ou seja, o exoesqueleto dialogava criticamente com a forma de produção da habitação e da própria cidade. Mas o exoesqueleto não constitui uma casca enraizada no solo, sendo que a relação das casas com o solo é distinta da cobertura. E aí é que está uma grande questão no que tange à ideia de continuidade com a cidade.

Portanto, na Casa Taques Bittencourt II vê-se o exoesqueleto orgânico proposto por Vázquez de forma primordial, uma casca que envolve externamente o programa, mas que através de aberturas na cobertura, sobre o espaço central e entre as empenas, temos um diálogo crítico com a cidade. Essa ação lembra animais que possuem alguma casca e que a utilizam para se esconder do ambiente hostil, mas que podem mantê-la aberta. O exoesqueleto das casas, da mesma forma, pode se fechar, mas também se abrir.

Em relação aos casos de estudo, o exoesqueleto não poderia deixar de se manifestar como característica da Escola Paulista, embora na

casa de Abrahão Sanovicz também se constate inspiração corbusiana, na volumetria e aberturas que aludem à Maison Citrohan do conjunto Weissenhofsiedlung em Stuttgart (1927). O exoesqueleto se manifesta de forma mais explícita na casa de Sanovicz, com a caixa apoiada em quatro pilares, e de forma mais sutil na casa de Paulo Bastos, como uma casca que resolve e arremata o escalonamento de níveis que negociam e se acomodam na topografia do sítio. Nos dois casos, os exoesqueletos se abrem para o céu através da iluminação zenital e assumem uma postura crítica em relação aos recuos do lote, ao não explicitar, no térreo, os limites entre exterior e interior. Arquitetura introspectiva, mas também aberta ao exterior, seja em relação à rua ou ao jardim dos fundos.

No portfólio *Abrahão Sanovicz/arquiteto*, é possível verificar a presença cada vez mais proeminente da ideia de exoesqueleto. Ele aparece em diversos projetos: o edifício de apartamentos em São Paulo (1958), o Centro Cultural e Teatro Municipal de Santos (1960-68), as quatro sub-regionais agrícolas padrão da Secretaria de Estado da Agricultura de São Paulo (1973-74), o edifício de apartamentos modulares da Formaespço em São Paulo (1970-72), o edifício de apartamentos da rua Fiandeiras em São Paulo (1972), as residências em São Paulo Zélia Deri Twiaschor (1968), a casa André Mehes (1973) e, finalmente, a própria casa do arquiteto.

Na residência Abrahão Sanovicz, a ideia da obra arquitetônica como objeto de design é clara. O volume da edificação parece ter sido modelado a partir do monobloco de concreto, com subtrações e adições que levam em conta o produto como um todo. A unidade da forma e o cuidado com a locação e dimensionamento das aberturas são evidentes. Os planos de vidro nas duas fachadas trazem a ideia de vazar a caixa com cuidado plástico. Os detalhes da composição da forma aproximam a obra de sua formação em design na Itália. A planta minimalista se resume às divisões essenciais e não possui portas, tudo sendo resolvido em poucos traços ortogonais.

Enquanto isso, Paulo Bastos adapta a solução estrutural de acordo com imperativos de programa e circulação de acordo com o relevo e a orientação solar do sítio. Assim, o pilar prismático que deveria estar na empena noroeste à altura da cozinha é substituído por paredes estruturais. Na mesma empena, o arquiteto desenha diversas reentrâncias para a acomodação de armários em diferentes cômodos, o que também ocorre nos quartos. As partições internas são elaboradas, de modo que há paredes curvas, compartimentação no setor de serviços e uma área separada para os closets nos quartos.



As relações entre espaços internos e externos é forte nas residências, como em muitas obras da Escola Paulista. Na casa de Sanovicz, a sensação de amplitude é causada pela continuidade de toda a área comum, dessa com o exterior e também pelo pé direito duplo da sala de jantar. Na casa de Bastos, logo na entrada, a visão do plano de vidro dos fundos estabelece a integração entre dentro e fora, acentuada pelo pátio interno. Toda a fachada da sala de estar se abre para o jardim. Internamente, as relações entre cômodos consistem de aberturas generosas que garantem a fluidez espacial. O pátio é um elemento de respiro dentro da casa. O escalonamento dos níveis possibilita uma circulação fácil e fluida, preservando a continuidade espacial também pela ampla visão entre patamares. Esse jogo de níveis é enriquecido pelo desenho de anteparos, paredes circulares e mobiliário em concreto, apoiado no desnível e no pátio.

Em suma, ambos trabalham com uma estrutura mínima e com a integração e fluidez de espaços, incluindo a dissolução dos limites entre interior e exterior. Ambas as plantas são baseadas em grelhas ortogonais e eixos de simetria. Nas duas casas é clara a separação entre áreas social e privada, esta alocada no nível superior, mesmo que no caso da casa de Bastos o corredor de distribuição dos quartos seja completamente visível da sala de jantar e da entrada. Ambas as casas buscam evidenciar os materiais utilizados.

Apesar de tantas semelhanças, a diferença entre partidos resulta em algumas características opostas. Nesse sentido, chama atenção a estratificação das casas. Segundo a perspectiva de Simon Unwin, a estratificação de uma obra é uma estratégia de organização do espaço que estabelece relações verticais tanto em seu interior quanto em seu exterior, e está mais ligada à experiência do sujeito do que à aparência da obra em si (UNWIN, 2013, p. 93-94). Desse modo, é possível que uma obra de arquitetura seja mais voltada ao céu ou ao solo, dependendo da maneira como organiza os espaços verticalmente e da maneira como guia a experiência do sujeito através deles.

Na residência Abrahão Sanovicz a área social é um patamar elevado em relação ao nível mais baixo do terreno, comportando-se como mirante a partir do qual avista-se a cidade. Ao contrário, na residência Paulo Bastos, o escalonamento dos níveis sociais gera uma fluidez espacial descendente, sendo que o estar e a varanda do piso inferior estão no nível do jardim dos fundos. Há, portanto, uma diferença nas relações estabelecidas com o exterior. Ambos os arquitetos contestam os limites entre dentro e fora por meio dos planos de



vidro, criando amplos campos de visão, por outro lado o fora de cada casa é diferente. O exterior de Sanovicz está na altura das copas das árvores, relacionado ao céu. Já o exterior de Bastos é a terra e o que nasce dela, característica expressa também na presença do jardim interno com iluminação zenital suave, exaltando mais a ligação ao solo do que ao céu.

Outro fator que distingue as casas é sua relação com a rua. No caso de Sanovicz, o interior é todo visível, mesmo para um observador de fora. A casa de Bastos, ao contrário, esconde do passante sua transparência e amplitude interna.

O piso social da casa de Sanovicz possui planos de vidro em ambas as extremidades, permitindo que um observador da rua veja todo o interior, de varanda a varanda, mesmo que a fachada de distancie um pouco da rua por conta do desnível de mais de 1,50m e da varanda coberta, que faz a transição entre dentro e fora. Apesar da transparência da área social, a privacidade dos quartos é mantida. Embora voltados na mesma direção, permanecem resguardados pelo anteparo de concreto no piso superior.

Ao contrário, a casa de Bastos deixa clara sua oposição à rua. A fachada se mostra austera devido à restrição de aberturas, à elevação da casa e ao recuo da porta de entrada. Ainda assim a elevação apresenta a ideia de quebra da noção tradicional de fachada principal, assim como na casa de Abrahão. Mas, ao invés de fazer isso a partir de um plano transparente, utiliza elementos de adição e subtração (ressalto da cozinha e recuo da garagem), também diluindo os limites entre interior e exterior. Dessa forma, a casa se volta para o interior e para os fundos, proporcionando um ambiente acolhedor e íntimo, lembrando as já citadas "casas introspectivas" (VÁZQUEZ, 2013). Devido tal postura, o arquiteto utiliza um pátio interno com iluminação zenital para iluminar a sala de jantar e trazer a natureza externa para dentro, acentuando a sensação de acolhimento, o que também faz por meio das generosas aberturas para os fundos.

A análise dos depoimentos, do local e da história permite pensar duas explicações possíveis para essa diferença. A primeira diz respeito à posição do norte, quase oposta em cada um dos lotes. Na casa de Sanovicz, ele está na direção da rua, favorecendo aberturas nessa orientação. Já na casa de Bastos, aponta para os fundos, sendo que a orientação sudoeste da rua impõe a necessidade de proteger a fachada frontal do sol. A segunda explicação baseia-se na situação política do período de construção das residências. Bastos construiu a sua

no início da década de 1970, auge da repressão do Regime Militar. Devido à sensação geral de insegurança do espaço público e sua oposição ao regime, faria sentido o arquiteto projetar sua casa como local de refúgio e reclusão. Já a casa de Abrahão Sanovicz foi construída em um período de abertura política, no início dos anos 1980, quando a esperança pela volta da liberdade e da democracia predominava.

Os aspectos aqui discutidos evidenciam a importância que Sanovicz e Bastos davam ao detalhe, essencial para transformar a arquitetura idealizada em espaço real e de qualidade. O resgate da prática do detalhe construtivo por grande parte dos arquitetos de hoje e pelas próprias escolas de arquitetura poderia fazer grande diferença na qualidade final das obras que são construídas hoje. Quanto à organização dos espaços, a origem comum das casas no modelo de paredes paralelas sobre quatro apoios resulta em um exoesqueleto, que é trabalhado diferentemente por cada arquiteto. Em Sanovicz o volume original permanece claro, enquanto em Bastos ele se deforma e se enterra no solo. Assim, o resultado é uma diferença substancial de partido: em Sanovicz, permanece a caixa de fósforo sobre quatro pilares e em Bastos, o escalonamento de níveis acomodados organicamente.

## AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem aos arquitetos Edson Elito, Leo Tomchinsky, Luciane Shoyama e Nelson Xavier pela concessão das entrevistas e dos documentos que auxiliaram na pesquisa; e a Eduardo Sanovicz e sua esposa pela gentileza de receber a pesquisadora para entrevista e visita em sua residência.

Os autores agradecem também à FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de Iniciação Científica (processo nº 2015/23726-2) que viabilizou essa pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene M. *Residências em São Paulo, 1947-1975*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2011.

ARTIGAS, João B. V. Os caminhos da arquitetura moderna. In *Fundamentos*, 1952.

BAKER, Geoffrey H. *Design Strategies in Architecture: An Approach to the Analysis of Form*. New York, Van Nostrand Reinhold, 1989.

BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: uma análise da forma*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

CHING, Francis D. K. *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

CLARK, Roger H.; PAUSE, Michael. *Precedents in Architecture: Analytic Diagrams, Formative Ideas, and Partis*. Hoboken, John Wiley & Sons, 2005.

COTRIM CUNHA, Marcio; GUERRA, Abilio. Entre o pátio e o átrio. Três percursos na obra de Vilanova Artigas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 150.01, Vitruvius, nov. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4591>>.

FUJIOKA, Paulo Y. *O edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo*. Orientador Eduardo Luiz Paulo Riesen-campf de Almeida. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1996.

IWAMIZU, Cesar Shundi. *A Estação Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura*. Orientadora Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2008.

OTTONI, Dácio. A. B.; SZMRECSANYI, Maria Irene de Q. F. *Cidades jardins: a busca do equilíbrio social e ambiental 1898-1998*. 3ª Bienal de Arquitetura. São Paulo, FAU-USP, 1997.

RODRIGUES, Pedro Henrique de C. *A obra do arquiteto Paulo Bastos*. Orientador Dácio Araújo Benedicto Ottoni. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2008.

RYKWERT, Joseph. *a casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

SANOVICZ, Abrahão. *Sistematização Crítica da Obra de Arquitetura para Obtenção do Título de Livre Docência*. Tese de livre docência. São Paulo, FAU USP, 1997.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo, EDUSP, 1998.

SILVA, Helena Ayoub A. *Abrahão Sanovicz: o projeto como pesquisa*. Orientador Eduardo de Almeida. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2004.

UNWIN, Simon. *A análise da arquitetura*. Porto Alegre, Bookman, 2013.

UNWIN, Simon. *Vinte edifícios que todo arquiteto deve compreender*. São Paulo, Martins Fontes, 2014.

VÁZQUEZ RAMOS, F. G. Ética brutalista na arquitetura introspectiva de Vilanova Artigas: 1966-1969. *X Seminário Docomomo Brasil*, Curitiba, 2013.

WOLF, José. A Epifania de Abraão: Viver pelo Desenho. *AU-Arquitetura e Urbanismo*, mar. 2003.

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

# ALBERTO XAVIER E A DOCUMENTAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA

Eneida de Almeida  
Maria Isabel Imbronito  
Paula Belfort Mattos  
Audrey Migliani Anticoli

## RESUMO

A documentação da produção material e escrita que envolve a arquitetura moderna brasileira recebeu importantes contribuições vindas do arquiteto e professor Alberto Xavier, que reuniu, em livros referenciais, seleções abrangentes e criteriosas de textos e obras que, por décadas, têm servido como guia a estudantes e pesquisadores. O reconhecimento e difusão de tais volumes e suas reedições – *Lúcio Costa: sobre arquitetura* (1962; 2002); a série *Arquitetura moderna – paulistana* (1983), *em Curitiba* (1985), *em Porto Alegre* (1987) e *no Rio de Janeiro* (1991); o levantamento *Brasília e arquitetura moderna brasileira - bibliografia selecionada* (1977; 2002), a coletânea *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira* (1987; 1991; 2003) e, mais recentemente, *Brasília: antologia crítica* (2012) – só fazem confirmar sua importância. Pretende-se, com esta pesquisa, recompor a trajetória e estabelecer um panorama das publicações de Alberto Xavier, por vezes, associado a outros autores, evidenciando o pioneirismo das ações na pesquisa histórica da arquitetura moderna brasileira, na relevância dos recortes atribuídos pelo autor para a seleção e organização do material levantado, e nos cuidados com precisão e métodos utilizados que validam e legitimam o material reunido.

Palavras-chave: Publicações sobre arquitetura moderna. Antologia crítica. Pesquisa em arquitetura e urbanismo.

# ALBERTO XAVIER AND THE MODERN ARCHITECTURE DOCUMENTATION ABSTRACT

The material and writing production's documentation that involves Brazilian Modern Architecture received important contributions from the architect and professor Alberto Xavier, who gathered, in reference books, embracing and judicious selections of texts and buildings that, for decades, have been served as a guide for students and researchers. The recognition and diffusion of such volumes and their reprints – *Lúcio Costa: sobre arquitetura* (1962; 2002); the collection *Arquitetura moderna – paulistana* (1983), *em Curitiba* (1985), *em Porto Alegre* (1987) e *no Rio de Janeiro* (1991); the catalog *Brasília e arquitetura moderna brasileira - bibliografia selecionada* (1977; 2002), and the anthologies *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira* (1987; 1991; 2003) end more recently, *Brasília: antologia crítica* (2012) – only confirm its importance. This paper intends to recompose the trajectory and to establish a panorama of Alberto Xavier's publications, sometimes associated to other authors, evidencing the pioneering of his actions in historical research of Brazilian modern architecture, in the relevance of the cutouts attributed by the author to the selections and organization of the raised material, and the accurate methods that validate and legitimize the collected material.

Keyword: Modern architecture publication, critical anthology, research in architecture and urbanism.

# ALBERTO XAVIER Y LA DOCUMENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA RESUMEN

La documentación de la producción material y la escritura que implica la arquitectura moderna brasileña recibió importantes contribuciones procedentes del arquitecto y profesor Alberto Xavier, que reunió en libros de referencia, selecciones completas y profundas de textos y obras que, por décadas, han servido de guía para los estudiantes y investigadores. El reconocimiento

y la difusión de tales volúmenes y sus reediciones – *Lúcio Costa: sobre arquitetura* (1962; 2002); la serie *Arquitetura moderna – paulistana* (1983), *em Curitiba* (1985), *em Porto Alegre* (1987) y *no Rio de Janeiro* (1991); el levantamiento *Brasília e arquitetura moderna brasileira - bibliografia selecionada* (1977; 2002), la colección *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira* (1987; 1991; 2003) y, más recientemente, *Brasília: antologia crítica* (2012) – sólo hacen confirmar su importancia. Se pretende, con esta investigación, recuperar la trayectoria y establecer una visión general de las publicaciones de Alberto Xavier, asociado a veces con otros autores, destacando las acciones pioneras en la investigación histórica de la arquitectura moderna brasileña, la relevancia de los recortes asignados por el autor para la selección y organización del material recogido, y también en el cuidado de la exactitud y los métodos utilizados para validar y legitimar el material recogido.

Palabras llave: Publicación de arquitectura moderna. Antología crítica. Investigación en arquitectura y urbanismo.



De facto, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efectuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores (LE GOFF, 1984, p. 96).

A aproximação com a produção moderna, tendo em vista a sua difusão e conservação, pode ocorrer pelo embate com o objeto concreto, ou através das relações que se estabelecem em torno dele. Nesse sentido, a documentação produzida e os procedimentos de pesquisa passam a constituir o objeto de estudo. Em outras palavras, além do estudo de arquitetos ou obras que componham documentação inédita, há interesse em revisitar o próprio ato de documentar.

Conservar não é só cuidar da obra arquitetônica, mas toda a ação que recolhe, identifica e disponibiliza para o outro, na possibilidade de estabelecer fontes de consulta que se desdobram em novas perspectivas de entendimento e interpretação, contribuindo tanto para a preservação da obra quanto para a reflexão que gravita ao seu redor.

Este texto faz uma primeira aproximação ao conjunto de livros organizados por Alberto Xavier:<sup>1</sup> *Lúcio Costa: sobre arquitetura* (1962; 2002); a série *Arquitetura moderna – paulistana* (1983), em *Curitiba* (1985), em *Porto Alegre* (1987) e em *Rio de Janeiro* (1991); o levantamento *Brasília e arquitetura moderna brasileira - bibliografia selecionada* (1977; 2002); a coletânea *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira* (1987; 1991; 2003) e, mais recentemente, *Brasília: antologia crítica* (2012), e procura recompor a trajetória que deu origem a essa produção.<sup>2</sup>

Para a realização deste estudo, o material consultado constituiu-se principalmente dos próprios volumes publicados, sua organização e da

---

1. Neste texto serão abordadas as pesquisas de Alberto Xavier que deram origem à publicação de livros. Em certos casos, esses trabalhos são realizados em parceria com outros autores, como será indicado no decorrer do estudo.

2. Não foram abordados neste artigo os trabalhos de Xavier publicados na revista *AU*, sobre Atílio Corrêa Lima (*AU* 74 – out/1997); Ícaro de Castro Mello (*AU* 98 – set/2001) e Edifício Esther (*AU* 236 – nov/2013).



relação entre eles. Além de explorar o manuseio das publicações, uma entrevista com Alberto Xavier enriquece a percepção do seu processo de trabalho. Ao descrever um procedimento sistemático e artesanal, a ênfase do autor não está exclusivamente no tema, no conteúdo, mas nas circunstâncias de um tempo em que os recursos digitais ainda não tinham se convertido em instrumentos facilitadores capazes de imprimir velocidade à coleta de material e à própria feitura da pesquisa. Está, portanto, no *modus operandi*: na ação prolongada no tempo, na busca e reunião de recortes de jornais e revistas, na cópia palavra por palavra dos textos encontrados em bibliotecas e que não podiam ser retirados para consulta, na parceria estabelecida com eventuais colaboradores, seja na forma de coautoria, seja na forma de contribuições esporádicas que acrescentaram algum material à pesquisa.

O tipo de pesquisa empreendido por Xavier encontra-se no campo da história, caracterizado por dois aspectos essenciais: pelo recorte moderno e pela busca às fontes. Movido pelo desejo de não deixar nada se perder ou ser esquecido, recolhe textos de autoria reconhecida compondo um quadro abrangente, sem a pretensão de construir uma visão hegemônica, comprometido mais com reunir e aproximar muitas vozes do que produzir relatos unitários, oficiais. De modo análogo, reúne obras arquitetônicas modernas em guias (índices) panorâmicos que dão conta da pluralidade e desenhavam um cenário da produção moderna em quatro capitais brasileiras.

Na exposição do autor, fica evidente que o desenrolar da pesquisa no tempo se mistura com a vida, acusando estreita relação entre o pesquisador, os objetos, as relações interpessoais e o contexto político e cultural. Ao trabalho de pesquisador junta-se o de professor, que recolhe e organiza para transmitir, fazer conhecer.

Este texto estrutura-se de modo semelhante a como o próprio pesquisador expõe sua trajetória. A cronologia escolhida para apresentar os livros – e os processos de elaboração – evidencia a relação entre ambos e a coerência de uma ação única no tempo, complementada pela iniciativa de forjar as oportunidades de publicações para constituir um legado permanente.

### *LÚCIO COSTA: SOBRE ARQUITETURA*

Alberto Xavier relaciona seu interesse de pesquisa, de modo peculiar, a fatos históricos ligados à arquitetura moderna brasileira. Nasceu em julho de 1936, “o mês mais importante da arquitetura

brasileira"<sup>3</sup>, e ingressou na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul no início de 1957, momento em que se registra a divulgação do resultado do concurso de Brasília. Este foi o principal fato, entre outros que compunham vigoroso panorama político e cultural, que contribuiu para o entusiasmo que predominava na faculdade nos anos de formação. Nesse ambiente, Xavier ressaltava a presença de Edgar Graeff e suas referências a textos de Lúcio Costa, bem como a ausência dos referidos textos em publicações comerciais<sup>4</sup> – Xavier comenta sobre certa condição de *isolamento* e, ao mesmo tempo, de pioneirismo das iniciativas de pesquisa naqueles anos iniciais do curso, criado em 1952 em Porto Alegre.

A escassez de informações e de documentos essenciais para embasar a reflexão sobre o tema foi a principal motivação para organizar um livro com textos de Lúcio Costa (*Lúcio Costa: sobre arquitetura*, 1962) [Figura 1], cujo desenrolar de fatos, em função da *clandestinidade* do livro feito à revelia do autor, é narrado no próprio livro e, posteriormente, complementado com o prosseguimento dos fatos na reimpressão de 2007, em fac-símile, por iniciativa da UniRitter. A não autorização de Costa para a feitura do livro original não invalida sua condição de autor, cabendo a Xavier planejar, organizar, cotejar, anotar, produzir. Contudo, a iniciativa do livro de 1962 é atribuída ao Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul, e foi reproduzido na máquina de imprimir boletins da Reitoria.

A empreitada do estudante Xavier, com incentivo de Graeff, resultou em viagens ao Rio de Janeiro, onde se encaminhou a bibliotecas especializadas e foi recebido por pessoas como Rodrigo Mello Franco de Andrade, entre outros. Na introdução do volume, o pesquisador declara que “a presente coleção inclui cartas, entrevistas, manifestações e pronunciamentos de caráter intimista” (XAVIER, 1962, p.9), totalizando 45 textos escritos entre 1929 e 1961, dos quais três inéditos. A publicação constitui uma coleta de fontes variadas

---

3. Declara Alberto Xavier, com seu inigualável bom humor, aludindo à coincidência de mês e ano com a criação do Edifício do Ministério da Educação e Saúde, em entrevista concedida às autoras, em 14 de abril de 2017, exclusivamente para a produção deste artigo.

4. No livro *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, é citada uma publicação de textos de Lúcio Costa de 1954, por iniciativa dos alunos da mesma faculdade. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, p. 8.

que inclui textos de jornais, anais e revistas. A transcrição dos textos de Dr. Lúcio é acompanhada por anotações feitas por Alberto Xavier ao lado do texto principal, que destacam passagens e conceitos referidos ao longo dos textos. Esta coluna lateral contém também desenhos de Lúcio Costa que acompanhavam os escritos originais. Na reedição do livro em 2007, em fac-símile, foram reproduzidos os apontamentos manuscritos feitos por Lúcio Costa no volume por ele recebido de Xavier em 1962, o que acrescenta uma nova camada histórica, de “alto valor documental” (XAVIER in COSTA, 2007, p. XVII) ao processo de feitura do livro e através da qual, de certo modo, Dr. Lucio endossou a compilação feita por Xavier, acrescentando-lhe uma espécie de revisão.

Otávio Leonídio discute a importância da manutenção do conteúdo intacto dos textos mantidos por Xavier nas duas edições de *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, em comparação ao trabalho incessante de Costa ao aprimorar e reescrever seus textos para Registro de uma Vivência, atualizando-os.

Contudo, reside precisamente aí o extraordinário interesse de Lúcio Costa: sobre arquitetura. Não tendo sido organizado por Costa, o livro não padece das recorrentes *correções* posteriormente operadas pelo autor em seus textos (supressão de trechos, alteração de palavras e frases, refusão de textos, alterações de títulos etc.). A comparação com o principal livro publicado em vida por Costa — *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, de 1995 — é nesse sentido reveladora e atesta que o *clandestino Lúcio Costa: sobre arquitetura* não é a rigor um livro menos completo e abrangente que seu concorrente, digamos, *oficial*. Na verdade, trata-se de um livro alternativo, por meio do qual pode-se ter acesso às versões originais de textos que, em Registro de uma vivência, foram muitas vezes alteradas. Tome-se como exemplo o seminal “Razões da nova arquitetura”, publicado pela prestigiosa Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, em janeiro de 1936: a versão publicada em Registro perdeu nada menos do que 4 parágrafos inteiros (108 linhas!), além de outras correções por assim dizer estratégicas, sem que nada disso fosse sinalizado ao leitor. (LEONÍDIO, 2007, p.241)

*Lúcio Costa: sobre arquitetura* reflete a motivação inicial de Xavier, deflagrada em Brasília, mas não recua frente à variedade de assuntos e, ao final, estabelece uma visão simultânea dos escritos que permite a compreensão da abrangência do pensamento e da ação de Lúcio Costa. Os documentos reunidos são organizados segundo critério estritamente cronológico. Isentos de hierarquia, intercalam-se memoriais de projetos, colocações sobre arquitetura moderna e patrimônio, inventários, temas que envolvem a sociedade, o arquiteto e o ensino, bem como pronunciamentos em defesa de algum ponto de vista. *Lúcio Costa: sobre arquitetura* é, dessa maneira, eficaz em sua totalidade, na decisão em ser completo, e termina por envolver tantos episódios importantes da arquitetura brasileira que precisa o lugar ocupado por Lúcio Costa entre 1930 e 1960. A compilação tornou-se referência para o assunto: “por mais de 30 anos, Lúcio Costa: sobre arquitetura foi a única publicação a reunir seus textos e projetos” (XAVIER. In COSTA, 2002, p. XVII) e constituiu um importante apoio para que Lúcio Costa organizasse o livro *Registro de uma vivência* (1995), segundo Maria Elisa Costa (COSTA. In COSTA, 2002, p.XIII).

O livro reproduzido em 2007 mantém o formato do original, com a capa em branco e o título na lombada. Xavier reporta a participação informal do artista plástico Carlos Scliar no aconselhamento da diagramação original.

Xavier prosseguiu com a pesquisa sobre Lúcio Costa, e reuniu novos textos do arquiteto em *Lúcio Costa: obra escrita*, pela Universidade de Brasília, entre 1964 e 1966, com atualização entre 1969 e 70. Nessa publicação, os textos são organizados por assunto e ordem cronológica, divididos em cinco partes: polêmica em torno do neo-colonial, preservação do patrimônio histórico e artístico, a arquitetura colonial brasileira, arquitetura e arte contemporâneas, e anexos. A publicação de 1966 conta com 124 textos de Lúcio Costa e introdução de Alberto Xavier [Figura 2].

## BRASÍLIA E ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA: BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

O trabalho inicial sobre Lúcio Costa e o ensino de arquitetura brasileira na Universidade de Brasília (1968-73) e na Universidade de São Paulo (1974-80) colocaram Xavier na posição de observador privilegiado de ampla produção textual exibida nas antologias posteriores, pacientemente levantada ao longo dos anos. Um extenso

levantamento bibliográfico foi momentaneamente formalizado em 1977 integrando o compêndio *Brasília e arquitetura moderna brasileira - bibliografia selecionada* [Figura 3]. Esse pequeno volume relaciona textos em revistas e livros, nacionais e estrangeiros, sobre Brasília e arquitetura moderna brasileira publicados até 1974.<sup>5</sup>

Já em *Bibliografia selecionada* encontra-se equacionada a separação entre textos gerais sobre arquitetura moderna no Brasil e textos que abordam especificamente Brasília. A organização das duas grandes antologias de Xavier (*Depoimento* e *Brasília*), editadas com intervalo de 25 anos, são parte de um mesmo programa inicial que identifica Brasília como um assunto a ser tratado separadamente, devido à abundância de material e importância do tema.

A catalogação de *Bibliografia selecionada* foi conduzida através de consulta a diversos índices, revistas estrangeiras (cerca de 80), bibliotecas e entidades nacionais e estrangeiras. A edição original desse levantamento bibliográfico pela editora da FAU USP, ocorrida em 1977, coincide com o período de docência naquela instituição. Consta na Biblioteca da FAU USP o original manuscrito desta obra, acondicionado em pasta. A edição de 1977 foi revisada com relação às normas técnicas de citação para a reedição de 2002, feita na USP São Carlos. Nessa última publicação, recebeu nota introdutória de Hugo Segawa, que dá a correta dimensão a esse trabalho de Xavier, como instrumento facilitador no trabalho de identificação e busca para que textos esparsos possam ser encontrados.

## ARQUITETURA MODERNA DAS CAPITAIS: SÃO PAULO, CURITIBA, PORTO ALEGRE E RIO DE JANEIRO

Os livros da coleção *Arquitetura moderna* de diferentes capitais brasileiras [Figura 4] são elaborados como roteiros de consulta e de visita às obras selecionadas. A listagem obedece às datas de concepção do projeto, com informações essenciais como: programa arquitetônico, data, endereço e autores do projeto, mapas de localização dos edifícios

---

5. A data mais remota presente no levantamento é 1943. Contudo, constam no índice diversos textos escritos anteriormente, produzidos nas décadas de 1920 e 30, para os quais foram atribuídas datas de publicações mais recentes por critério de acessibilidade à fonte, segundo o organizador. Como exemplo, alguns textos de Lúcio Costa passam a ser citados a partir da publicação de Xavier, de 1962. Com base nesse critério, são omitidas as datas originais de alguns textos importantes.

são incluídos nos três últimos exemplares. Fotos e desenhos essenciais para a compreensão do projeto acompanham os textos de apresentação de cada obra.

A contribuição imediata dessa coleção diz respeito tanto ao procedimento de pesquisa quanto a seus objetivos, uma vez que a organização desse levantamento se propõe a abrir caminhos para futuros estudos críticos, uma conduta generosa pautada pela disciplina e constância na coleta de informações, pela despretensão evidenciada no escopo de reunir uma seleção de obras representativas da produção daquele momento, que não fosse de interesse específico de especialistas, mas que pudesse também ser explorada por um público mais amplo.

As três primeiras obras, referentes às cidades de São Paulo (1983), Curitiba (1985) e Porto Alegre (1987), foram publicadas com um intervalo regular de dois anos. De todos os volumes, o do Rio de Janeiro (1991) foi o que demorou mais tempo a ser publicado (depois de prontos os originais, passaram-se três anos antes do lançamento).

Os quatro volumes constituem, portanto, uma coletânea sobre a arquitetura moderna em capitais brasileiras, produzida entre as décadas de 1980 e 1990. Ao concluir o último livro da série, Xavier deixa a porta aberta para a continuidade do trabalho, convidando parceiros que eventualmente tivessem o interesse em construir futuras e análogas empreitadas para outras cidades.

O volume *Arquitetura moderna paulistana* (1983) reúne Alberto Xavier a Carlos Lemos e Eduardo Corona, que compartilhavam o espaço da sala de aula ao ministrarem uma disciplina em parceria enquanto docentes da FAU USP. A iniciativa de produzir esse primeiro livro da série teve como ponto de partida a edição do *Roteiro arquitetura contemporânea São Paulo*, publicado como separata da revista *Acrópole*, edições 295/296, de 1963, de autoria de Carlos Lemos e Eduardo Corona, reeditados na forma de fascículos publicados pela revista *Construção São Paulo*, entre 1978 e 1983. Os autores desse primeiro itinerário, Lemos e Corona, contam que de início pretendiam criar um roteiro o mais completo possível da arquitetura paulista, mas à medida que fizeram os primeiros levantamentos perceberam que muitas obras de interesse histórico tinham sido destruídas, o que por si só já limitava a abrangência do elenco. A seguir manifestavam indiferença em relação à arquitetura residencial do ecletismo se comparada à atenção dedicada à produção contemporânea:

O que sobrou, principalmente do ecletismo do século passado, no que diz respeito às casas urbanas, não tem maior interesse para o curioso da arquitetura. No campo da arquitetura contemporânea muita coisa boa se fez e obras de valor estão sendo construídas em todo canto.

(CORONA; LEMOS, 1963)

Convém observar que Corona e Lemos, do mesmo modo como Xavier irá se posicionar no prosseguimento dessa pesquisa resultante no volume sobre a arquitetura moderna paulistana, enfatizam o interesse ligado à divulgação e não se propõem a tecer análises críticas: "Assim, selecionamos sem espírito crítico e quase que ao acaso alguns projetos de arquitetos atuais especialmente lembrados no meio da arquitetura contemporânea" (CORONA; LEMOS, 1963). Sem dúvida, a crítica exige certo distanciamento tanto temporal quanto de ângulo de observação do objeto analisado. Nesse caso, os autores, tendo consciência dessas exigências fundamentais, já estabelecem de início como objetivo a oferta de uma visão ampla da produção contemporânea, que pudesse ser útil tanto aos estudantes e pesquisadores em geral, da arquitetura em particular, quanto aos curiosos e turistas. Certamente anteviam a possibilidade de reunir documentação a ser examinada e aprofundada em estudos posteriores.

O primeiro problema enfrentado, segundo o texto de introdução dos autores, Corona, Lemos e Xavier, no volume intitulado *Arquitetura moderna paulistana*, era a própria definição de modernidade em arquitetura, principalmente pela aceção comum do termo associada ao hodierno, ao que estava em voga. Comentam que muitas das correntes da arquitetura produzida na capital paulista naquele momento se apresentavam como promotoras de uma arquitetura moderna. A opção foi pela arquitetura racionalista, especialmente a que fazia uso do concreto armado como estrutura e expressão plástica, além de considerarem os condicionantes do programa arquitetônico. A esse respeito, assinalam o pioneirismo do projeto de Victor Dubugras para a estação Ferroviária de Mairinque (1907), em que se utilizava pela primeira vez a tecnologia do concreto armado, seguindo rigorosamente as normas vigentes para o cálculo das estruturas. Os autores esclarecem que somente 20 anos mais tarde poderia ser reconhecida a construção de um edifício propriamente moderno na cidade de São Paulo: a casa da Rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik. Enfatizam a desejada integração das artes na definição dos interiores pelo arquiteto russo.



As obras reunidas na publicação, um total de 211, abrangem um período de 50 anos (de 1927 a 1987) e foram selecionadas a partir de associações segundo um critério de parentesco cultural associado à origem da formação, como sugere a classificação a seguir: projetos advindos do procedimento modernista dos arquitetos cariocas (da Escola Nacional de Belas Artes); oriundos de escritórios de arquitetos que prezavam o título de *engenheiro-arquiteto*, formados nos cursos da Escola Politécnica e da Universidade Mackenzie; projetos de arquitetos que europeus que migraram ao Brasil após a 2ª Guerra Mundial; projetos vinculados à produção pioneira de João Vilanova Artigas.

Baseados nesses critérios de divisão da produção, os autores ponderam a respeito da dúvida de se publicar ou não certos trabalhos visivelmente comprometidos com outras orientações, ou obras de discípulos dos mestres, justificando a decisão:

Prevaleceu a ideia liberal de se publicar também algumas dessas obras dos discípulos, para permitir aos estudiosos a possibilidade de vislumbrar aqui e ali correntes que poderiam vir a caracterizar estágios ligados a uma 'identidade cultural'. (XAVIER; LEMOS; CORONA, 1987, p. VIII)

Sem a preocupação de criar uma continuidade entre os textos de apresentação de cada projeto, procurou-se indicar as afinidades de parentesco entre elas, o que obviamente não excluía a possibilidade de o leitor encontrar outros nexos. Desculpando-se por eventuais omissões involuntárias, os autores colocam como objetivo principal da publicação "o desejo de registrar metodologicamente um segmento no tempo de nossa civilização material".

A publicação reúne nas páginas finais as relações: das Obras (dispostas em ordem cronológica), dos Programas Arquitetônicos; dos Arquitetos (em ordem alfabética); os créditos das fotografias e da equipe que participou da publicação e, por fim, um currículo breve dos autores.

Nos primeiros esboços de *Arquitetura moderna em Curitiba* (1985), Alberto Xavier conta com a colaboração de Cyro de Oliveira Lyra. Os 25 projetos reunidos inicialmente foram pouco a pouco ampliados até alcançar um total de 120 obras dispostas segundo um critério cronológico – tomando-se por base o ano de definição do projeto – cobrindo um intervalo de 40 anos de produção (de 1944 a 1984). O interesse da Fundação Cultural de Curitiba, que cobriu as despesas com as viagens,



a documentação fotográfica e a execução dos desenhos padronizados, determina a aceleração dos trabalhos, ao se comprometer com a própria edição do livro e estabelecer um prazo máximo de três meses para finalização dos originais e lançamento do exemplar.

No texto de abertura, dirigido à contextualização histórica da produção modernista na capital paranaense, e às justificativas de publicação desse volume, indicam-se as décadas de 1960/70 como período relevante para o impulso à produção moderna local, principalmente a partir de influências ligadas ao concurso e à construção de Brasília, como à fundação da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná - UFP, em 1961; à ocorrência de inúmeros concursos de arquitetura nacionais com a participação expressiva de arquitetos paranaenses e algumas importantes premiações, o que contribuía para a projeção no ambiente cultural nacional dos agraciados pelos prêmios e suscitava interesse por se conhecer as produções da terra natal, como será exposto a seguir.

Ao discorrer sobre o princípio do movimento moderno paranaense, são assinaladas como precursoras duas obras da passagem dos anos 1940-50: A Estação Rodoviária de Londrina (1948), projeto de João Vilanova Artigas (curitibano, formado pela FAU USP), e o Centro Cívico Estadual (1951), destinado a abrigar os três poderes do governo, projeto de David Xavier de Azambuja, formado pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro - ENBA. Essa indicação de pioneirismo exclui deliberadamente manifestações de transição dos anos 1920 que conservam traços acadêmicos em sua composição volumétrica, como as duas residências projetadas por Frederico Kirchgassner, uma projetada para si próprio, a outra para seu irmão.

Da seleção de 120 obras não mais do que 15 compreendem os primeiros vinte anos documentados (1944-1964), sendo algumas dessas produzidas por arquitetos dos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Já o intervalo das duas últimas décadas (1964-1984) é retratado por um número expressivo de 100 edifícios, em sua maioria projetada por arquitetos locais, o que sinaliza um profícuo ambiente arquitetônico ligado ao amadurecimento do exercício profissional.

A experiência acumulada na participação de concursos durante aproximadamente 15 anos (entre 1957 e 1972), conforme sublinha Xavier, favoreceu os arquitetos paranaenses, fazendo-os ganhar notoriedade pelo desenvolvimento de uma linguagem própria, responsável pela premiação em 10 concursos nacionais (dentre os 40 promovidos), além de 5 premiações em concursos internacionais. Esses resultados promissores

são, no entender do pesquisador, indicações evidentes da participação ativa dos arquitetos locais no debate nacional e internacional.

Durante as décadas de 1960 e 80 destaca-se no plano nacional a ação da Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba - APPUC do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba - IPPUC, organismo público de regulamentação, planejamento e gestão urbana responsável por importantes inovações nas políticas públicas ligadas à mobilidade urbana e à preservação do patrimônio arquitetônico e ambiental.

No volume *Arquitetura moderna em Porto Alegre* (1987), Alberto Xavier e Ivan Mizoguchi reúnem 160 obras produzidas no intervalo de 50 anos (de 1935 a 1985). O trabalho contou o apoio tanto da UFRGS, na pessoa do seu diretor, Prof. José Albano Volkmer, como da Federação Nacional de Arquitetos (gestão 1983-85), presidida pelo arquiteto Clóvis Ilgenfritz da Silva e ainda com o incentivo da Câmara de Arquitetura do CREA-RS (gestão 1985-86), coordenada pelo arquiteto David Leo Bondar.

Na nota preliminar da edição, Alberto Xavier comenta que o marco inicial do elenco de obras pautou-se pela Exposição do Centenário Farroupilha (1935). Uma extensa introdução fartamente ilustrada, que conta com a contribuição de vários colaboradores, articula a produção selecionada ao contexto histórico, social e político no recorte temporal estabelecido para a documentação. Esse texto aborda desde a origem da fundação da cidade, perpassando por períodos distintos do desenvolvimento urbano, assinalados nos temas das sessões, que vão desde os significativos testemunhos do século XIX, incluindo a arquitetura de traços neoclássicos e ecléticos (com autoria de J. N. B. de Curtis), indicando a produção de arquitetos estrangeiros residentes na cidade (autoria de Günther Weimer); a arquitetura produzida entre anos 1945-60 (autoria de Demétrio Ribeiro); a produção dos anos 1960 (autoria de Miguel Pereira); o período de transformação dos anos 1970-80 (autoria de Ivan Mizoguchi).

No tópico dedicado à autonomia do ensino da arquitetura, Edgar Graeff discorre sobre as condições peculiares da criação da Faculdade de Arquitetura e prossegue relatando certas campanhas de reforma do ensino, para finalizar, em concordância com Ribeiro, sustentando que o aprimoramento do ensino-aprendizagem de arquitetura

depende menos de currículos bem elaborados, de programas montados com clarividência, de metodologias

sofisticadas, de generosas instalações e ricos equipamentos, do que da constituição da escola, em cada escola, de autêntica comunidade acadêmica. (GRAEFF. In XAVIER; MIZOGUCHI, 1987, p. 32)

Em *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro* (1991), de Alberto Xavier; Alfredo Britto; Ana Luiza Nobre (1991), a condição do Rio de Janeiro como berço da arquitetura moderna e reduto de um rico acervo de obras a exigir um trabalho de documentação é destacada pelos autores, ao justificarem a importância da produção reunida no exemplar. Informam que o levantamento das obras teve início em 1985, dois anos após a publicação do volume dedicado à cidade de São Paulo, sendo finalizado em 1988. No entanto, o lançamento ocorreu em concomitância com a realização do XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos, às vésperas da realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento Urbano, ECO-92, três anos após a finalização da pesquisa.

A publicação segue a estrutura consagrada nos volumes precedentes, reunindo um conjunto de 209 obras representativas, cobrindo o arco temporal de 1931 a 1989, dispostas cronologicamente, com informações apoiadas em textos, fotos e plantas deliberadamente sumárias, e tendo como pano de fundo a parte introdutória, relativa à contextualização histórica dos antecedentes, com ênfase no desenvolvimento da arquitetura moderna no Rio de Janeiro.

Alberto Xavier na Nota Preliminar informa que foi de sua iniciativa a elaboração inicial da listagem e da discussão dos princípios básicos que viriam a caracterizar a publicação, mas que com o desenrolar do trabalho, sua contribuição foi se transformando em uma espécie de consultoria. Comenta sobre a importância da dedicação do parceiro, Alfredo Britto, destacando não apenas a amizade, mas principalmente a atividade intelectual, o que o credenciava para a colaboração. Pontua a competência de Ana Luiza Nobre, jovem pesquisadora, que iniciou o trabalho com uma função auxiliar secundária, mas que no decorrer dos estudos, passa a ocupar posição mais relevante, devido ao empenho e competência com que se dedicou ao trabalho, até tornar-se coautora.

Na introdução, dedicada à memória da cidade, os autores contextualizam a produção arquitetônica lembrando que no período em que se torna capital do Brasil (entre 1763 e 1960), o Rio de Janeiro passa a desempenhar “o papel de centro das decisões políticas

e palco dos investimentos econômicos significativos do país, sendo, por consequência, principal emissor de cultura, impulsionando novos ideais artísticos e arquitetônicos". (XAVIER; BRITTO; NOBRE, 1991, p.17)

Essa condição de liderança cultural foi certamente um dos motivos determinantes da gênese da arquitetura brasileira moderna ter ali se desenvolvido nos anos 1930, antes de qualquer outra cidade brasileira.

Relatam que os anos 1930 trazem momentos de insatisfação popular e de contestação da ordem política oligárquica, que coincidem com o convite ao jovem arquiteto Lúcio Costa para que dirija a Escola Nacional de Belas Artes - ENBA. Embora sua atuação frente à diretoria da Escola tenha sido breve, apenas seis meses, evidenciados por discórdias e conflitos, foi o bastante para consolidar o movimento moderno no país, com o apoio das instituições públicas e da elite cultural às iniciativas dos jovens arquitetos, inaugurando a chamada *fase heroica*.

A criação de Brasília e a transferência da nova capital trazem como consequência para o Rio de Janeiro a retração de investimentos e redução na produção arquitetônica nas décadas seguintes, ainda que a cidade permaneça como palco da cultura de vanguarda pelos próximos vinte anos. Os negócios imobiliários se desenvolvem predominantemente nas áreas mais centrais, voltados a ampliar os lucros. A legislação de ocupação do solo é alterada para permitir maior e mais rápida concentração dos investimentos financeiros.

Os anos 1960 e 70 são lembrados pela interrupção do processo democrático provocado pelo golpe militar de 1964. Na arquitetura, cresce pouco a pouco o *fascínio pelo concreto* e a busca pela monumentalidade, associada ao autoritarismo do poder político.

Os anos 1970 veem crescer os programas ligados à concentração econômica, ou seja, sede de agências bancárias, conjuntos hoteleiros, condomínios de classes altas, além de dar início à expansão urbana em direção à Barra da Tijuca, apoiada no Plano de Lúcio Costa (1968). Assinala-se que, de certo modo, os anos 1980 representam aqueles de *menor produção qualitativa*, em concomitância com o esvaziamento econômico da cidade, embora possa ser reconhecido um momento de reflexão na procura de novos caminhos, juntamente com propostas de recuperação urbana.

O volume consta ainda de uma relação classificada por programa arquitetônico e por autor, além de mapas setoriais da cidade para localização das obras e um glossário de siglas relacionadas na documentação. Uma lista de obras complementares que por diversos

motivos durante o trabalho de levantamento de dados e seleção não puderam ser incluídas no conjunto documentado, foi anexado ao final. Outra listagem classificada como "Obituário" reuniu obras já demolidas que mereciam menção entre as demais obras representativas do movimento moderno carioca. A bibliografia reúne as fontes básicas para aprofundamento do estudo sobre as obras desse período.

## DEPOIMENTO DE UMA GERAÇÃO

A primeira edição de *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira* foi publicada em 1987, ano em que era celebrado o centenário de nascimento de Le Corbusier (1887-1965). Segundo Xavier, na nota introdutória dessa primeira edição, a ABEA - Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e Urbanismo pretendia aproveitar o ensejo para promover uma homenagem ao arquiteto franco-suíço.

Constatou-se, entretanto, que tal intento não seria apropriado devido à existência de uma vasta documentação e reflexão acerca do trabalho de Le Corbusier. Abordar sua passagem pelo Brasil seria também redundante devido ao livro de autoria de Pietro Maria Bardi *Lembranças de Le Corbusier - Atenas, Itália, Brasil* (1984), que havia sido lançado recentemente. Dessa maneira, julgou-se mais interessante e inédito registrar como o *ideário corbusiano* avançou e se desdobrou no Brasil com o objetivo de estimular o desenvolvimento da arquitetura e incentivar uma reflexão cultural que recuperasse a memória da origem da arquitetura moderna brasileira, iniciativa que Xavier tentava empreender há dez anos, sem sucesso junto às editoras, e que, enfim, tornava-se possível por meio da parceria entre ABEA, FVA - Fundação Vilanova Artigas, Editora Pini e Projeto Hunter Douglas - PDH. Surgiu, então, a oportunidade de reunir todos os documentos possíveis, desde que meritórios, descartando-se aqueles sobre Brasília, para os quais se aguardava uma oportunidade futura em um trabalho exclusivo sobre a nova capital, o que veio a ocorrer em 2012.

Xavier reuniu 62 documentos organizados por temas e escritos por 40 autores diferentes, todos envolvidos ou com a prática profissional, ou com o ensino da disciplina, ou dedicados ao tema do patrimônio. Eram arquitetos, críticos, homens públicos, literatos, cujos textos dissertavam sobre as circunstâncias sociais, políticas e culturais do país; sobre as relações da arquitetura com a sociedade, a técnica, a forma, a cultura; destacavam a individualidade notória de um arquiteto; ou

detinham-se em uma obra-chave específica. Esse amplo panorama consubstanciado assegurou à publicação uma visão multidisciplinar sobre o período.

O livro, após esgotado, demorou quinze anos para ser reeditado e publicado em 2003, tendo o seu ano de reorganização coincidido com o centenário de nascimento de Lúcio Costa (1902-1998), “transpositor do ideário de Le Corbusier, operação que efetuou com original e sensível atenção crítica” (XAVIER, 2003). Durante esse intervalo, o livro manteve-se em destaque como presença significativa em importantes bibliografias tanto nacionais quanto internacionais, tendo sido apontado como um dos 10 livros mais importantes editados na década de 1980.<sup>6</sup>

Ambas as capas, conceitualmente muito diferentes, trazem o mesmo edifício: o Ministério de Educação e Saúde - MES (atual Palácio Capanema, de 1936), obra seminal da arquitetura moderna brasileira, conduzida por Lúcio Costa e que envolve o episódio da vinda de Le Corbusier ao Brasil em 36. Manteve-se também nas duas versões a predominância do cinza sobre o vermelho e o texto do prefácio, escrito por Julio Roberto Katinsky, parceiro de Xavier de outras empreitadas. Na edição de 2003, o texto de Katinsky foi renomeado para “Os aprendizes da liberdade”. [Figura 5]

Na primeira edição, os textos estão agrupados em quatro seções, assim nomeadas: “Proposições”; “Realizações”; “Avaliações”; “Papel das Individualidades”. O encadeamento sugere a preocupação de se apresentar o desenvolvimento da arquitetura moderna em fases sucessivas.

Inicia-se com “Proposições”, reunindo textos que apresentam um panorama das transformações da modernidade das décadas de 1920/30, separados em artes, arquitetura e ensino de arquitetura.

A seção “Realizações” é subdivida em “Panorama geral”, composta por textos do final das décadas de 1940-50 que avaliam retroativamente e de modo amplo a entrada da arquitetura moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo, e “Obras-chave”, com textos sobre o MES e Pampulha, obras introdutórias da arquitetura moderna brasileira.

A seção “Avaliações” relaciona a arquitetura com temas como sociedade, forma, técnica, cultura e crítica. Subdivide-se em “Arquitetura e

---

6. Segundo declaração de Alberto Xavier na nota introdutória da segunda edição de *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira* (2003), a pesquisa foi promovida pela revista *Projeto* envolvendo professores de arquitetura.

Sociedade I" que discute o isolamento da arquitetura moderna brasileira com relação à sociedade, ao desenvolvimento e à realidade nacional, com textos escritos entre 1952 e 1962. "Arquitetura e Sociedade II" tem um tom mais otimista sobre o mesmo tema, ressaltando a importância do papel do arquiteto. "Arquitetura e Forma I" acusa o esgotamento da fase heroica da arquitetura brasileira ao apontar para questões consistentes presentes nessa arquitetura, tratada como legado, para além da solução plástica adotada. "Arquitetura e Forma II" faz o inverso, através do caminho reconhecido da evolução formal do concreto armado, com Niemeyer, no texto Depoimento, e a repercussão deste em Vilanova Artigas, ressaltando a relação entre forma, estrutura e significado. Em "Arquitetura e técnica", discute-se a arquitetura sob o enfoque das normas, do avanço da engenharia, da industrialização e do subdesenvolvimento. Os textos de "Arquitetura e autonomia cultural" abordam a relação existente entre arquitetura moderna europeia, principalmente a corbusiana e funcionalista, e aquela que se manifesta no Brasil, discutindo o legado desta arquitetura, sua apropriação e os caminhos a seguir. "Arquitetura e crítica" traz textos sobre a necessidade e a importância da crítica. Já "Arquitetura e ambiente" trata simultaneamente da síntese das artes e da relação entre o homem e paisagem.

Por fim, "O papel das individualidades" traz quatro subseções: "Ações decisivas" com textos sobre Le Corbusier, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. "Ações significativas" aborda a obra de Rino Levi, Affonso Eduardo Reidy, M.M.M. Roberto e Vilanova Artigas. Em "Ações efêmeras" são apresentados textos sobre Warchavchik, Flávio de Carvalho, Luis Nunes e Atilio Corrêa Lima. O desfecho é reservado às "Ações peculiares", em que o enfoque extrapola o campo da arquitetura, apresentando textos sobre a produção de Joaquim Cardozo, Candido Portinari e Roberto Burle Marx.

A nova edição revisada e ampliada, em 2003 pela Cosac Naify, manteve a maioria dos textos, assim como sua estrutura elementar. No entanto, algumas alterações mostraram-se necessárias: alguns textos foram remanejados entre as seções, outros incluídos e poucos excluídos, totalizando 77 textos (15 a mais que a edição de 1987). Por vezes autores foram mantidos, porém tiveram texto substituído por outro mais relevante, e alguns textos simplesmente receberam outro nome, possivelmente devido a alguma correção necessária. Ressalta-se, também, o acréscimo de três textos de Mario Pedrosa que, por dificuldades de obtenção de direitos, não tinham sido incluídos na coleção original.

A seção "Avaliações" passou a chamar-se "Relações", termo considerado apropriado, pois nela se discutem relações entre arquitetura



e outros campos específicos. As subseções “Arquitetura e sociedade 1 e 2” foram unificadas, reunindo textos de posições antagônicas, antes separados. O mesmo acontece com “Arquitetura e Forma 1 e 2”.

Uma nova seção, “Confrontações”, surge para introduzir um tópico dedicado ao “Olhar Estrangeiro”, no qual foram acrescentadas importantes reflexões de arquitetos como Walter Gropius, Siegfried Giedion, Max Bill e Bruno Zevi. Essas posturas críticas possibilitam um cotejo com as colocações presentes em “Visão Brasileira”, na qual arquitetos brasileiros (ou radicados no Brasil) se posicionam sobre a arquitetura internacional. Em “O Papel das Individualidades”, as subseções foram renomeadas, mas tiveram seus conteúdos mantidos: “ações fundamentais” no lugar de ações decisivas; “ações relevantes” ao invés de significativas; “circunstanciais” no lugar de efêmeras; e “integradoras” em substituição a “peculiares”. Acrescentou-se, também, a bibliografia de todos os autores, um índice remissivo e sete fotografias escolhidas como capas das seções dentro do livro.

Um dos grandes méritos dessa obra está na recuperação documental de textos publicados originalmente em jornais e revistas desde a década de 1920. A compilação apresenta-se como um *rico patrimônio do pensamento arquitetônico brasileiro*, no dizer do pesquisador, o que possibilitou conquistar uma audiência ‘além-fronteiras’ da produção cultural durante o período.

## BRASÍLIA. ANTOLOGIA CRÍTICA

Segundo informou Xavier, a ideia de se fazer um livro sobre Brasília surgiu durante a organização da segunda edição de *Depoimento de uma geração*, quando esteve em contato com a editora Cosac Naify, e teve como pretexto a data comemorativa de 50 anos da inauguração da nova capital. Estabeleceu-se uma pareceria entre Xavier e Julio Katinsky em função do vulto do trabalho proposto por Xavier: a organização de uma coletânea de textos que mapeasse a discussão sobre a concepção e a repercussão do fato urbano, através do desdobramento da crítica até o presente. Ou, nas palavras do organizador, construir “um amplo painel de opiniões” desta cidade que “jamais deixou de provocar o interesse dos críticos”. (XAVIER; KATINSKY, 2010, p.9)

Assim, dos 67 textos, apenas cinco provêm de personalidades com ação decisórias sobre a cidade: há um texto de Juscelino Kubitschek, dois de Oscar Niemeyer e dois de Lúcio Costa, constando um deles na seção sobre patrimônio. Os demais constituem reverberações polifônicas,



autônomas, baseadas na construção de modelos diversos sobre a cidade que estabelecem entendimentos e leituras relacionadas ao universo de cada autor.

A divisão cronológica proposta pelos organizadores em *Brasília: antologia crítica* (2012) [Figura 6] identifica seções ou capítulos em função de diferentes momentos históricos. Parte-se da etapa inicial de discussão pela decisão por Brasília, do projeto, da concretização e da repercussão inicial em torno de sua inauguração, reunindo textos escritos 1957 e 1964 na seção "Os Projetos e a Crítica (1956-1964)". Ao panorama geral contrapõe-se a seção "Pronunciamento dos Autores". A maioria dos textos desses dois blocos já estava mapeada no levantamento bibliográfico feito por Xavier em 1977. Naquele índice, a separação entre textos nacionais e internacionais já evidenciava a ampla repercussão do assunto no estrangeiro entre 1958 e 1964. Na seção "Os Projetos e a Crítica", 13 dos 21 autores são estrangeiros.

Segundo os organizadores, o golpe civil-militar de 1964 estabelece uma ruptura significativa, iniciando outra seção de textos que vai até 1987. "Consolidação da Cidade (1964-1987)" é o nome deste bloco, com textos nacionais e estrangeiros que expõem contradições de natureza social, econômica, política e urbanística, mas não deixam de reconhecer aspectos positivos e peculiares da cidade. O tempo de existência de Brasília passa a ser um elemento a mais na avaliação destes autores. Os textos avançam além do período catalogado no levantamento bibliográfico de 1977, conferindo um prosseguimento cronológico àquele índice elaborado por Xavier.

1987 é o ano em que a cidade é reconhecida como patrimônio da humanidade. Os organizadores reúnem textos escritos a partir desta data no bloco "Avaliações contemporâneas (1987-2010)". Trata-se de um consistente conjunto de textos, amadurecidos com relação a um debate inicial excessivamente polarizado, que demonstra um aprofundamento da compreensão brasileira sobre Brasília, menos refém de oscilações estrangeiras.

*Brasília estabelecida* é uma seção intercalada entre "Consolidação da cidade (1964-1987)" e "Avaliações contemporâneas (1987-2010)", que estabelece recortes temáticos em vez de temporais. Os textos reunidos nas subseções ("Símbolo", "Habitat" e "Patrimônio") abordam Brasília sob cada viés específico. A varredura dos textos vai de 1968 ao momento da edição do livro.

Segundo Xavier, imaginava-se que o maior desafio deste volume seria obter autorizações dos autores e editoras, de origem bastante

diversa, o que foi superado. O volume conta com a biografia de cada autor, levantada por Ledy Valporto Leal, e com a introdução dos organizadores, com destaque para o texto de Julio Katinsky.

Ao reunir uma significativa coleção de textos, o livro cumpre o papel proposto pelos organizadores, como uma “contribuição sobre um debate que irá prosseguir” (XAVIER, 2012, p.9), em construção e alteração no tempo assim como a própria cidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O extenso trabalho de coleta e disposição de material sobre arquitetura moderna brasileira realizado por Alberto Xavier ao longo de décadas de estudo, pesquisa e docência, constitui presença obrigatória nas bibliotecas de arquitetura. Atendendo ao profissional, estudante ou leigo leitor, seu trabalho de varredura mostra-se, sobretudo, ponto de apoio confiável para pesquisas acadêmicas.

Isso se deve ao rigor de coleta e seleção, fidelidade às fontes, disposição cronológica e capacidade de examinar atentamente índices, documentos e publicações. A organização do material, seja pela separação em volumes ou livros diversos, seja pelo agrupamento em seções dentro de um livro, contextualiza a obra ou documento e o posiciona ao lado dos demais. Xavier constrói, deste modo, conjuntos de informações. Apesar da natureza de seu trabalho basear-se em seleções de obras, ao optar pelo formato de antologia, Xavier procura abster-se de estabelecer juízos e críticas e opta por delinear cenários complexos.

Do ponto de vista metodológico, há diversas convergências na organização das obras publicadas por Xavier. A primeira, mais evidente, é a conduta de trabalho caracterizada pela busca, seleção, organização, disposição e publicação. O segundo aspecto é seu recorte temporal que trata do moderno no Brasil, concentrando-se no século XX. A complementaridade das obras publicadas por Xavier denota a presença de um único projeto amplo de inventário, seccionado em fases individualmente recortadas. O ponto de partida identificado pelo ainda estudante Xavier foi Lúcio Costa, protagonista de importantes episódios da história da arquitetura brasileira no século XX. A organização de *Bibliografia selecionada* marca uma bifurcação de caminhos: ao mesmo tempo em que segue a trilha de Costa e Brasília, Xavier elabora separadamente um levantamento geral sobre arquitetura brasileira, que irá desdobrar-se em *Depoimento de uma geração*.

O contato com Lemos e Corona o coloca em outra direção de pesquisa: o levantamento primário de obras arquitetônicas a ser feito em campo, que complementa o trabalho com textos e o estudo em bibliotecas que Xavier realiza desde os anos 1960. Estes guias de obras chamados *Arquitetura moderna (paulistana, em Curitiba, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro)* trouxeram em primeira mão informações sobre obras e colocaram no mapa outros focos de produção da arquitetura moderna no Brasil.

Nota-se um aprimoramento constante das condutas de pesquisa, as evoluções de meios. O acréscimo de material e o tempo decorrido entre edições diversas são incorporados ao processo de pesquisa em função da conveniência e das possibilidades:<sup>7</sup> publicar em fac-símile, registrando uma nova camada de informação, como no caso de *Lúcio Costa: sobre arquitetura*; ampliar o conjunto de textos e reorganizar o material original mantendo a essência do volume, como em *Depoimento de uma geração*; atualizar o debate sobre Brasília até o século XXI, reunindo textos contemporâneos, como em *Brasília: antologia crítica*.

O material reunido afirma seu valor documental ao longo do tempo, transformando-se por ação do próprio pesquisador, e passa a constituir indício de sua ação. O diagnóstico que faz sobre si mesmo, "catador de papel",<sup>8</sup> tem a dimensão poética de sua atividade: perpetuar com zelo, valorizando sobremaneira o produto da ação e do pensamento humanos; recolher para recolocar na memória e compartilhar com os outros.

Edgar Graeff, professor e maior incentivador no início de sua jornada, declarou: "esta coletânea, por isso mesmo, nada tem de um documentário do passado. Ela nos é oferecida como um instrumento vivo de interpretação do presente e construção do futuro." (COSTA, 1962, p. 7). Sua fala refere-se à primeira iniciativa de Xavier no campo da pesquisa, em 1962. Contudo, a mesma frase caberia a seu mais recente trabalho, publicado em 2012, decorridos 50 anos, ou a qualquer outra obra assinada por ele.

---

7. Uma campanha de financiamento coletivo, lançada no dia 22 de maio de 2017 por iniciativa da editora Romano Guerra, viabilizará a reedição de *Arquitetura moderna paulistana*, em fac-símile em função de as fotos originais terem se perdido.

8. Em suas palavras: "O que, digamos assim, particulariza um pouco a minha produção, que não é de projeto, não é de grandes reflexões teóricas é que, na verdade, eu sou o que o Le Corbusier chamou em francês do que traduzindo seria algo como 'catador de papel'" (XAVIER, em entrevista para as autoras em 14 de abril de 2017).

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. Roteiro arquitetura contemporânea. *Acrópole*, n. 295-296, São Paulo, 1963.

COSTA, Lúcio; XAVIER, Alverto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

LE GOFF, Jacques. *Memória-história. Enciclopédia Einaudi - vol. 1*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LEONÍDIO, Otavio. Em busca da palavra do mestre. *Novos Estudos Cebrap*, n. 79, nov. 2007, p. 239-249.

XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna em Curitiba*. São Paulo/Curitiba, Pini/Fundação Cultural de Curitiba, 1986.

----- . *Brasília e arquitetura moderna brasileira - bibliografia selecionada*. Brasília, Instituto de Artes e Arquitetura da Universidade de Brasília, 1973.

----- . *Brasília e arquitetura moderna brasileira - bibliografia selecionada*. São Carlos, EESC/SAP, 2002.

----- . *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1987.

----- . *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

----- . *Lúcio Costa: obra escrita*. Brasília, Universidade de Brasília, 1970.

----- . *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, UniRitter, 2007. [edição fac-símile]

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

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura moderna em Porto Alegre*. São Paulo/Porto Alegre, Pini/FA UFRGS, 1987.

XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo, Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1991.

XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio Roberto (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

# OS INTERIORES DAS CASAS DE LILIANA E JOAQUIM GUEDES: UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO

Fanny Schroeder de Freitas Araujo

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar uma leitura dos arranjos espaciais domésticos das obras projetadas pelo casal Liliana e Joaquim Guedes, em meados do século XX, sob a perspectiva de gênero. O presente trabalho compõem parte da pesquisa desenvolvida pela autora em sua tese de doutorado *Interiores da casa brasileira: artefato, gênero e espaço* (ARAUJO, 2017), defendida na FAU UPM. O conjunto da produção arquitetônica de Joaquim Guedes foi apontado por Camargo (2000) como significativa e que contribuiu para a afirmação da produção paulista no cenário nacional. Os progressos técnicos e científicos, os aperfeiçoamentos dos sistemas construtivos, os novos materiais e o avanço da industrialização aliados às transformações culturais e sociais, sobretudo no século XX, suscitaram profundas mudanças na arquitetura e no design, que repercutiram nos modos de morar e viver nas cidades. Homens, mulheres e famílias do século XIX moravam em casas tradicionais que muito se assemelhavam com as habitações dos séculos anteriores; contudo, a modernidade abriu espaço para novas formas de vida. Assim, este artigo se propõem a discutir os arranjos dos interiores modernos domésticos a partir da análise de obras residenciais paulistas projetadas pelo casal Guedes.

Palavras-chave: arquitetura de interiores, Liliana e Joaquim Guedes, gênero.

THE INTERIORS OF THE HOUSES OF  
LILIANA AND JOAQUIM GUEDES:  
A GENDER PERSPECTIVE  
ABSTRACT

This article aims to present an analysis of the domestic spatial arrangements of the works designed by Liliana and Joaquim Guedes, in the middle of the 20th century, from a gender perspective. The present work is part of the research: *Interiores da casa brasileira: artefato, gênero e espaço* (ARAUJO, 2017). The architectural production of Joaquim Guedes was considered significant by Camargo (2000) and contributed to consolidate São Paulo architects production in the national scenario. Technical and scientific progress, improvements in construction systems, new materials and the advancement of industrialization coupled with cultural and social transformations, especially in the twentieth century, have led to profound changes in architecture and design, which have had repercussions on living and living in cities. Men, women, and families of the nineteenth century lived in traditional houses that were very similar to the dwellings of previous centuries; However, modernity has made room for new ways of life. Thus, this article aims to discuss the arrangements of the modern domestic interiors from the analysis of residential works from the state of São Paulo designed by the Liliana and Joaquim Guedes.

Keywords: Interior design, Liliana and Joaquim Guedes, Gender.

LOS INTERIORES DE LAS CASAS DE  
LILIANA Y JOAQUIM GUEDES:  
UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO  
RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar una lectura de las disposiciones espaciales domésticas de las obras proyectadas por la pareja Liliana y Joaquim Guedes, a mediados del siglo XX, bajo una perspectiva de género. Este trabajo compone parte de la investigación desarrollada por el autor en su tesis doctoral

*Interiores da casa brasileira: artefato, gênero e espaço* (ARAUJO, 2017). El conjunto de la producción arquitectónica de Joaquim Guedes fue mencionado por Camargo (2000) como significativo y contribuyó para la afirmación de la producción paulista (autóctono del estado de São Paulo) en la escena nacional. Los desarrollos técnicos y científicos, las mejoras de los sistemas de construcción, los nuevos materiales y el avance de la industrialización, juntamente con las transformaciones culturales y sociales, especialmente en el siglo XX, levantaron profundos cambios en la arquitectura y en el diseño, que repercutieron en las formas de habitar un hogar y de vivir en las ciudades. Hombres, mujeres y familias del siglo XIX vivían en casas tradicionales que mucho se asemejaban a las viviendas de los siglos anteriores; Sin embargo, la modernidad abrió espacio para las nuevas formas de vida. Por lo tanto, este artículo propone discutir los arreglos de interiores modernos domésticos a partir del análisis de las obras residenciales paulistas proyectadas por la pareja Guedes.

Palabras llave : Interiores de las casas, Liliana e Joaquim Guedes, Género.



O conjunto da produção arquitetônica de Joaquim Guedes, em grande parte projetada em parceria com a arquiteta Liliana Marsicano Guedes, foi destacado por Mônica Junqueira de Camargo (2000) como significativa e “contribuiu para a afirmação da produção paulista no cenário nacional” (CAMARGO, 2000, p. 7). O casal de arquitetos projetou diversas residências durante a segunda metade do século XX em São Paulo, por esta razão suas obras foram selecionadas pela autora como objetos de estudo em sua tese de doutorado (ARAUJO, 2017), e desta forma, o presente artigo escrito a partir daquela pesquisa.

Os progressos técnicos e científicos, os aperfeiçoamentos dos sistemas construtivos, os novos materiais e o avanço da industrialização aliados às transformações culturais e sociais no século XX (iniciadas no século anterior) suscitaram profundas mudanças na arquitetura e no design, que repercutiram nos modos de morar e viver nas cidades. Homens, mulheres e famílias do século XIX moravam em casas tradicionais que muito se assemelhavam com as habitações dos séculos anteriores; contudo, a modernidade abriu espaço para novas formas de vida. O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura dos arranjos espaciais domésticos das obras projetadas pelo casal Guedes.

## SOBRE OS AUTORES

A arquiteta Liliana Marsicano Guedes<sup>1</sup> não se tornou uma celebridade no cenário da arquitetura moderna paulistana, também “não é uma figura desconhecida” (LIMA; ATIQUE, 2013). Graduou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1954, onde foi colega de turma de Joaquim Guedes. O casal atuou junto por vinte anos, período em que permaneceram casados. Em depoimento para Mônica Junqueira de Camargo (2000), o arquiteto destaca a importância da parceria:

Liliana teve papel relevante em minha formação profissional. Fizemos juntos todos os projetos e obras de 1954 a 1974, com exceção dos jardins, que eram só dela. Mas por extrema discrição e elegância, ela preferiu ficar na

---

1. Não foi possível precisar as datas de nascimento e falecimento de Liliana Guedes, sabe-se apenas que faleceu poucos anos antes que Joaquim Guedes.



retaguarda do escritório, impedindo que seu nome dele constasse. (GUEDES apud CAMARGO, 2000, p. 122)

No artigo “Casas casadas: o emprego dos tijolos e a ideia de Moderno nas casas de Joaquim e Liliana Guedes” (2013), de Ana Gabriela Godinho Lima e Andraci Maria Atique, as autoras salientam a dificuldade de encontrar referências à arquiteta no âmbito acadêmico e reservam um tópico (“Em busca de Liliana no mundo de Joaquim”) para contextualizar a profissional:

O primeiro texto que encontramos a mencioná-la é o livro de Mônica Junqueira sobre Joaquim Guedes, publicado pela Cosac Naify em 2000. [...] Prosseguindo nesta busca por Liliana, na penumbra ou nas sombras dos artigos sobre Joaquim Guedes, encontramos menções a ela nas legendas, ou entre parênteses. [...] Já Monica Junqueira de Camargo, em seu livro sobre Guedes publicado em 2000, coloca Liliana não apenas entre colchetes, nas descrições das obras, como também inclui o depoimento de Guedes sobre o papel da arquiteta em seu trabalho. Sensibilidade da autora, mas também sinal dos tempos. (LIMA; ATIQUE, 2013)

Joaquim Manoel Guedes Sobrinho (1932-2008) foi arquiteto formado na terceira turma da FAU USP (em 1954) onde lecionou até sua aposentadoria em 2002. A contribuição de seu trabalho foi decisiva na conformação da arquitetura paulista da segunda metade do século XX. Sua produção se destaca pela exploração da linguagem arquitetônica por meio de variados elementos expressivos: formas compactas, prismáticas e fechadas e também formas abertas, articuladas e espalhadas. É também destacada em sua produção a experimentação de diversos materiais como concreto, tijolo, madeira e vidro explorando-os de maneira racional e econômica (CAMARGO, 2008).

## AS CASAS

Ao analisar o conjunto de residências projetadas por Joaquim Guedes, publicadas no livro *Joaquim Guedes* de Mônica Junqueira de Camargo (2000), tanto as obras que contaram com a participação de Liliana Guedes, ou ainda as que foram projetadas em parceria com outros

profissionais, foi possível observar que as características mais marcantes da arquitetura de Guedes, que fizeram seu trabalho se destacar dentro do cenário paulista na segunda metade do século XX, não encontram correspondências nos arranjos espaciais dos interiores. Ao descrever a atuação do arquiteto, Camargo (2008) o classifica como um profissional “investigativo”, que “sempre procurou a versatilidade”, que buscou “explorar uma linguagem arquitetônica rica”, que recorreu a “diversos meios expressivos”, e que explorou “a fundo os materiais nos seus atributos e no máximo de suas potencialidades”. Camargo concluiu que: “nas suas mãos, todos os detalhes construtivos se convertiam em elementos expressivos do espaço interior e determinavam o caráter da obra, numa relação única e indissociável, entre forma e conteúdo” (CAMARGO, 2008). Contudo, pelo que se observou nos onze projetos residenciais publicados no livro de Camargo (2000) os arranjos espaciais internos são convencionais; ou seja, o caráter *investigativo* e *versátil* do arquiteto não foi traduzido em uma proposição inovadora na ambientação doméstica. Se ao projetar uma casa, Guedes procurava explorar os materiais visando a uma expressão arquitetônica sofisticada, essa veia investigativa não se estendeu aos arranjos espaciais dos interiores.

Nas publicações consultadas a respeito do trabalho de Guedes (BELLEZA, 2008; CAMARGO, 2000 e 2008; GRAÇA, 2007; LIMA; ATIQUÊ, 2013), as duas obras residenciais que recebem maior visibilidade foram concebidas em parceria com Liliana Guedes: a Residência A. C. Cunha Lima (de 1958 - figura 1) e Residência Liliana e Joaquim Guedes (de 1968 - figura 4). O destaque do projeto da casa Cunha Lima é o “conceito estrutural inovador para a implantação em terrenos de acentuada declividade, que acabou por se constituir num paradigma para sucessivas gerações de arquitetos” (CAMARGO, 2008). O cuidado com a composição plástica decorrente do uso de diferentes materiais construtivos, concreto aparente e superfícies brancas de alvenaria, também são apontados como diferenciais dessa obra.

Sobre a organização espacial dessa residência (figura 3), nota-se que os setores funcionais da casa são distribuídos pelos 4 pavimentos. No 1º pavimento (nível jardim), lazer e apoio (casa de máquinas); no 2º pavimento, serviços e social; 3º pavimento (nível da rua), garagem e escritório; no 4º pavimento, área íntima. Desta forma, as áreas sociais e de serviço estão separadas da área íntima pelo pavimento do escritório, dando acesso restrito aos visitantes (usuários do escritório), e com isso conferindo maior privacidade à família no setor íntimo, que fica na cota mais alta da edificação.

Na Residência Liliana e Joaquim Guedes (1968) que o casal de arquitetos projetou para sua própria família, composta por eles e seus 5 filhos (ACAYABA, 2011, p. 344), o ponto que sobressai é a concepção estrutural, em especial a modulação das nervuras da laje (figura 5) e ainda as abas em concreto aparente que servem como quebra-sóis. Camargo observa que: “depois de várias experimentações, Guedes retomou as formas mais contidas dos primeiros projetos” (CAMARGO, 2008).

No arranjo em planta dessa residência (figura 6) todos os setores funcionais estão em apenas um pavimento, na cota elevada do terreno, abaixo do nível da rua. O setor social, o de serviço e a área íntima estão alocados num mesmo plano, possivelmente para promover maior integração dos membros da família.

No livro *Joaquim Guedes*, Camargo (2000), dos 18 projetos apresentados, onze são residências,<sup>2</sup> sendo sete deles realizados pela dupla Guedes e Liliana. Apesar das diferenças nos arranjos espaciais dos interiores, como exemplificado anteriormente nas residências Cunha Lima e Liliana e Joaquim Guedes, há uma questão que parece ser constante nas casas projetadas pelo arquiteto:<sup>3</sup> a independência do setor de serviços em relação ao restante da casa. É possível notar uma separação física entre o setor de serviços e os demais cômodos, com a existência de uma escada para a circulação dos funcionários entre a cozinha, lavanderia e dormitórios de empregados nas residências Cunha Lima, Francisco Landi, Liliana e Joaquim Guedes e Waldo Perseu Pereira, e também nas Residências Fabrizio Beer e Residência Dourado (sendo que essas duas últimas não contaram com a participação de Liliana). Na Residência Dalton Toledo não há uma escada separada, mas a circulação é restrita no setor de serviços (cozinha, lavanderia e dormitório de empregada). Na Residência J. Breyton, uma casa térrea, o setor de serviço fica alinhado com

---

2. Residências projetadas pelo casal publicadas em CAMARGO, 2000: Residência José Anthero Guedes (1957), Residência A. C. Cunha Lima (1958), Residência Dalton Toledo (1962), Residência Francisco Landi (1965), Residência J. Breyton (1965), Residência Waldo Perseu Pereira (1967) e a Residência Liliana e Joaquim Guedes (1968). Residências projetadas após o fim da parceria entre Joaquim Guedes e Liliana Guedes publicadas em CAMARGO, 2000: Residência Fabrizio Beer (1975), Residência Anna Mariani (1977), Residência Dourado (1991), Residência Pedro Mariani (1999).

3. Foram analisadas as casas publicadas em CAMARGO, 2000.

o muro na face sul que delimita o terreno, apresentando como uma configuração de *bastidores* de funcionamento da casa. Já a Residência Pedro Mariani, construída no Rio de Janeiro para uma família com cinco filhos, com um conteúdo programático complexo (quadra poliesportiva, campo de futebol e sala de ginástica) e uma área construída extensa, a ala de serviços não só conta com uma circulação isolada, mas com um bloco inteiro e independente do restante da casa (nesse bloco localiza-se a cozinha, lavanderia, sala dos empregados e dormitórios de empregados).

No livro *Residências em São Paulo, 1947-1975*, de Marlene Acayaba (2011), a autora apresenta três obras de Guedes: Cunha Lima, Waldo Perseu Pereira e Liliana e Joaquim Guedes. Ao introduzir a década de 1970, da qual a casa do casal de arquitetos faz parte, Acayaba pondera que esse período foi marcado por casas servindo para as experimentações formais e materiais de arquitetos; contudo, esses ensaios parecem não ter sido traduzidos nas configurações internas do ambiente doméstico – ponto em que, para a autora, os profissionais naquela década se distanciaram das moradias proposta pelos pioneiros do movimento moderno:

Enquanto nas décadas anteriores os programas adequavam-se à realidade nacional e ao contexto político-social do moderno, nesse período [década de 1970] prevaleceu certo exagero. Em qualquer edifício, da residência à agência bancária, procurava-se fazer o grande vão. Estruturas de grande porte foram construídas para vencer ou ocupar toda a extensão do lote. Espaços amplos substituíram todo o antigo esforço de compactar o programa. Em vista disso, uma vez resolvidas as funções vitais em dependências limitadas, o resto era ocupado por extensas áreas sociais. A essas zonas de estar adicionaram-se zonas esportivas com piscina, saunas, vestiários, salões de jogos etc. imensas paredes de vidro, ao separar as salas dos jardins, valorizaram a luz do sol e os dias de verão. *A generosidade desses espaços tropicais foi inspirada mais na casa-grande brasileira do que na máquina de morar de Le Corbusier.* (ACAYABA, 2011, p. 323, grifo nosso)

A Residência Waldo Perseu Pereira possui cinco dormitórios para a família, que eram ocupados pelo casal, seus filhos e o sogro

do proprietário; além de possuir dois dormitórios de empregadas. Entre as fotos dessa obra que estão no livro de Acayaba (2011), uma imagem, a da cozinha, aparece uma funcionária, de uniforme, trabalhando (figura 7). Essa foto parece ilustrar a ideia de “modernização da desigualdade” de Susan K. Besse (1999), pela qual o sistema de gênero no Brasil foi *modernizado* (a partir no início do século XX) e não democratizado, dada a natureza extremamente estratificada da nossa sociedade, atingindo assim as mulheres das diferentes classes sociais de modos distintos e frequentemente contraditórios (BESSE, 1999, p. 8), conforme observa a pesquisadora:

As necessidades econômicas e normas sociais em mudança davam às mulheres das classes alta e média novas oportunidades de educação superior e de emprego remunerado que não tinham correspondência nas oportunidades para as mulheres de classe inferior. [...] Além do trabalho fabril *feminino*, o serviço doméstico continuava a proporcionar a outra grande fonte de emprego para as mulheres pobres das cidades. *Enquanto as empregadas domésticas liberavam as mulheres de classe média para exercer suas carreiras*, elas próprias permaneciam presas na esfera doméstica sob a tutela de suas patroas mais ricas. (BESSE, 1999, p. 9, grifo nosso)

O que Acayaba pondera sobre a arquitetura residencial da década de 1970, transcrito anteriormente, aproximando-a à *casa-grande* e, por conseguinte, afastando-a da máquina de morar proposta por Le Corbusier, pôde ser verificado ao analisar o conjunto de casas projetadas por Joaquim Guedes: o programa de necessidades e a composição espacial daquelas casas se assemelham aos palacetes paulistanos estudados por Maria Cecília Naclério Homem (*O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira, 1867-1918*) (HOMEM, 2010) da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Estes palacetes, por sua vez, constituíram uma manifestação do processo civilizador da sociedade paulistana em decorrência da ascensão econômica pelo cultivo cafeeiro. Os programas de necessidades dessas residências traduziram um modo de vida burguês, atendido por uma arquitetura que propunha a individualização da casa e a conciliação dos estilos, espelhando o êxito socioeconômico do proprietário (HOMEM, 2010, p. 247). Os palacetes descritos por Homem

(2010) diferenciavam das moradias da classe operária pela especialização dos cômodos, não havendo a superposição de funções ou atividades nos ambientes: “o estar desmembrou-se em salão de recepções, sala de estar, sala da senhora, sala de jogo, bilhar, fumoir, sala de estudos, biblioteca, gabinete, hall, jardim de inverno, etc. [...] Entre a cozinha e a sala de jantar surgiram a copa, a sala de almoço e a sala de refeições das crianças” (HOMEM, 2010, p. 125). Também foi notada a separação dos papéis masculinos e femininos na esfera doméstica: “o trabalho masculino afastou-se da casa para o escritório e a fábrica, mas o gabinete, local exclusivo do homem, permaneceu na parte fronteira, com a entrada independente.” (HOMEM, 2010, p. 129)

*Camuflou-se o trabalho manual, e as atividades passaram a ocorrer em compartimentos estanques: os serviços, na cozinha, nos porões e nos fundos da casa; o estar no térreo e nos jardins; o repouso, nos quartos de dormir, em geral situados no primeiro andar. A nova distribuição agrupava os cômodos em três zonas distintas: estar, repouso e serviços, separados entre si mediante a utilização do vestibulo ou do hall. Este induzia também ao novo tipo de circulação, feito de modo a evitar o contato prolongado entre patrões, criados e visitantes.* (HOMEM, 2010, p. 129. grifo nosso)

Algumas das características de palacetes listadas acima podem ser observadas nas residências projetadas por Joaquim Guedes, tais como: a circulação de serviços separada e, em alguns casos, a implantação do escritório próximo à entrada principal, destacado do restante da casa. Estas características apontam uma maior aproximação com a cultura da sociedade do século XIX do que com as proposições das vanguardas modernas do início do século XX. Desta forma, não foi possível observar na configuração dos ambientes internos dessas casas analisadas uma ruptura com as tradições ou com passado, já que contêm aspectos semelhantes aos dos palacetes, habitações do século anterior. A diferenciação entre suas obras com as do passado podem ser percebidas nas técnicas construtivas e nos materiais empregados.

Se as vanguardas modernistas procuravam novas formas de viver, como a proposição buscada por Gerrit Rietveld para a Casa Schröder (1923-24, Utrecht, Holanda - figuras 9 e 10), com a finalidade de atender a visão de sua cliente Truus Schröder, que foi materializada na configuração espacial dos interiores daquela casa, o mesmo

não foi observado nos interiores das casas de Guedes. O arquiteto paulista inovou em soluções estruturais, no uso e na composição de materiais construtivos, porém manteve uma postura convencional ao organizar os espaços domésticos.

O terreno encontrado por Rietveld e Sra. Schröder lhes permitiu projetar uma moradia *híbrida* (FRIEDMAN, 1998, p. 74). Apenas uma das quatro faces do lote faz divisa com uma construção vizinha, a lateral maior possui uma entrada central mais formal, onde foi incorporado um jardim fechado. Olhando para fora do jardim, de dentro da casa através das grandes janelas das principais áreas de estar, ter-se-ia a sensação de ter deixado a cidade para trás, de estar em uma região mais rural.

Esta mistura de tipos urbanos, suburbanos e rurais da Casa Schröder, segundo Alice T. Friedman (1998), oferecia uma flexibilidade de escolha de experiências na vida diária; ainda, em toda a casa havia diversos elementos de design, como o uso de ambas paredes fixas e divisórias móveis, que permitiam aos ocupantes fazerem escolhas entre os vários modos de vida. O fato de que a casa é literal e figurativamente aberta é uma de suas qualidades mais distintas, e fornece uma definição mais rica, mais complexa do que o arquiteto e a cliente concebiam da essência de vida moderna (FRIEDMAN, 1998, p. 74).

O projeto da Casa Schröder (figura 8) foi concebido a partir do questionamento de como a Sra. Schröder desejava que sua família vivesse, e para ela era preciso que os ambientes fossem abertos para que os adultos e as crianças pudessem conviver, conversar e realizar diversas atividades. Resultando em uma pequena casa com um estúdio, biblioteca, escritório, cozinha e copa no piso térreo; no andar superior ficava o dormitório da Sra. Schröder, dormitórios das crianças e uma grande área de estar e de jantar. Enquanto os cômodos no térreo são pequenos e separados por paredes tradicionais fixas, no pavimento superior concebeu-se um grande espaço que pode ser dividido nos diversos ambientes por finos painéis de correr (figura 10). A Sra. Schröder recorda sobre como sua expectativa de nova forma de morar de sua família norteou o desenvolvimento do projeto de sua casa:

eu tinha havia deixado o meu marido em três ocasiões porque eu discordava com ele era tão rígido sobre a educação das crianças. Em cada ocasião, eles estavam aos cuidados de uma empregada doméstica, mas eu achava que era isso horrível para eles. E depois do falecimento do



meu marido, eu tinha a custódia completa das crianças, eu pensei muito sobre como deveríamos viver juntos. Então, quando Rietveld fez um esboço dos quartos, eu perguntei: *Essas paredes podem sair?* Ao que ele respondeu: *com prazer, eliminado as paredes!* Eu ainda posso ouvir-me perguntar, essas paredes podem sair, e foi assim que acabamos com o único grande espaço. (SCHRÖDER apud FRIEDMAN, 1998, p. 76, tradução nossa)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura moderna introduziu novas técnicas construtivas e novas soluções formais, entretanto, como observado nas casas paulistas aqui estudadas, essas inovações nem sempre se manifestaram nos arranjos domésticos que, em geral, ainda estavam alinhados às formas de morar dos palacetes e casas de “alvenaria burguesa” (LE-MOS, 1989) dos barões do café. A ausência de edículas não significou a extinção dos setores de serviços ou dormitórios de empregados – esses cômodos passaram a integrar o corpo principal das casas, porém com acessos separados e/ou circulações restritas aos funcionários; como observado neste trabalho nos acessos e nas circulações das casas projetadas por Joaquim Guedes.

No Brasil no século XIX e início do XX era tarefa da mulher ocupar-se com a casa (na produção da decoração bem como na manutenção do lar), tarefa para a qual contava com o auxílio de empregadas. Nas pesquisas anteriores realizadas pela autora foi possível notar que os espaços internos das casas brasileiras ainda pressupõem a presença e o serviços de empregadas domésticas, sendo esta responsável pela ordem e limpeza da casa. Assim, a “emancipação feminina” (BESSE, 1999) da esfera doméstica ocorreu apoiada pelo serviços de empregadas domésticas, uma vez que as mulheres de classe média e alta puderam ingressar na esfera pública porque conseguiram liberar-se das obrigações domésticas, delegando seus serviços a outras mulheres.

Ao contrapor com a Casa Schröder fica evidente que as casas aqui analisadas de Joaquim Guedes, produzidas para famílias de classe média alta no sudeste brasileiro, foram projetadas pressupondo a existência de empregados domésticos para seu funcionamento e manutenção, diferentemente da visão e do contexto europeu. Assim, a “modernização” (BESSE, 1999) decorrente do processo de desenvolvimento



econômico e social ocorrido no Brasil, sobretudo na primeira metade do século XX, parece não ter promovido transformações na forma de morar das famílias das classes média e alta, como foi salientado por Acayaba (2011) e observado nos projetos residenciais de Guedes, onde a configuração da arquitetura de interiores compreende a necessidade de empregadas para a realização das tarefas domésticas, sinalizando desta forma, que estas famílias usufruíam dos avanços advindos com a modernidade, embora o arranjo cotidiano doméstico seja condizente com o de famílias dos séculos anteriores que habitavam palacetes.

A racionalização dos trabalhos domésticos fora do Brasil, entendia-se que a dona de casa poderia realizar as tarefas com menos esforços sem o auxílio de empregados. A ausência de empregados domésticos foi verificada também nas configurações espaciais de residências modernas estrangeiras (ARAUJO, 2017), como exemplificado aqui com a Casa Schröder que não possui dependências ou quartos de empregada, bem como inexistem circulações separadas para moradores e funcionários. Porém, notou-se que essa separação é uma constante nas residências brasileiras (ARAUJO, 2017), como observado em sete das onze casas projetadas por Joaquim Guedes (obras publicadas em CAMARGO, 2000), que possuem separações físicas entre moradores e empregados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo, 1947-1975*. São Paulo, Romano Guerra, 2011.

ARAUJO, Fanny Schroeder F. *Interiores da casa brasileira: artefato & gênero & espaço*. Orientadora Ana Gabriela Godinho Lima. Tese de Doutorado. São Paulo, FAU MACK, 2017.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

BELLEZA, Gilberto. Joaquim Guedes, arquiteto. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 174, set. 2008 <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/174/especial-joaquim-guedesarquiteto-101180-1.aspx>>.

BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo, EDUSP, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2014.

CAMARGO, Mônica Junqueira. *Joaquim Guedes*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

----- Guedes: razão e paixão na arquitetura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 099.01, Vitruvius, ago. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.099/116>>.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920*. São Paulo, EDUSP, 2008.

FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

FRIEDMAN, Alice T. *Women and the Making of the Modern House: a Social and Architectural History*. New York, Harry N. Abrams, 1998.

GRAÇA, Pablo Lühers. *As casas de Joaquim Guedes, 1957-1978*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, PROPAR, 2007.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira, 1867-1918*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

LIMA, Ana Gabriela Godinho; ATIQUE, Andraci Maria. Casas casadas: o emprego dos tijolos e a ideia de moderno nas casas de Joaquim e Liliana Guedes. *Anais do IV Seminário DOCOMOMO-SUL*, Porto Alegre, março, 2013.

LIMA, Ana Gabriela Godinho. *Reverendo a história da arquitetura: uma perspectiva feminista*. Orientadora Cynthia Pereira de Sousa. Tese de doutorado. São Paulo, FE USP, 2004.

----- *Arquitetas e arquiteturas na América Latina do século XX*. Orientador Paulo Bruna. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1999.

PEIXOTO, Marta Silveira. *A sala bem temperada. Interior moderno e a sensibilidade eclética*. Orientador. Tese de Doutorado, Porto Alegre, PROPAR, 2006.

SPARKE, Penny. *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste*. Nova Escócia Canada, NSCAD, 2010.

WAISMAN, Marina. *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre, Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

# CAMINHOS DE VILANOVA ARTIGAS: UMA ABORDAGEM BIBLIOMÉTRICA

Fernando Vázquez  
Ana Paula Koury  
Michelle Duarte Bispo

## RESUMO

A comunicação descreve o trabalho de pesquisa que sobre a documentação bibliográfica de João Batista Vilanova Artigas vêm sendo desenvolvida nos projetos: *Representações, textos e obra na produção de João Batista Vilanova Artigas* e *Da arquitetura experimental à gestão da cidade contemporânea: o caso brasileiro*, projetos que vêm sendo realizados dentro das atividades de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USJT. Metodologicamente a pesquisa centra sua atenção no levantamento exaustivo das fontes bibliográficas (publicações comerciais e catálogos de exposições, trabalhos de pesquisa acadêmica – dissertações e teses – e artigos), sua análise e valoração, assim como procura refletir sobre o impacto que esse material tem sobre a julgamento da figura de Vilanova Artigas (pensamento, ideologia, produção). O trabalho sobre a bibliografia, propriamente dita, já foi desenvolvido e a partir dela, neste momento o projeto de debruça sobre os *artigos* de autoria do arquiteto, e no futuro se espera poder também levantar a situação das *obras*, com a finalidade de desenvolver um catálogo *raisonné*.

Palavras-chave: Vilanova Artigas, Bibliografia especializada, Catálogo de obras.

WAYS OF VILANOVA ARTIGAS:  
A BIBLIOMETRIC APPROACH  
ABSTRACT

The paper describes the research on the bibliographic documentation of João Batista Vilanova Artigas that has been developed in the projects *Representations, texts and work in the production of João Batista Vilanova Artigas* and *From experimental architecture to contemporary city management: the Brazilian case*, Projects that have been carried out within research activities of the Postgraduate Program in Architecture and Urbanism of the USJT. Methodologically, the research focuses its attention on the exhaustive review of bibliographic sources (commercial publications and exhibition catalogs, academic research papers - dissertations and theses - and articles), its analysis and evaluation, as well as to reflect on the impact that this material has on to the judgment of Vilanova Artigas (thought, ideology, production). The research on the bibliography, as such, has already been developed and, from this moment on, the project on the *articles* by the architect himself, and in the future, it is hoped to be able to raise the situation of the "oeuvres" with the purpose to develop a complete catalog.

Keywords: Vilanova Artigas, Specialized bibliography, Catalog of oeuvres.

CAMINOS DE VILANOVA ARTIGAS:  
UNA ABORDAJE BIBLIOMÉTRICA  
RESUMEN

En esta ponencia se describe el trabajo de investigación sobre la bibliografía de João Batista Vilanova Artigas que se está desarrollando dentro de los proyectos *Representaciones, textos y obras en la producción de João Batista Vilanova Artigas* y *De la arquitectura experimental a la gestión de la ciudad contemporánea: el caso brasileño*. Investigaciones que están siendo realizadas dentro de las actividades del Programa de Posgrado en Arquitectura y Urbanismo de USJT. Metodológicamente centramos nuestra atención sobre el estudio exhaustivo de las fuentes

documentales especializadas (publicaciones comerciales y catálogos de exposiciones, trabajos de investigación académica – maestría y doctorado – y artículos), su análisis y evaluación, así como también procuramos una reflexión sobre el impacto que este material tiene en el juicio que se ha formado sobre Vilanova Artigas (pensamiento, ideología, producción). La investigación sobre la bibliografía, en sí, ya fue realizado y a partir de ella, en este momento, el proyecto está centrado en los *artículos* escritos por el arquitecto, y en el futuro esperamos desenvolver también un trabajo de catalogación de la situación de las *obras*, con el fin de producir un catálogo razonado.

Palabras llave: Vilanova Artigas. Bibliografía especializada. Catálogo de obras.

Para uma correta aproximação historiográfica à obra de Vilanova Artigas, como a de qualquer outro autor, é necessária uma sólida pesquisa bibliográfica capaz de recuperar as fontes, especialmente as primárias, para sua análise posterior. Não duvidamos que os autores que têm tratado sobre o tema tenham realizado essa pesquisa, mas o fato é que ela não comparece nos textos publicados, porque ela não é em si o tema da investigação, mas apenas a sua base documental. As razões são óbvias, pois cada autor centra seu esforço analítico em miradas específicas sobre Artigas, e as bibliografias acompanham essas perspectivas, sempre por trás dos bastidores. Os trabalhos mais abrangentes, ainda que pretendam dar uma visão mais ampla e geral, não dispõe muitas vezes do espaço suficiente para oferecer todas as entradas pesquisadas, optando pela seleção das mais importantes, no julgamento de cada pesquisador, editor ou organizador.

A historiografia sobre João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) tem se ampliado significativamente nos últimos anos, em especial desde 2015, ano do centenário do nascimento do arquiteto. Excelentes trabalhos têm trazido ao debate muitas interpretações sobre a obra do mestre. Apesar do esforço documental desses trabalhos ainda não há um substrato documental preciso que abarque toda a produção do arquiteto.<sup>1</sup> Não existe sequer precisão sobre as obras concebidas pelo arquiteto, construídas ou não (Vázquez Ramos, 2016, p. 151-152). Tampouco existe precisão sobre a totalidade de sua produção textual e nem todos os documentos originais têm sido publicados.

## PROBLEMÁTICA DA PESQUISA

Analisando as bibliografias mais completas que comparecem nos trabalhos já escritos sobre o arquiteto,<sup>2</sup> percebemos, primeiramente, que não se trata de bibliografias *completas* ainda que sejam exaustivas e bem trabalhadas. Nenhuma dessas listagens inclui todos os artigos e

---

1. A pesquisa que estamos realizando já apontou mais de 240 artigos (de ou sobre Artigas), o Índice de Arquitetura Brasileira on line da FAU USP (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1992), o mais completo catálogo do qual dispõem pesquisadores iniciantes para encontrar dados bibliográficos, apresenta um total de 165 entradas.

2. FERRAZ (1997), THOMAZ (1997), CORRÊA (1999), XAVIER (2002), CASA DA CERCA (2001), BUZZAR (2014), VÁZQUEZ RAMOS (2016), entre outros.

textos publicados sobre o arquiteto ou de sua autoria. Ademais, quando comparamos as bibliografias, verificamos que as informações não são as mesmas, isto é, comparecem algumas entradas de títulos diferentes ou duplicados, em alguns casos com nomes díspares. As bibliografias reunidas por estes trabalhos complementam-se em muitos casos, é certo, e em conjunto reúnem, sem dúvida, a maior parte das referências sobre o arquiteto. Contudo uma bibliografia completa e um estudo mais detalhado das publicações que serviram de vetor para as ideias de Artigas ainda permanece um caminho à ser explorado. Possuir uma bibliografia completa sobre o arquiteto é uma necessidade impostergável.

A proposta desta comunicação é a de apresentar uma pesquisa que, dentro dos projetos de pesquisa *Representações, textos e obra na produção de João Batista Vilanova Artigas* e *Da arquitetura experimental à gestão da cidade contemporânea: o caso brasileiro*,<sup>3</sup> estão sendo realizadas no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu sobre a produção textual de e sobre Vilanova Artigas, incluindo tanto livros, como dissertações, teses e artigos. A pesquisa, posteriormente, será direcionada às obras.

## PRIMEIRA ETAPA DA PESQUISA (TRABALHO JÁ PUBLICADO)

O primeiro trabalho que foi realizado para esta pesquisa foi o de levantamento, análise e reflexão sobre a *bibliografia*, incluindo neste tópico tanto os livros como as publicações acadêmicas (dissertações e teses). O trabalho de pesquisa, que foi publicado na revista Pós (Vázquez Ramos, 2016), constatou que, até 2016, tinham sido publicados onze livros em que Vilanova Artigas é o tema central. Esses textos foram escritos por Rosa Artigas (2015), Miguel Antonio Buzzar (2014), Leandro Medrano e Luiz Recamán (2013), Derek Ellison (ed.), et al. (2011), Julio Katinsky (curador), Giceli Portela (org.) (2005), Ruy Ohtake e Rosa Artigas (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2003), o catálogo da Casa da

---

3. O primeiro coordenado pelo Prof. Dr. Fernando G. Vázquez Ramos e o segundo pela Profa. Dra. Ana Paula Koury. Participam os alunos do mestrado do PGAUR USJT. Os dados que resultam desta pesquisa alimentam um banco de dados (*Microsoft Office Access*), onde as informações estão sendo armazenadas com vários marcadores (Título, Número de publicação, Mês de publicação, Ano, Páginas, Título de Artigo, Estado, País, Referência, Autor, etc.). Uma vez finalizada a pesquisa, a proposta é disponibilizar esse material de forma digital.



Cerca (2001), João Masao Kamita (2000); Roberto Portugal Albuquerque (Caderno de Riscos) (1998), Marcelo Carvalho Ferraz (org.) (1997) e Dalva Thomaz e Glória Bayeux (coords.) (1993). Hoje temos mais um, o livro de Marcio Cotrim (2017), com o qual seriam doze.

Foram incluídos também em essa pesquisa os livros nos quais Artigas é tratado junto a outro arquiteto, como: Adriana Irigoyen (2002) (Wright e Artigas); Pedro Fiori Arantes (2002) (Ferro, Império, Lefèbre e, Artigas); Jorge Marão Carnielo Miguel (2003) (Rino Levi e Artigas); Juliana Suzuki (2003) (Artigas e Cascaldi); e Sylvia Ficher (2005) (engenheiros-arquitetos egressos da Poli).

Entraram também os livros que recolhem textos do próprio mestre: *Caminhos da arquitetura* (1ª ed. 1981, 2ª ed. 1986, 3. ed. 1999 e 2004<sup>4</sup>) e *A função social do arquiteto* (1989). No fim, foram analisados um total de 20 livros publicados ao longo de 36 anos.<sup>5</sup>

Finalmente, entraram na pesquisa 19 trabalhos acadêmicos (15 dissertações e 4 teses) cujo tema central e único é Vilanova Artigas. Foram incluídas também teses ou dissertações onde Artigas está acompanhado de algum outro arquiteto (5 títulos), outras onde o tema central não é Artigas, mas comparecem capítulos sobre ele (5 mais). Ainda que foram pesquisadas, na publicação à qual nos referimos não foram incluídas outras 5 dissertações que incluíam algum capítulo referente a Artigas de forma colateral dentro de temas mais amplos. No final, foram analisados um total de 29 trabalhos acadêmicos escritos ao longo de 21 anos.<sup>6</sup>

## A SITUAÇÃO ATUAL (PESQUISA EM ANDAMENTO)

O trabalho de pesquisa está agora direcionado para outro campo específico das fontes documentais, o dos *artigos de autoria do arquiteto*. Se pensarmos que os livros que recopilaram alguns desses textos<sup>7</sup> reproduzem apenas uma parte das matérias que o arquiteto publicou

---

4. Esta edição não é, de fato, uma 4ª edição, pois a Cosac Naify publicou os textos que apareceram nos livros de 1981 e de 1989, mas incluiu oito novos, o que o torna um livro diferente dos anteriores.

5. O primeiro livro é de 1981.

6. O primeiro trabalho acadêmico é de 1996 (Buzzar).

7. Desde a publicação do livro *Caminhos da Arquitetura* (Artigas, 1981) até a publicação do livro, com o mesmo título, de 2004, ou ainda com a publicação do livro *A função social do arquiteto* (Artigas, 1989), foram republicados um total de 23 textos, ainda que nem todos eles sejam *artigos* no sentido que aqui damos a esse termo.



em vida e que esses textos publicados *em livro* são os que terminam sendo mais citados a posteriori, evidencia-se a necessidade de trazer a luz, ou pelo menos referenciar, o restante desse importante material.

Partimos do entendimento de que os artigos devem ser considerados como matéria prima, fontes primárias, que exprimem as ideias, anelos, desejos, frustrações, projetos e pesquisas que o arquiteto conseguiu concretizar durante sua vida ativa. Entendemos que esses textos são as pontes que ele decidiu estender para que o público (especializado ou leigo) pudesse ver sua obra e compreender seus pontos de vista sobre arquitetura, mas também sobre política, economia, cultura, etc. Matérias (escritos, desenhados, fotografias) através das quais podemos compreender melhor sua produção arquitetônica e a sua visão de mundo.

Em geral, as pesquisas sobre os textos de Artigas, no formato de artigos, estão dirigidas aos textos de caráter arquitetônico, isto é, cuja relação com a arquitetura é evidente. Assim, os textos de caráter político, econômico, ideológico ou artístico, são menosprezados, com fica evidente nas seleções de artigos para republicação no formato de livros, ou ainda de matérias para revistas ou periódicos.<sup>8</sup> Nos parece importante superar essa diferenciação, pois o formato que Artigas usou ao redigi seus *artigos* foi geralmente o do texto de *opinião*. Textos argumentativos onde o autor expõe seu ponto de vista acerca de um determinado assunto, afirmando uma disputa ideológica que sempre foi seu objetivo. A ausência de uma forma acadêmica<sup>9</sup> garante a esse material uma fluidez maior na expressão do pensamento cotidiano do arquiteto. Diríamos que expressam muito bem o seu julgamento sobre o mundo, que era sem dúvida o objetivo de Artigas, militante político e membro do Partido Comunista Brasileiro. Mais assertivos do que inquisitórios não há neles o traço de um contraditório possível através da verificação dos dados e das informações que trazem.

Interessa também à pesquisa enfrentar um outro grupo de textos que não têm gozado do privilégio da reimpressão, e sobre os quais precisamos refletir tanto do ponto de vista da autoria como da sua importância estratégica para a difusão de um tipo específico de arquitetura.

---

8. Alguns textos, como "A arte dos loucos" (Artigas, 1951), "Açúcar, álcool e borracha sintética" (Artigas, 1952), ou "As razões de uma controvérsia" (Artigas, 1959), têm sido muito pouco comentados e nunca foram republicados, permanecem *ocultos* nas revistas onde apareceram pela primeira vez (Fundamentos e Visão).

9. A do artigo científico que "apresenta e discute ideias, métodos, técnicas, processos e resultados nas diversas áreas do conhecimento" (NBR 6022).

Nos referimos aos artigos direcionados à apresentação de *obras*, que podem ou não conter textos críticos, ainda que sempre apresentem algum tipo de comentário ou legenda explicativa das imagens.

Este aspecto das imagens é também importante de ser estudado com maior atenção, pois, em geral têm sido tratadas como meras ilustrações, ainda que seja muito possível que assim tenham sido, também, pensadas pelos editores das revistas especializadas que as publicaram. Mas, muita informação pode ser retirada delas ainda. As imagens são fotografias majoritariamente nos artigos dos anos 50 e 60. Nos anos 1960 comparecem também desenhos, que continuam a ser reproduzidos de forma sistemática nos anos 70 e 80. Os desenhos são de autoria do arquiteto (ou de seu escritório, quando se trata de desenhos técnicos, como os de projetos executivos). O estudo deste amplo grupo de textos (e material iconográfico) constituirá o corpus documental público (uma vez que publicado) mais extenso e completo que poderemos vir a ter de autoria do arquiteto.

A indagação que estamos propondo parte assim das bibliografias consagradas, acima citadas, e se debruçará numa pesquisa de campo sobre o material restante. A pesquisa nas bibliotecas especializadas, como a da FAU-USP através dos Índice de Arquitetura Brasileira,<sup>10</sup> assim como nos repositórios digitais das revistas será fundamental para encontrar as peças que faltavam ou verificar os dados das que já existiam.

A pesquisa revela que, desde 1947 até nossos dias, foram publicadas no mínimo 240 *matérias* de e sobre Vilanova Artigas. Esse universo resulto da pesquisa em bibliotecas especializadas e ainda às informações em meios digitais como: base de dados do *Índice de Arquitetura Brasileira*; acervo de periódicos da Fundação Maurício Grabois, onde foi pesquisada a revista *Fundamentos*, revista *Risco* (IAU USP), o portal Vitruvius (que inclui as revistas: *Resenhas Online*, *Arquitextos* e *Drops*), revista *arq.urb* (PGAUR USJT), *DPA- Documents de Projectes D'Arquitectura* (UPC), *Arqtexto* (UFRGS), revista *Poiésis* (UFF), revista *Arquitetura Revista* (Unisinos). O conjunto da bibliografia que reunimos a partir dos trabalhos realizados sobre Artigas é um universo do qual se depreende a grande quantidade e diversidade de periódicos que publicaram a sua obra. Foram ao todo 16 revistas estrangeiras com obras ou textos do arquiteto e 50 títulos nacionais.

---

10. Estão sendo levantados os de 1950-1970; 1971-1980; 1981-1983; 1984-1989; 1990-1991; 1992-1993 e 1994-1995.

Foram localizados pelo menos 20 textos que Artigas preparou especificamente para difundir suas ideias e ainda 37 artigos de apresentação de obras que podemos considerar (direta ou indiretamente) como de autoria do arquiteto.

## DA CONTINUAÇÃO (PESQUISA PARA O FUTURO PRÓXIMO)

A partir do estudo bibliográfico e documental já realizado ficou evidente que a situação das obras do arquiteto também sofre de certa indefinição. Como já afirmamos (Vázquez Ramos, 2016, p. 151) “os dados sobre o número de projetos (documentados) é vaga”. Se partimos dos dados da revista *Módulo* (1985, p. 37-43),<sup>11</sup> que aponta 392 obras, parece difícil chegar às *mais de 700* mencionadas por Laura Artigas, em 2013, ou ainda às *mais de 600* que são mencionadas na Introdução do *livro azul* por Rosa Artigas (Ferraz, 1997)<sup>12</sup> fala em mais de 600. Da listagem de obras do catálogo da Casa da Cerca (2001), assim como da listagem da biblioteca da FAU USP (KATINSKY, 2005, pp. 196-211) pareceria ser que entre 400 e 450 poderia estar o número de obras *catalogadas*. Mas, certamente tem mais.<sup>13</sup>

Um estudo sistemático dos projetos poderia direcionar os passos para a construção de um catálogo raisonné, que amplie o material guardado na biblioteca da FAU USP, hoje o maior acervo de obras do arquiteto conservado e estudado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal (org.). *Caderno dos riscos originais: projeto do edifício da FAU USP na Cidade Universitária/João Batista Vilanova Artigas*. São Paulo, FAU USP, 1998.

---

11. Número especial que serviu de *catálogo* da exposição Vilanova Artigas do Centro Cultural São Paulo, 1985.

12. Ainda que na *Relação de projetos* compareçam 440 entradas (Ferraz, 1997, p. 209-211).

13. Um bom exemplo pode ser o material que sobre a Rodoviária de Jaú foi encontrado recentemente nos arquivos da USP em São Carlos, fora os que estão guardados nos arquivos e acervos de órgãos como a Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE) ou a Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU) e, ainda, alguns outros estão também nos arquivos históricos das prefeituras onde trabalhou.

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo, Editora 34, 2002.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. A arte dos Loucos. *Fundamentos*, n. 20, São Paulo, jul. 1951, p. 22-24.
- . Açúcar, álcool e borracha sintética. *Fundamentos*, n. 28, São Paulo, jun. 1952, p. 10-13.
- . *A função social do arquiteto*. São Paulo, Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989.
- . As razões de uma controvérsia. Arquitetos querem separação legal dos engenheiros. *Visão*, n. 20, São Paulo, maio 1959, p. 29-33.
- . *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Ciências Humanas, 1981. [Introdução de João Batista Vilanova Artigas]
- . *Caminhos da arquitetura*. 2ª edição. São Paulo, Pini / Fundação Vilanova Artigas, 1986. [Prefácio de Rosa Camargo Artigas]
- . *Caminhos da arquitetura*. 3ª edição. São Paulo, Cosac Naify, 1999. [Apresentação a cargo de Carlos Lemos]
- . *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. [Introdução de José Tavares Correia de Lyrá]
- ARTIGAS, Rosa Camargo. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Terceiro Nome, 2015.
- COTRIM, Marcio. *Vilanova Artigas: casas paulistas*. São Paulo, Romano Guerra, 2017.
- BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira 1938-1967*. São Paulo, Unesp/Senac, 2014
- CASA DA CERCA. *A cidade é uma casa a casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquiteto*. Almada, Casa de Cerca, 2001. [Catálogo da exposição do mesmo nome realizada pela Casa de Cerca-Centro de Arte Contemporânea em colaboração com a Fundação Vilanova Artigas, na cidade de Almada, Portugal, de 25 nov. 2000 a 4 mar.2001]
- CORRÊA, Maria Luiza. *Artigas: da ideia ao desenho*. Orientador Julio Roberto Katinsky. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1999, p. 266.
- ELLISON, Derek et al. *João Batista Vilanova Artigas: Architecture history case study nº 5*. Blacksburg, Corporis Publisher for Architecture, Art, and Photography, 2011.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 2005.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Vilanova Artigas: catálogo*. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2003. [Catálogo da exposição, curadoria de Julio R. Katinsky, coordenação de Ruy Ohtake e Rosa C. Artigas, 12 set.-2 nov. 2003]

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

KATINSKY, Julio Roberto. Acervo João Batista Vilanova Artigas. *Pós*, n. 18, São Paulo, 2005, p. 196-211.

IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo, Ateliê, 2002.

MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas, Editora Unicamp, 2013.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. *A casa*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2003.

PORTELA, Giceli (org.). *Casa Vilanova Artigas: Curitiba*. Curitiba, Instituto G. Arquitetura, 2005.

SUZUKI, Juliana. *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*. São Paulo, Ateliê, 2003.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Serviço de Biblioteca e Informação. *Índice de Arquitetura Brasileira, 1950-1970; 1971-1980; 1981-1983; 1984-1989*. São Paulo, FAU USP, 1992. <<http://143.107.16.155:88/cgi-bin/wxis.exe/irdw/>>. [Coordenado por Eunice R. Ribeiro Costa, revisto por Emily Ann Labaki Agostinho]

THOMAZ, Dalva. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. Orientadora Ana Belluzzo. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1997.

THOMAZ, Dalva; BAYEUX, Glória (orgs.). *Casas de Artigas: as cidades como as casas, as casas como as cidades*. Mogi das Cruzes, Fundação Vilanova Artigas/Oficina Gráfica Universidade Braz Cubas, 1993.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Glosando a bibliografia sobre Vilanova Artigas. *Pós*, v. 3, n. 40, São Paulo, out. 2016, p. 142-167.

XAVIER, Alberto. *Brasília e arquitetura moderna brasileira: Bibliografia selecionada*. São Carlos, IAU USP, 2002.

# AS ESCOLAS DO IPESP: PROJETOS DE EDIFÍCIOS ESCOLARES PRODUZIDOS PARA O INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DE SÃO PAULO DE 1959 A 1962

Flávio Hadlich

## RESUMO

Este artigo teve por objetivo realizar uma análise dos projetos escolares encomendados pelo Instituto de Previdência do Estado de São Paulo – Ipesp junto aos escritórios paulistas de arquitetura durante a vigência do Plano de Ação do então governador do Estado, Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto. Foram realizados levantamentos dos projetos selecionados, caracterizando construtivamente a produção em estudo e comparando com as diretrizes de projeto elaboradas pelo Fundo Estadual de Construções Escolares – Fece criado pelo governo do Estado para o planejamento da rede escolar. Também foram analisados os fatores que possibilitaram uma nova forma de elaboração de projetos para obras públicas – até então realizados por funcionários públicos – através de contratos com os escritórios de arquitetura, e sua repercussão junto à classe arquitetônica. Para o melhor entendimento e verificação da diversidade de projetos elaborados, foram criados grupos com projetos selecionados por similaridade conceitual através de critérios embasados na espacialidade e forma das edificações. Esses grupos foram representados por esquemas gráficos que sintetizaram as suas características mais expressivas. Por fim, considerações foram feitas sobre as realizações do Plano de Ação, a produção da arquitetura escolar do Ipesp e sua repercussão na arquitetura escolar paulista posterior.

Palavras-chave: arquitetura escolar, arquitetura paulista, Ipesp, Plano de Ação.

IPESP SCHOOLS: SCHOOL BUILDINGS PROJECTS  
PRODUCED FOR THE SOCIAL SECURITY INSTITUTE  
FROM THE STATE OF SAO PAULO FROM 1959 TO 1962  
ABSTRACT

This article had as objective effectuate an analysis of the school projects ordered by the Social Welfare Institute of Sao Paulo – Ipesp and the architecture offices from Sao Paulo during the period of the Plano de Ação, created by the former state governor Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto. Surveys of the selected projects have been effectuated characterizing the production in study and comparing to the same directives elaborated by the state of Sao Paulo School Construction Fund – Fece created by the state government to the planning of the school system. Factors that made possible a new project elaboration way to the public works have also been analyzed, up to that time realized by the government employees, through contracts with architecture offices and its repercussion among the architecture class. For the best understanding and verification of the diversity of elaborated projects, groups have been created with projects selected by conceptual similarity through criteria based on the spatiality and the shape of the constructions. These groups have been represented by graphical sketches that synthesized its characteristics. Finally, considerations have been made about the realizations of the Plano de Ação, the production of the Ipesp's school architecture and its repercussion of the further school architecture of Sao Paulo.

Keywords: : School architecture, Architecture of Sao Paulo, Ipesp, Plano de Ação.

ESCUELAS IPESP: PROYECTOS DE EDIFICIOS  
ESCOLARES PRODUCIDOS PARA EL INSTITUTO  
DE SEGURIDAD SOCIAL DEL ESTADO DE  
SAO PAULO DE 1959 A 1962  
RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo realizar un análisis de los proyectos escolares encargados por el Instituto de Seguridad



Social del estado de Sao Paulo – Ipesp con las oficinas paulistas de arquitectura durante la vigencia del plan de acción del entonces gobernador del estado, Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto. Se llevaron a cabo los estudios de proyectos seleccionados, con la producción de manera constructiva en el estudio y se compararon con las directrices de diseño desarrollados por el Fondo Estatal de Edificios Escolares – Fece creado por el gobierno del estado para la planificación de la red escolar. Los factores que dieron lugar a una nueva forma de proyectos de desarrollo de obras públicas también se analizaron - hasta ahora llevada a cabo por los funcionarios públicos - a través de contratos con empresas de arquitectura y sus consecuencias con la clase de arquitectura. Para entender mejor y comprobar la diversidad de diseños elaborados fueron seleccionados por los grupos de proyectos similitud conceptual a través de criterios fundamentados en la espacialidad y la forma de los edificios creados. Estos grupos estaban representados por esquemas gráficos que resumen sus características más significativas. Por último, las consideraciones fueron hechas en los logros del plan de acción, la producción de la arquitectura escolar de Ipesp y su impacto en la posterior arquitectura escolar paulista.

Palabras llave : arquitectura escolar, arquitectura paulista, Ipesp, Plano de Ação.



A procura, pelo Governo do Estado de São Paulo, de um órgão capaz de ter agilidade e verba suficientes para a construção de um enorme número de escolas tem suas origens na demanda por salas de aula. Demanda crescente, principalmente nas décadas de 50 e 60, conforme tabela 01.

Analizando as taxas de crescimento populacional nas décadas de 50 e 60, verificamos altos índices para o município, região metropolitana e Estado de São Paulo, com destaque para o crescimento populacional na região metropolitana paulista. Esse crescimento é historicamente justificado pela migração, pois São Paulo passava por um amplo processo de industrialização e crescimento econômico nesse período, sendo a escola um dos alvos desse crescimento.

O Ipesp – Instituto de Previdência do Estado de São Paulo – é um órgão criado em 1935 através da Constituição Estadual, com a finalidade inicial de amparar o servidor público e seus dependentes. Em cerca de 20 anos de existência, o compromisso com o pagamento de aposentadorias era ainda muito baixo, prevalecendo apenas as contribuições dos servidores, portanto, o Ipesp possuía em 1957 muita verba disponível.

Jânio da Silva Quadros, então governador do Estado (ver Tabela 02), vislumbrando a possibilidade de utilizar tanto a verba do Instituto quanto sua equipe técnica, complementa o decreto organizador do Ipesp<sup>1</sup> e elabora o Decreto nº 27.167 de 04 de janeiro de 1957 que inclui possibilidades de aplicação de suas receitas.

É então que a partir de 1957 o Ipesp inicia a construção de escolas para o Estado. De 1957 a fevereiro de 1959, final do governo de Jânio Quadros, o Ipesp constrói 75 prédios escolares (FECE, 1973, p.16).

Carvalho Pinto, secretário da fazenda do governo de Jânio Quadros, é eleito governador em 1959 e não só continua a utilizar o Ipesp como entidade construtora do governo do Estado como potencializa esta tarefa, passando ao Instituto a atribuição de executar as obras previstas no Plano de Ação do Governo do Estado de São Paulo – PAGE – que incluíam escolas, cadeias, delegacias, unidades sanitárias, fóruns, entre outros tipos de edificações (MENSAGEM, 1961).

Como citado acima, o Ipesp fica responsável pelas obras fora da capital. Na cidade de São Paulo o Ipesp constrói somente em terrenos

---

1. O Decreto nº 12.762 de 18 de junho de 1942 dispõe sobre a organização geral do Ipesp.

já pertencentes ao Instituto. O Departamento de Obras Públicas do Estado de São Paulo – DOP, até então o órgão oficial do Estado para construção e manutenção dos edifícios públicos é quem constrói na capital durante o exercício de Carvalho Pinto, além de alguns casos isolados de escolas no interior.

## O FECE E O PLANEJAMENTO DA REDE ESCOLAR

A expansão demográfica no Estado de São Paulo, somada à falta de planejamento, gerou uma situação difícil, em 1958, quanto às condições de atendimento da demanda, principalmente com relação ao ensino primário. Segundo o FECE (1963), muitos alunos ocupavam construções irregulares como barracões de madeira e salas de aula improvisadas em ambientes como corredores e depósitos (FECE, 1963, p.06). Tal fato somado à perspectiva de aumento de demanda para os quatro anos seguintes (PAGE, 1959, p. 68) concluiu pela necessidade de construção de aproximadamente 7.000 salas de aula.

Quanto ao ensino secundário – 5ª a 8ª séries – e normal – para a formação de professores –, o Plano de Ação verifica que a rede existente está ociosa, porém desprovida de prédios próprios, instalando-se na maioria dos casos em edifícios de grupos escolares no período noturno<sup>2</sup>, gerando uma série de problemas administrativos e pedagógicos (PAGE, 1959, p.69). Dessa forma, o PAGE estabelece que:

Esta situação conduz a se formular o seguinte objetivo: instalar, convenientemente, todas as unidades de ensino secundário e normal em funcionamento. Para isso prevê o Plano a construção de 166 prédios para Ginásios, Colégios e Escolas Normais (PAGE, 1959, p. 70).

Sabendo das condições da rede escolar estadual até 1958 e das providências para sanar seus problemas, Carvalho Pinto prevê a criação, no Plano de Ação, do Fundo Estadual de Construções Escolares (Fece) para “atender a construção, ampliação e equipamento de prédios destinados a escolas de ensino público primário e médio do Estado” (Lei 5.444, de 17/11/59, art. 3º, item 1-a). A criação do Fece é uma exceção dentro da política de realizações imediatas do

---

2. O Plano de Ação cita o número de 421 escolas de ensino secundário e normal existentes até 1958, sendo 98 na capital e 323 no interior.

governador, apesar de que como se tratava de um novo órgão, sua estruturação não iria impor lentidão a órgãos como Ipesp e DOP que atuavam intensamente e independentemente do Fece até sua criação. Conforme descrito no Page:

O Plano de Ação do Governo, sobretudo em sua primeira etapa, visa a ativação e execução de obras a serem levadas a efeito com os meios existentes. Todo planejamento que quiser antepor à sua realização uma reorganização administrativa de base, isto é, der predominância a modificações nas atividades-meio, tende a perder seu objetivo fundamental de por em ação as atividades-fim (PAGE, 1959, p. 23).

As atividades do Fece só serão iniciadas após a publicação do Decreto nº 36.799, de 21 de junho de 1960, que regulamenta o Fundo. O decreto determina como atividades do Fece:

- Manter atualizadas as necessidades da rede escolar;
- Elaborar, para apreciação do Secretário de Estado dos Negócios da Educação, os programas periódicos de construções, acompanhados dos estudos das prioridades;
- Determinar, para cada programa periódico, os dados básicos de cada obra a ser construída;
- Estudar normas para escolha e localização de áreas de terrenos para as construções, com assistência técnica do órgão construtor;
- Acompanhar, junto ao órgão construtor, a elaboração dos projetos e especificações, bem como a execução das obras, manifestando-se pelo seu recebimento definitivo (DECRETO nº 36.799 de 21/06/60, art. 2º).

São, basicamente, atividades de planejamento, que exigiam pleno conhecimento da rede existente para subsidiar a elaboração dos programas periódicos. Interessante notar que, apesar da participação em todo o processo de construção das escolas, desde o estudo de demanda até o recebimento da obra, o Fece não participa como entidade construtora, ficando somente o Ipesp e o DOP com essa função no governo Carvalho Pinto. Durante o Plano de Ação o Fece equipava as obras entregues pelo Ipesp e DOP e financiava as obras construídas pelo DOP.

Vale a pena atentar para os dados cronológicos. O Fece passa a funcionar após 1 ano e meio da posse de Carvalho Pinto. Nesse período,

e até mesmo num período maior do que este, considerando que o Fece precisou de tempo para realizar um levantamento da rede escolar existente para iniciar qualquer tipo de planejamento, Ipesp e DOP construíam intensamente, coordenados diretamente pela equipe de planejamento do Page, afinal essas entidades construtoras não tinham atribuição para definir os locais para a construção das obras nem o número de salas de aula necessárias para cada uma delas. Tal informação é confirmada pelo eng. Anthero Vieira Machado, chefe do departamento de engenharia do Ipesp que cuidava exclusivamente do atendimento ao Plano de Ação, quando, em sua entrevista, cita que a equipe do Ipesp realizava reuniões com o grupo de planejamento do governo no *Palácio*, e também informa que o Fece era consultado para informações técnicas e diretrizes para os projetos.

No governo seguinte o Ipesp deixa ser utilizado como entidade construtora e o Fece passa também a construir escolas ao lado do DOP, tendo somente a partir de 1968 apresentado números expressivos de novos edifícios construídos. Aliás, o governo de Adhemar Pereira de Barros (1963-1967) reduziu drasticamente a quantidade de obras para ampliação da rede escolar no Estado.

Apesar disso, o Fece foi mantido mesmo com as variações do cenário político estadual e federal, centralizando todas as atividades relativas à construção escolar a partir de 1966 (FERREIRA; MELLO, 2006, p.19), sendo sucedido por Construções Escolares do Estado de São Paulo – CONESP – em 1976 e posteriormente pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE – em 1987.

Três pontos fundamentais nortearam os trabalhos do Fundo: as características da rede de escolas existentes, os objetivos do Plano de Ação e os recursos financeiros disponíveis. Confirmando as necessidades indicadas no Page, o Fece verifica que as maiores demandas ocorriam nos centros urbanos, tanto da capital quando das cidades do interior, especificamente no atendimento ao ensino primário.

## O MÉTODO DE TRABALHO DO IPESP PARA ATENDIMENTO AO PLANO DE AÇÃO

Os órgãos envolvidos para atendimento ao Plano de Ação quanto à questão educacional se resumiam ao Fece, Ipesp e DOP. Ao Fece cabia a responsabilidade do planejamento, definição dos procedimentos necessários em toda a cadeia de atividades para a ampliação

da rede, além de custear as obras construídas pelo DOP. Cabia também ao Fece equipar todas as obras novas.

O DOP continuava como órgão construtor do Estado, concentrando suas atividades no município de São Paulo, recebendo as orientações e verba do Fece para execução das obras escolares, após a criação do Fundo.

Quanto ao Ipesp, sua responsabilidade no atendimento ao Page, no tocante às obras a serem realizadas no interior do Estado, era enorme, visto o volume de obras previsto não só para escolas como para os demais edifícios públicos. É importante deixar claro que não cabia ao Ipesp qualquer tipo de planejamento da rede escolar, de total responsabilidade do Fece, e anterior a este, à equipe de planejamento do PAGE. As atividades do Ipesp no processo se iniciavam com a doação do terreno das prefeituras para o Instituto. A princípio, a região escolhida para o terreno era previamente definida pelas equipes de planejamento.

No caso, técnicos do Ipesp realizavam vistoria prévia no terreno para verificar sua viabilidade técnica para posteriormente aceitar o mesmo. Caso o terreno apresentasse problemas como existência de brejo ou declividade acentuada, era solicitada outra opção de terreno (MACHADO, 2007). A partir deste ponto, o Ipesp detinha todas as atividades necessárias até a conclusão das obras.

Estando o terreno em nome do Ipesp, realizava-se a contratação de um escritório de arquitetura para elaboração dos projetos executivos completos, com exceção das fundações que ficavam a cargo das construtoras. Creditava-se a este método uma grande agilidade no processo, visto que num único contrato eram realizados todos os projetos, prontos para concorrência de obras. O projeto de fundações era deixado para as construtoras pois o tempo previsto para realização de sondagens era muito grande, o que tornaria o processo mais demorado.

Os projetos eram desenvolvidos pelos escritórios e analisados pelos técnicos do Ipesp, que solicitavam as revisões necessárias. Conforme entrevistas, as solicitações principais eram quanto ao atendimento do número de salas de aula, informação previamente definida pelo grupo de planejamento do Page ou pelo Fece em função da demanda, e a realização de um projeto que tornasse mínima a manutenção do edifício escolar. Este último item teve grande destaque na entrevista com o eng. Anthero Vieira Machado. Esta orientação também está presente nas diretrizes do Fece:

Máxima atenção é solicitada para o grave problema da manutenção, conservação e limpeza do prédio, jardins e recreios. São inúmeras as dificuldades com que lutam os administradores escolares nesse setor (FECE, 1963, p. 111).

Com a finalização dos projetos era realizado orçamento<sup>3</sup> e concorrência de obras. A obra executada pela empresa vencedora era fiscalizada pelos técnicos do Ipesp, que autorizavam pagamentos e recebiam as obras concluídas para entrega à Secretaria da Educação para ocupação e uso.

O processo descrito, desde a doação do terreno até a entrega da obra, nem sempre ocorria dessa forma. Exceções existiram e são verificáveis não só nas entrevistas realizadas como na análise dos projetos. São inúmeros os projetos realizados e não executados e também são vários os projetos que foram reimplantados em outros terrenos.

Um fato implica no outro, ou seja, na impossibilidade de implantar um projeto elaborado ou em elaboração, segundo motivos políticos como extrema urgência para o início das obras e inauguração da escola, utilizava-se projetos já elaborados que melhor se adequavam nesse novo terreno.

No livro *Arquitetura Escolar Paulista – anos 50 e 60* (FERREIRA; MELLO, 2006) a relação de 160 projetos elaborados para o Ipesp apresenta 18 projetos não construídos. Conforme depoimentos, tal prática não era frequente, porém, considerando que Alves (2008) indica em sua tese de doutorado 237 edifícios construídos seguindo projetos contratados pelo Ipesp e que existem divergências entre fontes de dados diferentes quanto ao número total de escolas construídas pelo Instituto, não é possível determinar com precisão a quantidade de repetições de projetos. O relatório do Fece, de 1963, informa que o Plano de Ação construiu 5.573 salas de aula no interior, incluindo ensino primário e secundário. Dividindo pela média de salas de aula dos projetos estudados, temos aproximadamente 602 escolas. Outra fonte de dados, proveniente da FDE, fornece o número de 374 escolas construídas pelo Ipesp, considerando as escolas inauguradas a partir de 1959 até 1964, o que incluiria obras iniciadas no governo de Jânio Quadros e outras iniciadas por Carvalho Pinto, porém inauguradas na gestão de Adhemar de Barros.

---

3. Conforme entrevista com Machado (2007), o custo das obras era estimado por metro quadrado.

Essa defasagem entre o número de salas de aula construídas (5.573) informado pelo Ipesp e o número de projetos elaborados e construídos (142) conforme Ferreira e Mello, leva a crer que a reimplantação de projetos ocorreu em larga escala, mesmo com a ampla contratação de arquitetos conforme descrito no próximo capítulo.

## UMA NOVA FORMA DE ELABORAÇÃO DE PROJETOS

Até o início do governo Carvalho Pinto, a rede escolar era composta por projetos elaborados por funcionários ligados aos órgãos do governo, como o DOP e as equipes do Convênio Escolar, com destaque para o 2º Convênio, com a presença do Arquiteto Hélio Duarte e demais arquitetos membros da equipe.

Não há dúvidas de que o salto quantitativo na elaboração de projetos e construção das escolas não poderia ser absorvido pelos quadros dos órgãos públicos existentes, mesmo com a contratação de mais funcionários para o Ipesp<sup>4</sup> e para o DOP. Como citado anteriormente, o governo já sabia que não teria tempo suficiente para realizar as *atividades-meio*, ou seja, reestruturar os órgãos existentes para que fossem capazes de atender ao previsto em obras no Plano de Ação sem perder de vista os objetivos do Page, suas *atividades-fim*.

Verificando a autoria dos projetos presentes no livro *Arquitetura Escolar Paulista – anos 50 e 60*, computamos 94 arquitetos realizando projetos para o Ipesp, somente para as escolas. Considerando que Alves (2008) em sua pesquisa encontra outros projetos contratados a arquitetos ou escritórios de arquitetura que não constam em Ferreira e Mello (2006), como o arquiteto Oswaldo Bratke, podemos considerar que são cerca de 100 arquitetos contratados pelo Ipesp realizando projetos de escolas nesse período, incluindo tanto arquitetos experientes quanto recém-formados.

Trata-se de uma mudança completa da forma de elaboração de projetos de edifícios públicos, coincidindo também com uma mudança da forma de como o Estado passa a tratar os arquitetos paulistas a partir da mudança de governo. O arquiteto Luis Saia relata com detalhes em artigo elaborado para o jornal Diário de São Paulo, no início do ano de 1959, como era a relação entre o governo de São Paulo, anterior a Carvalho Pinto, e os arquitetos paulistas: um desconhecimento completo dos quadros da arquitetura paulista (SAIA, 1959) apesar de,

---

4. onforme entrevista com o Eng. Anthero Vieira Machado, o Ipesp montou uma equipe de 30 a 40 funcionários exclusivamente para atendimento ao Plano de Ação.



na época, a arquitetura brasileira gozar de prestígio internacional, principalmente devido aos projetos de Brasília.

Indícios nos mostram que a ligação dos arquitetos paulistas com o Ipesp é realizada através de Plínio de Arruda Sampaio, coordenador do grupo de planejamento do Plano de Ação, verificável em duas ocasiões: em ata do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo – IAB-SP – (IAB/SP, 1959) e em entrevista concedida a arquiteta Maria Tereza Regina Leme de Barros Cordido, publicada em sua dissertação de mestrado.

Na ata da Assembleia Geral Extraordinária do IAB-SP, de 08/09/1959, temos os registros da opinião dos arquitetos e os debates realizados perante as contratações realizadas pelo Ipesp para elaboração dos projetos. Na verdade, verificamos duas correntes de opinião.

João Batista Vilanova Artigas, Jorge Wilhelm e Rubens Carneiro Vianna são arquitetos que aparecem na ata defendendo a atitude tomada pelo Ipesp quanto à contratação dos arquitetos paulistas para elaboração dos projetos necessários ao Page, mesmo sob “contratos irregulares e em desacordo com a Tabela Básica do Instituto” (IAB-SP, 1959), justificando esta atitude pela falta de estrutura em seus órgãos oficiais. Esses mesmos arquitetos veem também nessa atitude do Ipesp uma oportunidade para o reconhecimento do arquiteto como profissional, sendo esta “a primeira vez que o arquiteto passa a existir para o Estado como profissional por meio de contratos de projeto e fiscalização de obras”, reconhecendo que “cada obra precisa de ter um arquiteto como autor” (IAB-SP, 1959).

Por outro lado Rui Gama, Luiz Carlos Costa, Francisco Ferreira e Joaquim Guedes são arquitetos que, nesta assembleia, apresentam-se preocupados com a situação do desprestígio dos arquitetos funcionários públicos e da falta de organismos de planejamento de caráter permanente no Estado, concluindo que a atitude do Ipesp na contratação de escritórios de arquitetura andava na contramão de uma reestruturação da equipe técnica dos órgãos do governo.

Todo esse debate ocorre pouco antes da promulgação da Lei nº 5.444 de 17/11/1959, que dispõe sobre as medidas de caráter financeiro relativas ao Plano de Ação, prevendo a criação não só do Fece como de outros fundos. Não sabemos até que ponto a discussão realizada na ata da assembleia de setembro repercutiu no grupo de planejamento do Page – ou até mesmo os entendimentos com Sampaio – visto que, nessa mesma assembleia foi decidido que:



A Assembleia autoriza a Diretoria do IAB a promover junto aos órgãos do governo os entendimentos necessários para ampliar cada vez mais as medidas que veem sendo tomadas no sentido de, empregando o esforço criado dos arquitetos paulistas nas obras públicas, comunicar-lhes o significado cultural da arquitetura brasileira e encarecer a necessidade do governo se aparelhar de uma equipe de técnicos capazes de levar a bom termo o planejamento de suas obras. (IAB-SP, 1959).

O resultado da assembleia demonstrava para o governo a preocupação do instituto com o planejamento das obras públicas, em detrimento à questão das contratações.

A necessidade de criação do Fece pode ter sido reforçada pela classe arquitetônica, porém tem suas origens no momento histórico internacional pela qual passava a educação. Em 1958 o secretário da educação do governo de Carvalho Pinto participou em Washington de um congresso em que a Aliança para o Progresso<sup>5</sup> afirmava que a educação era prioritária e que estava disposta a financiar a construção de prédios. Para isso, os governos deveriam estar preparados, e no caso de São Paulo, deveria haver uma nova forma de administração, justificando a criação de um fundo para receber os investimentos internacionais (LAMPARELLI, 2001. In CALDEIRA, 2005). Assim como o Fece, o Fundo de Construção da Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira" foi criado com os mesmos objetivos: iniciar um processo de planejamento e criar condições de receber ajuda financeira internacional.

A forma de trabalho do Fece referente às questões de projeto arquitetônico será discutida no próximo capítulo, juntamente com a definição e levantamento das escolas objeto de estudo.

---

5. A Aliança para o Progresso foi um órgão criado pelos Estados Unidos para ajudar e acelerar o desenvolvimento econômico e social na América Latina. A reunião em Washington em 1958, citada por Lamparelli, pode ter sido a respeito de necessárias atitudes preliminares por parte dos governos latino-americanos que permitissem uma posterior ajuda financeira, visto que a Aliança para o Progresso foi oficialmente criada em agosto de 1961, no governo do então presidente americano John Fitzgerald Kennedy, posteriormente ao Plano de Ação e a criação do Fece.

As escolas selecionadas para o levantamento estatístico realizado neste capítulo e sua posterior análise no capítulo seguinte são aquelas que tiveram seus projetos encomendados pelo Ipesp junto aos arquitetos e escritórios de arquitetura paulistas, durante a vigência do Plano de Ação. São desconsideradas as repetições (reimplantações) realizadas pelos próprios técnicos do Ipesp.

Ferreira e Mello (2006) publicam seu levantamento totalizando 163 projetos, incluindo mesmo aqueles que não foram construídos. Apenas 3 projetos desse levantamento não possuem autor identificado. Assim, os 160 projetos de escolas com autoria identificada nesse levantamento formam o objeto de estudo deste trabalho.

Algumas definições se fazem necessárias de esclarecimento antes do levantamento e análise dos projetos. Os edifícios escolares objeto de estudo, em sua grande maioria, eram Grupos Escolares, ou seja, escolas projetadas para crianças de 1ª a 4ª séries do ensino primário, compatível com as mesmas séries do atual Ensino Fundamental. A definição de Grupo Escolar – GE remonta das primeiras escolas projetadas no Estado. Quando da existência de diversas escolas, ou salas de aula próximas, geralmente multisseriadas,<sup>6</sup> funcionando precariamente num certo bairro ou localidade, a implantação do Grupo Escolar teria a função de *agrupar* e substituir todas essas instalações. Os Grupos Escolares são os mais citados em toda a literatura pertinente pois a grande demanda de salas de aula era justamente para a faixa etária que os grupos atendiam.

As escolas projetadas como Ginásios atenderiam as turmas de 1ª a 4ª séries do ensino secundário, compatíveis com a 5ª a 8ª séries do atual Ensino Fundamental. Além disso, havia os Colégios, com atendimento para 1ª a 3ª séries, compatível com as mesmas séries do atual Ensino Médio e as Escolas Normais, específicas para formação de professores. Existia uma preocupação, pelo menos no Grupo de Planejamento do governo e Fece, em instalar as séries das diferentes faixas etárias (primário, secundário e colegial) em prédios específicos (FECE, 1963).

Para o levantamento e análise dos projetos foram consideradas as nomenclaturas e definições atuais dos edifícios visto a dificuldade em encontrar nomes originais das escolas na época de elaboração

---

6. Salas de aula ou classes multisseriadas eram aquelas onde alunos de séries diferentes estudavam juntos e com o mesmo professor.

dos projetos e pela possibilidade de facilitar futuras consultas a esta pesquisa. Além das usuais mudanças de nome, as escolas estão distribuídas em EE – Escola Estadual, Emef – Escola Municipal de Ensino Fundamental, Emei – Escola Municipal de Ensino Infantil e Cefam – Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério.

O levantamento estatístico realizado a seguir levou em conta informações que traçam o perfil das escolas projetadas e que possibilitam diversas considerações. Primeiramente um comparativo dos critérios de projeto elaborados pelo grupo de planejamento do governo e Fece com os dados obtidos demonstra o rigor no atendimento às premissas de projeto, seguidas – ou não – pelos arquitetos. Em segundo lugar, esse levantamento exhibe dados que possibilitam verificar as condições que permitiram o surgimento dos diversos tipos de prédios escolares projetados neste período e que este trabalho dividiu por grupos, conforme capítulo específico.

A análise dos projetos foi realizada principalmente a partir de aspectos formais e espaciais. Apesar disso, vale comentar sobre outros aspectos das construções.

No geral os materiais foram aplicados em sua forma bruta, como concreto aparente pintado e tijolos aparentes, além de alvenaria revestida com argamassa e pintada e barra impermeável de azulejos nas áreas molhadas. Em pisos, verifica-se os cerâmicos, cimentados ou de madeira, neste último caso em salas de aula.

Quanto a solução estrutural a predominância é, sem dúvida, do concreto armado, utilizado desde em soluções singelas, de pequenos vãos de vigas, até em grandes vãos com parte dos projetos em pórticos estruturais. Mesmo com a superestrutura em concreto, a estrutura de cobertura é diversa, com a presença de laje ou estrutura de madeira, cujo levantamento foi contemplado por apresentar forte influência na volumetria final da edificação. Existem alguns projetos em estrutura metálica, porém são exceções.

Os critérios para levantamento estatístico e classificação das escolas objeto de estudo e os resultados obtidos foram os seguintes:

- Área do terreno:

|      | Maior terreno           | Menor terreno       | Média geral            |
|------|-------------------------|---------------------|------------------------|
| Área | 20.000,00m <sup>2</sup> | 1.470m <sup>2</sup> | 5.532,20m <sup>2</sup> |

- Área ocupada e construída:

|   | Ocupada<br>menor     | Ocupada<br>máxima      | Ocupada<br>média       | Construída<br>menor  | Construída<br>maior    | Construída<br>média    |
|---|----------------------|------------------------|------------------------|----------------------|------------------------|------------------------|
| A | 594,50m <sup>2</sup> | 5.216,00m <sup>2</sup> | 1.367,03m <sup>2</sup> | 602,00m <sup>2</sup> | 5.995,25m <sup>2</sup> | 1.631,17m <sup>2</sup> |

|        | TO menor | TO máx. | TO médio | CA menor | CA maior | CA méd. |
|--------|----------|---------|----------|----------|----------|---------|
| Resul. | 0,08     | 0,58    | 0,27     | 0,09     | 0,74     | 0,32    |

|      | menor               | maior                | média                |
|------|---------------------|----------------------|----------------------|
| Área | 69,20m <sup>2</sup> | 347,73m <sup>2</sup> | 157,19m <sup>2</sup> |

- Orientação solar das salas de aula: sete escolas não apresentaram informações de orientação solar.

|    | N             | S              | L           | O            | NE           | NO           | SE          | SO             |
|----|---------------|----------------|-------------|--------------|--------------|--------------|-------------|----------------|
| N. | 10<br>(6,25%) | 31<br>(19,38%) | 24<br>(15%) | 6<br>(3,75%) | 7<br>(4,38%) | 6<br>(3,75%) | 24<br>(15%) | 18<br>(11,25%) |

|    | L/O         | N/S/L        | N/S/<br>L/O  | NE/<br>SO    | N/S           | S/O          | SE/<br>NE    | SE/<br>NO    | SE/<br>SO    |
|----|-------------|--------------|--------------|--------------|---------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| N. | 4<br>(2,5%) | 1<br>(0,63%) | 1<br>(0,63%) | 2<br>(1,25%) | 14<br>(8,75%) | 1<br>(0,63%) | 1<br>(0,63%) | 1<br>(0,63%) | 2<br>(1,25%) |

- Número de pavimentos:

|            | Térreo         | 2 pavimentos   | 3 pavimentos |
|------------|----------------|----------------|--------------|
| Quantidade | 99<br>(61,88%) | 54<br>(33,75%) | 7<br>(4,38%) |

- Formato das salas de aula:

|            | Retangular<br>(6x8) | Quadrada<br>(7x7) |
|------------|---------------------|-------------------|
| Quantidade | 119 (74,38%)        | 41 (25,62%)       |

- Número de salas de aula:

|            | Maior | Menor | Média |
|------------|-------|-------|-------|
| Quantidade | 23    | 5     | 9,25  |

- Esquema de circulação x salas de aula:

|            | salaxcirculação | salaxcirculaçãosala | dois tipos    |
|------------|-----------------|---------------------|---------------|
| Quantidade | 146<br>(91,25%) | 12<br>(7,5%)        | 02<br>(1,25%) |

- Tipo de cobertura:

|            | Telhado convencional | Telhado embutido | Jogo de telhados | Laje impermeabilizada |
|------------|----------------------|------------------|------------------|-----------------------|
| Quantidade | 56<br>(35%)          | 44<br>(27,50%)   | 27<br>(16,88%)   | 26<br>(16,25%)        |

- Número de blocos:

|            | Bloco único | 2 blocos       | 3 blocos       | 4 blocos       | 5 blocos    | 6 blocos     |
|------------|-------------|----------------|----------------|----------------|-------------|--------------|
| Quantidade | 40<br>(25%) | 63<br>(39,38%) | 34<br>(24,25%) | 18<br>(11,25%) | 4<br>(2,5%) | 1<br>(0,63%) |

- Se o projeto foi construído ou não:

|            | Construídos  | Não construídos |
|------------|--------------|-----------------|
| Quantidade | 142 (88,75%) | 18 (11,25%)     |

- Simetria do projeto:

|            | Simétrico   | Não simétrico |
|------------|-------------|---------------|
| Quantidade | 19 (11,88%) | 141 (88,12%)  |

- Presença das salas do pré-primário:

|            | Com salas de pré-primário | Sem salas de pré-primário |
|------------|---------------------------|---------------------------|
| Quantidade | 107 (66,88%)              | 53 (33,12%)               |

- Ambientes complementares:

|        | Quadra coberta | Quadra desc. | Trabalhos manuais | Exame biométrico | anfiteatro   | zeladoria          | auditório   | Sala ambiente | Sala de desenho |
|--------|----------------|--------------|-------------------|------------------|--------------|--------------------|-------------|---------------|-----------------|
| Quant. | 07<br>4,38%    | 17<br>10,63% | 09<br>5,63%       | 06<br>3,75%      | 13<br>8,13%  | 03<br>1,88%        | 05<br>3,13% | 03<br>1,88%   | 03<br>1,88%     |
|        | biblioteca     | médico       | dentista          | palco            | cantina      | educador sanitário | laboratório | grêmio        |                 |
| Quant. | 122<br>76,25%  | 59<br>36,88% | 150<br>93,75%     | 132<br>82,50%    | 21<br>13,13% | 53<br>33,13%       | 15<br>9,38% | 18<br>11,25%  |                 |

## ANÁLISE DOS PROJETOS

Preliminarmente à análise dos projetos selecionados, foi realizada uma pesquisa sobre estudos existentes a respeito das escolas do Ipesp. Wisnik (2006) e Alves (2008) são autores que fizeram classificações a respeito dessa produção.

Nesses trabalhos, João Batista Vilanova Artigas é citado como autor de escolas diferenciadas. Seu nome encabeça grupos em ambos os autores e ainda é citado como influência para outros grupos. É inegável a importância de Artigas no presente objeto de estudo.

Machado (2007) comenta que o Ipesp preferiu contratar inicialmente os profissionais que eles consideravam como os melhores do mercado, pois ainda não tinham clareza do tipo de produto que o Instituto deveria receber através das contratações. Artigas foi um desses profissionais, tendo um projeto construído já em 1959, a EE Jon Teodoro em Itanhaém, conhecida na época como Ginásio de Itanhaém.

Artigas também implanta e difunde a chamada arquitetura brutalista paulista nas escolas do Estado de São Paulo, uma vez que a arquitetura moderna já se via consolidada desde os projetos elaborados pela Comissão Executiva do 2º Convênio Escolar.

A austeridade e o respeito no uso de materiais à vista (tidos como acabamentos em si), a preocupação por um funcionalismo não necessariamente mecanicista, foram evidências formais que, associadas às obras de Vilanova Artigas e seu grupo, geraram a alcunha de "Brutalismo Paulista" ao trabalho dos arquitetos de São Paulo (SEGAWA, 1998, p.150).

A ausência de revestimento nas estruturas de concreto aparente despontou como solução perfeita para as escolas do Ipesp, uma vez que a mesma representava menor custo e facilidade de manutenção (MACHADO, 2007), sendo este segundo item tecnicamente contestável. Novamente o Ginásio de Itanhaém é pioneiro nesse tipo de arquitetura, considerando que o projeto, de cunho moderno, foi concebido totalmente em concreto aparente, solução também utilizada nos demais projetos de Artigas e Cascaldi para o Ipesp. No caso do projeto de Itanhaém, o mesmo previa que o concreto fosse pintado de branco.

Para a análise e classificação propostas neste trabalho entendemos que alguns critérios não colaboram para a análise dos projetos e dessa forma não foram considerados determinantes para as classificações como relação com o entorno, já que a maioria das escolas foi construída em locais de baixa ocupação e pouca infraestrutura e utilização de materiais e técnicas locais, visto que inúmeros fatores relativos à execução das obras colaboram para particularizar os projetos nesse sentido.

Dessa forma, o método de classificação adotado leva em conta dois aspectos fundamentais: a espacialidade interna e o tratamento formal, e é embasado pelos dados estatísticos levantados.

Abaixo estão relacionados 4 grupos de projetos, selecionados pelos critérios acima citados. Para cada grupo, além de exemplos de projetos representados por plantas, cortes e elevações, são apresentados desenhos esquemáticos em planta e corte que procuram sintetizar as características fundamentais de cada grupo, numa tentativa de facilitar o reconhecimento do grupo a que cada projeto pertence.

Através desses grupos é possível notar que a vasta produção arquitetônica do período estudado seguiu basicamente por dois caminhos: muitos arquitetos se aproximando em maior ou menor grau da proposição formal e espacial ditada por Artigas, enquanto outros apresentavam propostas que se aproximavam das construções de seu entorno, com técnicas construtivas e materiais tradicionais, trabalhando de forma pragmática, não experimental, como se a proposta da escola fosse a continuidade do entorno onde está inserida.

## GRUPO 1: RIGIDEZ FORMAL E VALORIZAÇÃO DO ESPAÇO INTERNO

Os projetos desse grupo adotam sempre o bloco único, que abriga todo o programa funcional. Além disso, sempre fazem com que o galpão, ou recreio coberto e, em alguns casos também o recreio descoberto,



seja o centro das atenções, buscando sempre algum tipo de integração. São escolas que permitem *ver a todos e ser visto por todos*.

É uma arquitetura *introspectiva*. Apesar de esses espaços internos apresentarem seus acessos a áreas externas ao bloco conciso, é clara a preocupação com a ambientação interna e com a sensação de amplitude, tanto que a relação de proximidade das salas de aula com o galpão é física em escolas de porte menor e visual nas escolas de programa mais complexo. Enfim, não importa a topografia do terreno ou o tamanho do programa, os objetivos dos projetos deste grupo são muito claros, a ponto de contrariar as Diretrizes para Projetos elaborados pelo Fece: “5. Nenhuma sala de aula ou dependência administrativa deverá abrir para o galpão.” (FECE, 1963, p.110).

Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi foram os pioneiros na elaboração desse tipo de arquitetura em seu projeto para a EE Jon Teodoro-eco em Itanhaém em 1959 (figuras 1, 2, 3 e 4). Uma escola com apenas 05 salas de aula, laboratório, biblioteca e sala de trabalhos manuais. Apresenta-se em bloco único com estrutura em pórticos, pilares trapezoidais, laje impermeabilizada e vigas vencendo grandes vãos. Para iluminação e ventilação dos sanitários de alunos que se encontram no meio do bloco, foi criado trecho descoberto entre pórticos que acaba por setorizar a área administrativa da área de recreação.

É possível verificar a preocupação com o conforto térmico a partir de detalhes de projeto que indicam materiais isolantes e forro. Além disso, os grandes beirais resultantes do formato dos pilares sombreiam os ambientes das fachadas que possuem caixilhos. As salas de aula estão dispostas na face sul como a maioria das escolas estudadas.

Artigas e Cascaldi previram acesso único através da fachada oeste, criando pequeno desnível entre a área pedagógica – salas de aula – e a área administrativa, separando as entradas de alunos e administrativa sem a necessidade de barreiras físicas, mantendo internamente a amplitude visual. Neste mesmo acesso foi executada uma composição em cerâmica vitrificada denominada *Painel Anchieta*, de autoria do artista Francisco Brennand, recuado da empena oeste e visto por todos que entram.

A EE Conselheiro Crispiniano em Guarulhos, projeto de 1960, e a EE Adamastor de Carvalho em Santo André<sup>7</sup>, projeto de 1962 (figura 09), são

---

7. O projeto da EE Adamastor de Carvalho foi inicialmente desenvolvido em 1962 para o Ipesp, sob o nome de Ginásio de Utinga. O projeto foi modificado substancialmente pelos autores por solicitação do contratante, sendo construído somente em 1968. Estamos analisando neste trabalho a primeira versão do projeto elaborado por Artigas e Cascaldi.



as outras duas escolas elaboradas por Artigas e Cascaldi para o Ipesp. A primeira com 11 e a segunda com 21 salas de aula e ambientes não encontrados em nenhuma outra escola estudada neste trabalho como laboratórios diversos, artes industriais, ciências, comércio, economia doméstica e artes. Essas duas escolas, de porte muito maior que o projeto de Itanhaém, apresentam a mesma preocupação fundamental, que cria a unidade projetual dessas escolas e das demais deste grupo: o volume único e a integração dos espaços internos.

O projeto da EE Prof. Jon Teorodesco de Itanhaém, de 1959, foi provavelmente a grande referência projetual para outros arquitetos que também elaboravam projetos de escolas para o Ipesp. Essa é uma conclusão baseada nas datas dos projetos, pois nenhum outro projeto deste grupo foi realizado antes de 1960. Além disso, verificamos que alguns arquitetos que inicialmente realizaram projetos com características muito distintas em seus primeiros trabalhos para o Ipesp, como Abraão Sanovics, Fábio Penteado e Maurício Tuck Schneider posteriormente passaram a adotar os mesmos princípios de projeto.

Outro exemplo de escola para estudo mais detalhado é a EMEF Farid Salomão em Ribeirão Corrente, projeto de 1962 de autoria do arquiteto Ivan de Freitas Cavalcanti (figuras 5 e 6). Pequeno como o projeto de Itanhaém de Artigas e Cascaldi, esta escola possui apenas 05 salas de aula. Apresenta a mesma solução de bloco único retangular tendo o galpão integrado com circulações, de fácil acesso a partir das salas de aula.

O arquiteto criou uma área descoberta dentro do volume rígido, solucionando a necessidade de iluminação e ventilação dos sanitários e também para as circulações adjacentes. A diferença para o projeto de Artigas e Cascaldi, além de manter toda a escola no mesmo nível, é a utilização de estrutura de concreto armado, neste caso, com pilares de formato regular e vigas vencendo 8,00m nos dois eixos. Além disso o arquiteto fez uma exceção à regra e tratou a sala do pré-primário como não fazendo parte do corpo principal, numa construção mais baixa e fora do bloco maior. Verificamos nas fotos (figura 6) que esta construção foi executada de forma diferente do indicado em projeto, com solução em cobertura com declividade acentuada, apresentando um destaque indesejável, muito maior do que o previsto.

Apesar da estrutura convencional e de telhados embutidos, o projeto apresenta características modernas presentes na ausência completa de elementos construtivos além de pilares e platibanda de concreto que contorna toda a edificação, unificando formalmente todo o bloco.

Como exemplo de escola de grande porte, temos a EE Oswaldo Samuel Massei em São Caetano do Sul, projetada em 1962 pelo arquiteto Fábio Penteado (figuras 7 e 8). Possui 16 salas de aula em dois pavimentos, e não chegou a ser construída.

Novamente temos o bloco único e retangular contendo todo o programa arquitetônico, com área interna descoberta para iluminação e ventilação dos sanitários e da área interna da escola como um todo, assim como na escola de Itanhaém de Artigas e Cascaldi e a escola de Ribeirão Corrente, de Ivan de Freitas Cavalcanti.

Fábio Penteado adotou solução em dois pavimentos em meio nível, adotando rampas para a circulação vertical. Cria um vazio interno deixando o galpão com pé direito duplo, visível a partir da circulação de todas as salas de aula e iluminado pela cobertura. Apresenta cobertura em laje impermeabilizada inclinada e estrutura em pórticos, com pilares de formato irregular. Como resultado, as empenas laterais apresentam um desenho também irregular e inusitado, consequência das opções estruturais e de opções técnicas como a utilização de gárgulas junto às empenas, com caixas verticais cilíndricas para captação das águas pluviais, trabalhadas de forma a compor com a plasticidade final da edificação.

Fazem parte deste grupo 20 projetos de escolas elaborados por 15 escritórios de arquitetura. As figuras 9, 10 e 11 representam graficamente em plantas e cortes esquemáticos os conceitos deste grupo.

## GRUPO 2: PROJETOS COM TRATAMENTO FORMAL DIFERENCIADO E GALPÃO INTEGRADO

Os projetos deste grupo se diferem do grupo anterior por não apresentarem a preocupação latente em desenvolver um volume único para todo o programa, porém mantém como pré-requisito o galpão integrado ou espaços de recreação que tenham continuidade física e/ou visual com os setores pedagógicos, criando uma unidade no conjunto escolar.

São projetos que apresentam soluções formais variadas como telhados em uma água ou com panos de cobertura de tamanhos diversos, laje impermeabilizada e até mesmo cobertura em duas águas, porém sempre apresentando uma busca por formas geométricas simples e claramente definidas. Os telhados embutidos, redução do número de águas nas coberturas e tratamentos diferenciados quando da existência de beirais estão presentes nesses projetos.

Em planta a distribuição do programa resulta em formas sempre próximas ao “H” e ao “T”, consequência da divisão da escola em dois blocos unidos geralmente pelo galpão, localizado na região central. Já em corte, esses edifícios não se diferem tanto do grupo anterior a não ser pelo fato da maior variedade de tipos de cobertura. São extensões e declividades diversas de panos de cobertura contra a preferência, porém não exclusividade, da laje impermeabilizada do grupo anterior.

A EE Coronel Silvestre de Lima em Barretos, projeto de 1960 de autoria dos arquitetos Alberto Rubens Botti e Marc Rubin é uma das escolas deste grupo com planta em forma de “H” (figura 12).

Esta escola é de porte médio, com 12 salas de aula e duas salas para pré-primário. O galpão é central e visível por quase toda a escola. Os ambientes centrais junto ao galpão, com cobertura em laje sob o telhado e baixa altura, demonstra a preocupação em minimizar barreiras visuais, procurando enxergar toda a escola, principalmente a partir do pavimento superior.

Quanto a organização em planta, verificamos clara separação das atividades do pré-primário do restante da escola, com acessos e sanitários independentes e compartilhando cozinha e área administrativa, conforme orientações das diretrizes de projeto do Fece.

Solução similar é adotada na EE Professor Sebastião Teixeira Pinto em Tupã, projeto de 1960 de autoria do arquiteto Arnaldo Grostein (figuras 13 e 14). Também com planta em forma de “H”, esta escola tem menos ambientes na região central, junto ao galpão do que a escola acima citada. Além disso esses ambientes são posicionados de forma a atrapalhar o menos possível a amplitude visual da escola que ocorre da mesma forma, mesmo com o galpão a meio nível dos setores pedagógicos e administrativos. Nesta escola as dependências do pré-primário também atendem às diretrizes do Fece, com sanitários e pátio exclusivos.

Grostein acomodou a escola no terreno, criando solução em meio nível nos blocos opostos ao galpão, evitando assim grande movimento de terra. A cobertura em telhas onduladas de fibrocimento também acompanha esta declividade do terreno, resultando em pé-direito maior na região do recreio coberto. As duas águas que compõem a cobertura são os elementos que ajudam a manter certa unidade aos dois blocos conectados pelo galpão.

Diferentemente das anteriores, a EMEF Amador Franco da Silveira em Dracena, projeto de 1961 de autoria do arquiteto Hiroko Kawauchi (figura 15), uma escola de porte pequeno com 06 salas de

aula e uma sala para o pré-primário, apresenta planta em forma de “T”, novamente com o galpão central e todos os ambientes em nível.

A setorização é clara entre os ambientes pedagógicos, de vivência e administrativos, além de separar fisicamente os ambientes para o pré-primário. Mesmo assim a integração de todas essas áreas com o galpão ocorre de forma muito simples.

Um diferencial deste projeto é a cobertura. São quatro linhas de duas águas moduladas conforme a estrutura da edificação, criando três linhas de calhas internas. Apesar da cobertura em duas águas representar uma solução tradicional, a utilização da mesma na sequência apresentada torna a proposta inusitada.

Fazem parte deste grupo 21 projetos de escolas elaborados por 19 escritórios de arquitetura. As figuras 16 e 17 representam graficamente em plantas e cortes esquemáticos os conceitos deste grupo.

### GRUPO 3: PROJETOS COM TRATAMENTO FORMAL DIFERENCIADO SEM GALPÃO INTEGRADO

Neste grupo foram incluídas escolas onde é perceptível a busca formal de características volumétricas modernas, verificável na presença de telhados embutidos e platibandas ou aplicando panos de cobertura de forma diferenciada, assim como no grupo 2, porém não há uma integração física ou visual das áreas de recreação com as áreas pedagógicas como naquele grupo. Algumas características dos projetos fazem com que a setorização das áreas administrativa, de vivência (que inclui o galpão) e pedagógica sejam inevitáveis.

Uma parcela dos projetos deste grupo tem dois pavimentos, com escadas de acesso ao pavimento superior e sem vazios que possibilitem a integração visual entre os pavimentos. Temos então pavimentos estanques.

Como exemplo, temos a EMEF Professora Ana Maria Segura em Cosmorama, projeto sem data identificada, de autoria do arquiteto Hélio Penteado (figura 18). A maior parte da escola é em dois pavimentos e uma pequena parte é térrea, continuando o pavimento superior, resultante do desnível do terreno.

A declividade do terreno teve influência na escolha e definição dos acessos. O acesso administrativo é realizado diretamente no pavimento superior através de uma passarela. O acesso de alunos ocorre pelo recreio coberto e o pré-primário tem outro acesso, exclusivo.

O pavimento inferior abrange toda a parte de vivência, com galpão, sanitários, cozinha e outros ambientes como educador sanitário e gabinete dentário. O superior contempla as salas de aula, administração, biblioteca e alguns ambientes de apoio. As duas salas do pré-primário ficam em edificação totalmente isolada do prédio principal, ligada por uma passagem coberta, contrariando as orientações do Fece para que fosse mantida certa integração desses ambientes com o restante do programa.

Apesar do isolamento da área de recreação, a mesma recebeu tratamento privilegiado, tendo área proporcionalmente grande com relação ao porte da escola, além da continuidade com grandes pátios descobertos. O sistema estrutural com grandes vãos e poucos pilares também contribui para a amplitude visual do galpão.

Outra parcela deste grupo apresenta como solução diversos blocos no terreno conectados por circulações cobertas. Os blocos geralmente têm funções únicas como bloco de salas de aula, bloco administrativo, bloco do galpão e vivência.

A EE Dr. Carlos Garcia em Santo André, projeto de 1962 de autoria do arquiteto Majer Botkowski (figuras 19 e 20) representa claramente esta setorização. Foram distribuídos no terreno 4 blocos distintos: um para os ambientes administrativos, um para galpão e demais ambientes de vivência, um para as salas de aula e o último para os ambientes relacionados ao pré-primário.

O tratamento para cada bloco foi distinto. O de salas de aula tem dois pavimentos, abrigando 16 salas de aula. Os blocos administrativo e do pré-primário são térreos e de formas regulares. Já o bloco de vivência, apesar de térreo, tem sua estrutura e cobertura em forma de arco, tirando partido desta solução para aumentar o pé-direito do galpão – também rebaixado em relação às áreas externas.

É notável neste projeto o tratamento dado à circulação coberta que liga todos os blocos, criando também um eixo de ligação entre acessos opostos ao terreno. Temos também alguns casos de projetos de configuração muito linear, impossibilitando integração entre as áreas da escola. Alguns projetos apresentam esta solução propositalmente – ou sem motivo aparente –, outros devido à configuração do terreno. A EE Professor Ângelo Vaqueiro em São Caetano do Sul, projeto elaborado em 1963, de autoria do arquiteto Candido Malta Campos Filho (figura 21) está inserido num desses terrenos lineares.

É uma escola de médio porte, com 12 salas de aula e duas salas para pré-primário em dois pavimentos. Tem configuração linear,

setorizando as áreas pedagógicas, administrativa e de vivência. Tem acesso direto da rua em nível dos alunos ao galpão – independentes para alunos do pré-primário com relação aos demais – e por escada para a administração que está no pavimento superior. A área administrativa é a única que tem a visibilidade do galpão, devido à sua proximidade e por estar acima do mesmo. O arquiteto teve a preocupação de posicionar a altura da cobertura do galpão de modo que possibilitasse para os ambientes da administração janelas internas – para visualização do galpão – e externas – para iluminação e ventilação.

Nesta escola os ambientes referentes ao pré-primário atendem de forma integral as diretrizes do Fece, estando dentro do volume principal da escola, porém setorizados.

Este grupo contempla 63 projetos elaborados por 40 escritórios de arquitetura. É a maioria dos projetos estudados.

A figura 22 representa graficamente, em plantas e cortes esquemáticos, as características principais deste grupo.

#### GRUPO 4: PROJETOS CONVENCIONAIS SEM GALPÃO INTEGRADO

Este grupo, diferentemente de todos os outros, utiliza os elementos construtivos que formam a volumetria dos edifícios sem uma preocupação em alterar sua estética convencional, mantendo, por exemplo, a utilização de cobertura em telhas cerâmicas de formato regular – 2 águas iguais ou quatro águas – com beirais em todos os lados com ou sem calha, mesmo em dois pavimentos, além de, como no grupo anterior, não apresentar a integração dos diversos setores da escola, mantendo-os isolados, salvo algumas exceções. Em todos os grupos a solução da cobertura é o fator de maior influência na volumetria final da edificação, visto que a mesma tem área proporcionalmente grande com relação à área construída total das escolas, resultante da opção por edifícios térreos ou de dois pavimentos na maioria dos casos.

Cerca de 80% das escolas deste grupo apresenta dois ou mais blocos isolados, conectados por passagens cobertas, contribuindo para a separação das áreas pedagógica, administrativa e de vivência.

Esse aparente pragmatismo na questão formal também é notado nas soluções estruturais. Os vãos entre pilares são sempre pequenos e a estrutura de cobertura é, via de regra, em tesouras de madeira.

Por tudo isso este grupo não apresenta uma unidade em suas características como vemos claramente nos demais grupos. Dessa forma não desenvolvemos desenhos esquemáticos para transmitir o conceito que norteou o projeto dessas escolas. Na verdade formou-se um grupo por exclusão, com uma variedade grande de distribuição em planta do programa arquitetônico.

A EE Prof. Bruno Pieroni em Sertãozinho sem data identificada, de autoria do arquiteto Carlo Benvenuto Fongaro (figura 23), é um dos projetos deste grupo. A escola é térrea, apresenta 4 blocos separando as áreas de vivência, pedagógica e administrativa, isolando também o pré-primário e com cobertura em telhas cerâmicas em duas águas, convencional e aparente.

Os acessos são independentes para os alunos do primário, que o compartilham com o pessoal administrativo, e para os alunos do pré-primário. Este projeto atende às diretrizes do Fece quanto à disposição dos ambientes do pré-primário, apenas isolando em demasia as salas de aula, porém compartilhando a cozinha exatamente como indicado nas diretrizes, com o ambiente apresentando balcão para lados opostos para atendimento aos dois níveis de ensino. Devido à quantidade de blocos a escola fica espalhada pelo terreno sem necessariamente se apropriar dos espaços residuais entre os mesmos.

Da mesma forma que a escola de Sertãozinho, a EMEF Professor Lauro Rocha, em Mirassol, projeto sem data identificada de autoria do arquiteto Carlos Alberto Cerqueira Lemos (figura 24), apresenta as mesmas características formais, cobertura em tesouras de madeira e telhas cerâmicas parte em duas águas e parte em quatro águas num bloco único com grande área descoberta central.

Como exemplo de escola com dois pavimentos, temos a EE Professor Raymundo Pismel em Santo Anastácio, projeto sem data identificada, também de autoria do arquiteto Carlos Benvenuto Fongaro (figura 25). São quatro blocos interligados, sendo um deles em dois pavimentos, separando as atividades da escola. A cobertura é convencional, em telhas de barro aparente com duas águas, mesmo para a cobertura do bloco de dois pavimentos.

A escola possui acessos independentes para alunos, administração e pré-primário. O programa para o pré-primário atende as diretrizes do Fece e está localizado em bloco exclusivo, ligado aos demais por passagem coberta.

Este grupo contempla 56 projetos elaborados por 36 escritórios de arquitetura.



ALVES, André Augusto de Almeida. *Arquitetura escolar paulista 1959-1962: o Page, o Ipesp e os arquitetos modernos paulistas*. Orientador Maria Lucia Caira Gitahy, Tese de Doutorado. São Paulo, FAU USP, 2008.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Sobre escolas. *Acrópole*, n. 377, São Paulo, 1970.

BUFFA, Ester; PINTO, Gelson de Almeida. *Arquitetura e educação: organização do espaço e propostas pedagógicas dos grupos escolares paulistas, 1893-1971*. São Carlos, Editora UFSCar, 2002.

CALDEIRA, Mário Henrique de Castro. *Arquitetura para educação: escolas públicas na cidade de São Paulo (1934-1962)*. Orientador Maria Ruth Amaral de Sampaio, Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2006.

CORDIDO, Maria Tereza Regina Leme de Barros. *Arquitetura forense do Estado de São Paulo: produção moderna, antecedentes e significados*. Orientador Miguel Antonio Buzzar, Dissertação de Mestrado. São Carlos, IAU USP, 2007.

DECRETO n° 27.167 de 04/01/57. Altera as possibilidades de aplicação das verbas do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo – IPESP.

DECRETO nr. 36.799 de 21/06/60. Regulamentação do Fundo Estadual de Construções Escolares – FECE.

FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger de (orgs.). *Arquitetura escolar paulista, anos 1950 e 1960*. São Paulo, FDE, 2006.

FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger de (orgs.). *Arquitetura escolar paulista: estruturas pré-fabricadas*. São Paulo, FDE, 2006.

FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO. *Escolas estaduais de 1º grau: projetos arquitetônicos 96/97*. São Paulo, FDE, 1997.

FUNDO ESTADUAL DE CONSTRUÇÕES ESCOLARES. *A execução do programa de construções escolares*. São Paulo, 1963 (cópia datilografada).

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO DE SÃO PAULO. *Ata de Assembleia Geral Extraordinária de 20/08/59*. São Paulo, 1959 (cópia datilografada).

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO DE SÃO PAULO, *Ata de Assembleia Geral Extraordinária de 08/09/59*. São Paulo, 1959.



LEI N° 5.444 DE 17/11/60. Plano de Ação.

LEI COMPLEMENTAR N° 1010 DE 01/06/07. São Paulo Previdência – SPPREV.

MACHADO, Anthero Vieira. *Anthero Vieira Machado: entrevista*. Entrevistador Flávio Hadlich. São Paulo, 2007

*Mensagem à Assembleia Legislativa, 2º ano de Governo*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1961.

*Plano de Ação do Governo, 1959-1963*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1959.

ROCHA, Paulo Mendes da. Edifícios escolares: comentários. *Acrópole*, n.377, São Paulo, 1970, p. 35.

SAIA, Luis. Arquitetura paulista. in XAVIER, Alberto (org.). *Depoimentos de uma geração, arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2002.

WisniK, Guilherme, O programa escolar e a formação da escola paulista. In FERREIRA, Avany de Francisco; MELLO, Mirela Geiger de (orgs.). *Arquitetura escolar paulista, anos 1950 e 1960*. São Paulo, FDE, 2006.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimentos de uma geração, arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

# A CRISE DA ARTE COMO CIÊNCIA EUROPEIA E O PRÉ-ARTESANATO NORDESTINO VISTO POR LINA BO BARDI

Francesco Perrotta-Bosch

## RESUMO

A crise da arte como ciência europeia, estudada por Edmund Husserl e Giulio Carlo Argan, fundamenta o questionamento ao racionalismo, ao idealismo, às bases do pensamento científico perante a tragicidade de uma Humanidade capaz de empreender duas Guerras Mundiais. No entreguerras, o escritor francês Georges Bataille formula a noção de *informe*, um questionamento do ideal de forma que ajuda a compreender a dimensão do que Lina Bo Bardi chamou de pré-artesanato nordestino. O pré-artesanato é composto de peças que, ao cumprirem seu ciclo de uso dentro do sistema capitalista, são apropriadas pelos muitos que não conseguem se inserir nessa sociedade de consumo, os quais fazem adaptações e conferem novas funções a tais objetos. Da pobreza de experiência surge o pré-artesanato: ato criativo oriundo de poucos pobres elementos. Um ato que está à margem da antevisão de uma forma, ou seja, é externo à noção de projeto.

Palavras-chave: Informe, Lina Bo Bardi, Pré-artesanato.

## THE CRISIS OF ART AS EUROPEAN SCIENCE AND THE NORTHEASTERN PRE-CRAFTWORK SEEN BY LINA BO BARDI ABSTRACT

The crisis of art as a European science, studied by Edmund Husserl and Giulio Carlo Argan, grounds the questioning of rationalism,

idealism and the bases of scientific thinking towards the tragedy of humanity capable of undertaking two World Wars. Between the wars, the French writer Georges Bataille formulates the notion of *formless*, a questioning of the ideal of form that helps to understand the dimension of what Lina Bo Bardi called northeastern pre-craftwork. Pre-craftwork is composed of things which, in fulfilling their cycle of use within the capitalist system, are appropriated by the many who cannot enter into this consumer society, who make adaptations and give new functions to these objects. From the poverty of experience, the pre-craftwork emerges: a creative act originated from few poor elements. An act on the sidelines of the form's foreseeing, the notion of design.

Keywords: Formless, Lina Bo Bardi, Pre-craftwork.

## LA CRISIS DEL ARTE COMO CIENCIA EUROPEA Y LA PRE-ARTESANÍA DEL NORESTE VISTA POR LINA BO BARDI RESUMEN

La crisis del arte como ciencia europea, estudiada por Edmund Husserl y Giulio Carlo Argan, fundamenta el cuestionamiento al racionalismo, al idealismo y a las bases del pensamiento científico, ante la tragedia de una humanidad capaz de emprender dos guerras mundiales. Durante el periodo de entreguerras, el escritor francés Georges Bataille formula la noción de *informe*, un cuestionamiento del ideal de forma que ayuda a comprender la dimensión de lo que Lina Bo Bardi llamó pre-artesanía del noreste brasileiro. La pre-artesanía se compone de objetos que, al cumplir su ciclo de uso dentro del sistema capitalista, son apropiados por la gran cantidad de personas incapaces insertarse en esta sociedad de consumo, que hacen adaptaciones y dan nuevas funciones a estas piezas. De la pobreza de la experiencia surge la pre-artesanía: un acto creativo originado en pocos y pobres elementos. Un acto al margen de la previsión de la forma, de la noción de diseño.

Palabras llave: Informe, Lina Bo Bardi, Pre-artesanía.

A bomba atômica é resultado do mais alto empenho técnico. Do mesmo modo são os tanques, os aviões de batalha, as armas, as substâncias químicas para câmaras de gás dos campos de concentração e extermínio. Os milhões de mortos da Segunda Guerra escancaram que a barbárie é um dos resultados mais significativos da ciência e da lógica de pensamento pautada pela razão.

No livro *Arte Moderna*, Giulio Carlo Argan introduz a conjuntura pós-Segunda Guerra Mundial por meio de argumentos elaborados anos antes desse importante momento histórico por Edmund Husserl:

A exclusividade com que a visão global do mundo do homem moderno, na segunda metade do século XIX, aceitou ser determinada pelas ciências positivas e com que se deixou cegar pela prosperidade delas derivada significou um afastamento dos problemas que são decisivos para uma humanidade autêntica. As meras ciências de fatos criam meros homens de fato... Na miséria da nossa vida – ouve-se dizer –, esta ciência não tem nada a dizer. Ela exclui de princípio exatamente aqueles problemas que são prementes para o homem, o qual, em nossos tempos atormentados, sente-se nas mãos do destino; os problemas do sentido ou do não-sentido da existência humana em sua totalidade'. Assim, poucos anos antes da Segunda Guerra, Husserl considerava inevitável a crise *das ciências europeias*, isto é, do sistema cultural fundado na racionalidade e, naturalmente, na consciência de seus limites e na complementaridade natural da imaginação ou fantasia (ou seja, a arte) em relação à lógica (a ciência). (ARGAN, 1992, p. 507)

Fundada sob os cânones da Filosofia da Grécia antiga e desenvolvida segundo a racionalidade iluminista, a humanidade teve os princípios do pensamento ocidental postos em xeque. A ilimitada crença cartesiana depositada na razão e na técnica nos fez negligenciar “a constante ameaça de se cair em unilateralidades e em contentamentos precipitados, que se vingam em contradições subsequentes” (HUSSERL, 2006, p. 40): duas Grandes Guerras Mundiais. Os parâmetros que determinavam a clareza da busca pela verdade universal foram desacreditados por sua

dissolução na opacidade de subjetividades pessoais. As certezas eternas e indesviáveis, que encaminhariam ao progresso social e comum a todos, não eram mais passíveis de aceitação plena e irrestrita. Os eventos que sucederam no mundo entre 1939 e 1945 punham em dúvida todo pensamento talhado na objetividade, na racionalidade e, por conseguinte, no idealismo.

Husserl também mostra que a objetividade embutida na busca pela razão leva à negligência em dois aspectos. Primeiramente, o método científico de um racionalista visa atentar somente ao que é objetivo, considerando perfeitamente aceitável preterir aquilo que é subjetivo – julgado como uma exceção desprezível –, o que abre caminho à não compreensão da totalidade complexa da questão em estudo. O outro aspecto relatado pelo autor é:

Todos os bem-queridos discursos sobre o espírito de comunidade, a vontade do povo, sobre ideais, sobre objetivos políticos das nações e coisas semelhantes são romantismo e mitologia, provindos da transposição analógica de conceitos que só têm um sentido próprio na esfera pessoal individual. (HUSSERL, 2006, p. 44)

De acordo com esta passagem, a objetividade apresentada como proposição exemplar tende a ser subjetiva e válida somente no plano da compreensão e do conhecimento pessoais: “este objetivismo ou esta apreensão psicofísica do mundo é, apesar da sua aparente compreensibilidade, uma unilateralidade ingênua” (HUSSERL, 2006, p. 44). De modo mais amplo, em *Crise da humanidade europeia e a filosofia*, Husserl indicou como a racionalidade unilateral que sustenta o ideário das civilizações europeias é ingênua: “Nesta ingenuidade, inevitável no começo, estão, portanto, mergulhadas todas as ciências cujos começos já na Antiguidade se tinham desenvolvido” (HUSSERL, 2006, p. 44).

Isso nos ajuda a compreender a insatisfação no pós-guerra com as propostas feitas pelas vanguardas artísticas modernistas da primeira metade do século XX que optaram pela via do elogio ao funcionalismo.<sup>1</sup> Como exemplo inicial, de acordo com Argan, “um quadro de Mondrian não é uma imagem de ordem, mas um *pôr ordem* — o que pressupõe

---

1. Utilizo-me da categoria de artistas que Giulio Carlo Argan apresenta no capítulo seis, “A época do funcionalismo”, do livro *Arte Moderna*, com exceção dos dadaístas e dos surrealistas.

uma condição de desordem, de turvação sensorial e passional" (ARGAN, 2004). Os manifestos e teorias das vanguardas foram determinados por um raciocínio que submetia a criatividade e a imaginação a esses ideais positivistas: tudo se resolveria por meio da forma funcional.

"A rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas)" (ARGAN, 2004). Além de sintetizar a característica fundante da arquitetura moderna da época, a afirmação pode ser lida como um enunciado igualmente elucidativo dos quadros cubistas de Pablo Picasso e de Georges Braque, ou do construtivismo russo de Malevich e Tatlin, ou do neoplasticismo de Piet Mondrian e de Theo van Doesburg, ou de algum objeto de design de autoria de Marianne Brandt ou Marcel Breuer quando estiveram na Bauhaus, ou da lógica que levou Le Corbusier ao Modulor, a seus cinco pontos de arquitetura, à concepção casa como máquina e às suas *Villes Radieuses*.

Retornando à obra de Mondrian como objeto de estudo, Argan argumenta:

A definição última, irreduzível, de extrema lucidez, da arte como forma, e da forma como racionalidade absoluta, fora dada por Mondrian, cuja clareza cognitiva deveria refletir-se e refratar-se em todos os produtos do agir humano, tornar-se o signo da racionalidade fundamental da existência. (ARGAN, op. cit, p. 538)

O sistema neoplasticista é um modelo projetivo que se apresenta como matriz exemplar a uma variabilidade de circunstâncias. É uma ideia de arte direcionada pela pura expressão plástica e liberta de qualquer morfologia de origem natural, assim realizando a autonomia da visualidade. Com uma visão impositiva, essas vanguardas acreditavam que podiam pautar a vida pela estética, ou, mais especificamente, por um padrão estético por elas definido.

Numa defesa da arte abstrata, Mario Pedrosa elogia:

O abstracionismo trouxe elementos plásticos, não diremos novos, mas completamente depurados, pela primeira vez, de todo compromisso de comunicação direta, elevando assim a arte a uma distância psíquica ideal: de um lado, o artista individual em todo o livre desabrochar do personagem, de outro, a obra falando sozinha uma linguagem

própria, sem apelos diretos a sentimentalidades, a prazeres e sugestões externas, a angústias ou neuroses da vida privada do seu criador.” (PEDROSA, 2015, p. 339)

Entretanto, pelo argumento de Husserl, essas propostas das vanguardas modernistas são ingênuas por se apresentarem como novos fundamentos dentro de uma visão determinística do progresso técnico universal, quando são, na realidade, resultado de uma construção intelectual rica, porém subjetiva e, por consequência, restrita.

Isso se comprova quando a “virtude racional” perde espaço para o “furor dos regimes totalitários, das políticas de força” (ARGAN, op. cit, p. 538). Amparadas na crença de que a forma redimiria a humanidade de seus problemas, as pesquisas de índole reformista, citadas acima, foram apresentadas como um *acerto de rota* da razão durante e após a Primeira Guerra, porém se mostram incapazes perante o fortalecimento das relações econômicas capitalistas, o nazismo e o fascismo, e, principalmente, a barbárie da Segunda Guerra. Mais uma vez, Argan vai direto ao ponto: “Para que continuar a contrapor a utopia da razão ao brutal realismo do poder?” (ARGAN, op. cit, p. 538).

Ainda nos anos 20 e 30, os surrealistas já se colocavam em franca oposição ao projeto moderno de vanguardas positivistas do início do século XX. Desafiavam o racionalismo, contestando a confiança depositada na ciência e na técnica, refutando a laudatória convicção ocidental pelo funcionalismo. Mesmo com discursos e trechos dos manifestos por vezes belicosos, os membros dessa vanguarda crítica lançavam mão de “manobras de uma inteligência poética” (BRITO, 2005, p. 124), por exemplo, em estratégias como o automatismo psíquico, que visava liberar a força retida na esfera do inconsciente, assim desimpedindo a capacidade criadora proveniente do imaginário. Elogiava-se, portanto, o que a ciência e a filosofia não conseguem compreender, dominar, sistematizar, esquematizar. O interesse dos surrealistas aproxima-se da indeterminação, do descontrole, da casualidade, do gratuito, do imprevisto, do incerto, do acaso – ou seja, alcança a total negação ao determinismo modernista. No amálgama de referências e interlocuções que alicerçam o surrealismo, o crítico de arte Ronaldo Brito esclarece:

o domínio surrealista e seu confuso porém constante agenciamento de Freud, Marx, a tradição romântica, a revolta dadaísta, o esoterismo e todo tipo de manifestação de desencanto ante o logos eram um sintoma inequívoco da falência



do projeto moderno, da impossibilidade de sustentar o que Giulio Carlo Argan chamou a arte como ciência europeia. A partir daí trata-se sobretudo de compreender a démarche surrealista como sequência e impasse, realização e questionamento, afirmação e dúvida da modernidade. (BRITO, 2005, p. 123)

Para os surrealistas, acreditar na forma como fator de esclarecimento da consciência, como fizeram as vanguardas positivistas, era impossível. Daí provém Georges Bataille. Do surrealismo origina-se o informe:

Informe; Um dicionário começaria quando não mais fornece o significado das palavras, mas suas tarefas. Assim, informe não é somente um adjetivo com determinada acepção, mas um termo que serve para desclassificar as coisas do mundo, que geralmente demanda que cada coisa tenha sua forma. O que designa não tem direito em qualquer sentido e fica esmagado em todo o lugar, como uma aranha ou uma minhoca. Na verdade, para que acadêmicos fiquem contentes, o universo deve ter uma forma. Toda filosofia não tem outro objetivo: dar uma sobrecasaca ao que for, uma sobrecasaca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 1929. In BOIS, KRAUSS, 1997, p. 05. Tradução livre do autor para língua portuguesa)

Como resposta à vivência da barbárie, o termo reaparece após a Segunda Guerra Mundial na *Arte Informal* (também conhecida como Tachismo), com artistas como os franceses Jean Dubuffet (1901-1985) e Georges Mathieu (1921-2012), os alemães Wols (1913-1951) e Hans Hartung (1904-1989), e, mais controversamente, alguns inserem no grupo o catalão Antoni Tàpies (1923-2012) e os italianos Piero Manzoni (1933-1963) e Alberto Burri (1915-1995).<sup>2</sup> O neo-dada,

---

2. Críticos modernos da época fizeram severas avaliações a respeito de Informais e Tachistas. Por exemplo, Mario Pedrosa afirmou: "Uma parte, aliás, dos tachistas de agora prossegue na sua destruição; embora não se compreenda por que, como na fixação do peru dentro da roda de giz, artistas como Burri, Rivera e outros ainda conservam a delimitação retangular de uma tela inútil." PEDROSA, 2015, p. 341.



o neorrealismo e a arte polimaterica na Itália, *Junk Art*, *Art brut* e mesmo a *Action Painting* americana: há uma série de nomenclaturas e agrupamentos artísticos da época que tratam das mesmas questões do Informal, tendo sido incorporados diversos artistas a mais de uma dessas correntes artísticas.

Um dos aspectos mais relevantes acerca do Informal é o antagonismo à noção de projeto, mais especificamente a uma noção de projeto expandida, elucubrada pelas vanguardas modernas – na arquitetura, especialmente por Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright –, e que Argan denomina como design – a resultante direta da *síntese das artes*. Aqui a

*arquitetura* já perdeu seu significado tradicional, tanto que foi preciso substituí-lo pela palavra design, que abrange tudo, do traçado de uma cidade ou de uma região ao menor objeto de uso diário. [...] Mas há algo que permanece fora do design, contra o design, contra aquela arte, portanto, que se uniformizou em certas regras metodológicas, se inseriu no ciclo produtivo e se colocou como rigorosa concepção formal: é a mais recente das correntes artísticas, o informal. (ARGAN, 2004)

É preciso ter em vista que há similitudes e diferenças entre o *informal* de Argan e o *informe* de Bataille. Entre as convergências, averigua-se o quão extrínsecos são a parâmetros cartesianos, tanto metodológicos quanto representacionais. Na sua hostilidade ao que é hegemônico, informes e informais questionam as noções de unidade e ordem, opõem-se a parâmetros geométricos e de perspectivas, e, de modo amplo, contestam “os desígnios da vontade de ordem construtiva” (BRITO, 2005, p. 122). É importante esclarecer que o Informe que aqui interessa não está restrito a uma corrente artística Informal de determinadas décadas em meados do século XX, mas sim a questões que emergem na instigação de Bataille.

Retomando o dualismo entre vanguardas construtivistas e os surrealistas, Ronaldo Brito apregoa diferenças fundamentais para a compreensão do porvir do que é ou não Informe:

O perigo do programa construtivo sempre foi o de acabar fixando contra o próprio ideal de racionalidade um corpo canônico e até uma academia; a espreitá-lo está

a velha pedagogia, a confiança no ensino e na transmissão da poesia e da arte. Estas degeneraram logo em exercícios, experimentos, ilustrações de um saber prévio à realização das obras. Contra o mito da inspiração surge a palavra de ordem da metodologia e se recupera a força singular da arte para as determinações previsíveis e computáveis da ciência. O perigo surrealista, por sua vez, era o de regredir diante das premissas do mundo moderno ao enfrentá-lo e recusá-lo; desvirtuar a revolta em mera rebeldia e a pulsão revolucionária em misticismo ou nostalgia. (BRITO, 2005, p. 125)

Oriunda de uma posição surrealista, a contrariedade ao *programa construtivo* é um alicerce essencial para a compreensão do informe. O que já é uma postura disruptiva para as artes visuais pode por, de modo ainda mais drástico, a arquitetura na berlinda. Quando se criticam métodos, códigos e instrumentos de projeto, estamos diante da crise do argumento de autoridade da arquitetura perante a sociedade. Ao pôr em dúvida o determinismo e a racionalidade, mina-se o credo em um ideal de forma na arquitetura capaz de redimir qualquer lugar. Contrastando àqueles que acreditam na forma como índice de esclarecimento da consciência, passível de ser transmitido pelo ensino, o informe refuta qualquer institucionalização, não se inserindo no sistema educacional, social, político ou econômico. O informe reprova a intenção de construir uma nova hegemonia.

Aí está a virtude do informe, mas também seu maior risco. Afinal, qualquer adesismo ao ciclo de produção seria um descolamento da crise originária do informe, caindo na ameaça de sua fetichização (FOSTER, in RICCIARDI; ROSE, 2013, p. 91), de sua farsa. A arquitetura totalmente informe talvez esteja fadada à marginalidade. Talvez informe seja o que não tem promessas de transformação político-social, destituído de qualquer compromisso com a noção de progresso, descrente na capacidade solucionadora do projeto. Por perceber a dimensão trágica da vida, é provável que o informe encare com ceticismo qualquer pacificação de complexas situações por meio do desenho, isto é, do ideal de forma. Talvez ao informe só reste reunir o que esteja disponível para que se persista sobrevivendo, suturando os farrapos esgarçados e juntando as sobras deixadas pelo dito racionalismo, capaz de violentar em nome de um ideal.

Lina Bo Bardi bradou pelo *Direito ao feio*. Isso foi em 1982, numa das primeiras exposições do Sesc Pompeia, que apresentava trabalhos artísticos de funcionários públicos.<sup>3</sup> Intitulada *O belo e o direito ao feio*, a mostra era estruturada a partir de uma espécie de artigo-manifesto, o qual tem um trecho especialmente esclarecedor:

DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações, desde a África até o Extremo Oriente, que nunca conheceram o *conceito* de belo, campo de concentração obrigado da civilização ocidental. De todo este processo foram excluídos uns ainda menos afortunados: o povo.  
(BO BARDI, in FERRAZ, 1993, p. 241)

O adjetivo é aplicado ao que está à margem da alta cultura. Contrapondo-se à noção filosófica europeia de belo, Bo Bardi associa o feio ao popular. Para melhor compreender tal argumentação, é preciso analisar outra exposição organizada pela arquiteta ítalo-brasileira, porém duas décadas antes: *Nordeste* inaugurou o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, em Salvador da Bahia. Esta mostra era constituída fundamentalmente por coisas que Lina Bo Bardi chamava de pré-artesanato (BO BARDI, in FERRAZ, 1993, p. 210). Para ela, artesanato eram os objetos concebidos e produzidos por artesãos com determinada utilidade e aptos a serem confeccionados diversas vezes para que fossem, por fim, comercializados. Pré-artesanato é um estágio anterior a isso: diz respeito à subsistência. Não é da ordem das coisas compradas, mas sim das coisas encontradas. Não há sistematização no seu fazer. O sentido de uso do objeto não é estabelecido por um inventor ou um projetista, mas sim pelo usuário, que adequará o que foi apropriado (o que estava disponível a ele) para cumprir uma necessidade básica e vital sua.

É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser *demitidos*, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação da beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante

---

3. Funcionários do Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (Inamps).

duma realidade pode dar./Matéria-prima: o lixo./Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do 'nada', da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do *útil* e *necessário* é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia. (BO BARDI, in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 117)

O pré-artesanato é composto de peças que, ao perderem sua dita serventia ou cumprirem seu ciclo de uso dentro do sistema capitalista, são apropriadas pelos muitos que não conseguem se inserir nessa sociedade de consumo, os quais fazem adaptações e conferem novas funções a tais objetos – para alguns são dejetos, para outros são o disponível para ser instrumento de sustento. O *feito* pré-artesanato nordestino está associado à busca pela sobrevivência.

Contrapõe-se às supérfluas peças, cuja concepção está atrelada ao ato da venda, da obtenção de lucro, da expansão de bens. Não sendo essenciais para o ser humano, tais mercadorias só levam ao desprendimento do que é, de fato, real. Isto é consequência da compreensão, em meados do século XX, do lado perverso do desenho industrial: diferentemente do que imaginaram membros das vanguardas construtivas, como os da Bauhaus, os objetos produzidos em série, estandardizados e concebidos sob a luz do utilitário (do que é pretensamente necessário) foram desviados de sua origem para se tornarem pura mercadoria de consumo. A crise do design foi uma questão recorrente nas falas e em textos de Lina Bo Bardi:

A arte não é tão inocente: a grande tentativa de fazer do desenho industrial a força regeneradora de toda a sociedade faliu e transformou-se na mais estarrecedora denúncia da perversidade do sistema. (BO BARDI, in RUBINO; GRINOVER, 2009, p. 137)

A arquiteta vê o mundo convertido em um lugar farsesco, composto por coisas que não pertencem ao estritamente vital.

Em oposição, o valor do pré-artesanato provém da observação de ações feitas por pessoas para resistir às trágicas condições de vida. Talvez a percepção que Lina Bo Bardi teve no nordeste brasileiro se justifique pela sua experiência pessoal de viver em meio a

bombardeios e escombros em Milão, na Segunda Guerra Mundial. Impunham-se riscos, limitações, desilusões como ela mesmo explicita em seu Curriculum literário:

Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é o julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferência incólume. (BO BARDI, in FERRAZ, 1993, p. 10)

Perdurar em uma dramática situação como essa conduz uma pessoa a agir com o intuito de persistir existindo. Sem interpretar a condição unicamente pela negatividade, pode-se tomar a compreensão de barbárie por Walter Benjamin no texto “Experiência e pobreza”, de 1933, expondo a dimensão existencial imposta pela Grande Guerra:

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (BENJAMIN, 1995, p. 115-116)

Segundo Benjamin, da crise pode-se restituir o que é o essencial. Do modo mais duro, a barbárie pode ser estímulo para reconhecer as qualidades pobres, no sentido matérico e tecnológico, de peças domésticas de suporte a atividades cotidianas. Da *pobreza de experiência* surge o pré-artesanato: ato criativo oriundo de poucos (pobres) elementos. Como naqueles anos em que buscava sobreviver em meio à guerra na Europa, Bo Bardi viu uma ativa admissão da barbárie por aquela “civilização do nordeste” (BO BARDI, in RUBINO; GRINOVER [Orgs.], 2009, p. 116).

Há aqui também uma análise mais abrangente: uma visão de nação. Lina Bo Bardi enxergava naquelas coisas que encontrou no nordeste a última chance de criação de uma cultura brasileira autêntica. Antes mesmo do Golpe Militar de 64, ela parecia desconfiar das terríveis semelhanças da situação política brasileira com o regime fascista que presenciou na Itália. Na Bahia, parece ter encontrado a sua *trincheira* no velado conflito do campo cultural, como relata neste texto de 1961:

O Brasil está conduzindo, hoje, a batalha da cultura. Nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado os seus esquemas culturais, estará fixado numa linha definitiva: ser um país de cultura autônoma, construída sobre raízes próprias, ou ser um país inautêntico, com uma pseudocultura de esquemas importados e ineficientes. [...] O Brasil, hoje, está dividido em dois: o dos que querem estar a par, dos que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades para jogá-las, revestidas de uma apressada camada nacional, no mercado da cultura, e o dos que olham dentro de si e à volta procurando fatigadamente, nas poucas heranças duma terra nova e apaixonadamente amada, as raízes duma cultura ainda informe para construí-la com uma seriedade que não admite sorrisos. (BO BARDI, in RUBINO; GRINOVER, 2009, pp. 113-114)

*A cultura ainda informe* é a arte popular nordestina. Um gérmen regional que poderia ter emergido como alicerce de uma cultura genuína do povo brasileiro. Lina Bo Bardi compreendia ser indelineável a constituição dessa *civilização meridional*, porém via isto como uma virtude seminal. Afinal, as fundações dessa *cultura ainda informe* eram legítimas: com enorme tenacidade, pessoas produziam coisas dignas, essencialmente suas, que constituíam o mínimo necessário a lhes garantir a vida em meio às ruínas que envolviam suas próprias existências. Na pobreza, na carência, na moléstia, na escassez, o único desejo é sobreviver, independentemente de como. Não há projeto quando o objetivo único é subsistir. As noções de ideal, técnica, racionalidade aqui não fazem sentido. Para um ser humano em tal situação, não há espaço para intenções a respeito de que forma obtém-se a conservação da existência do indivíduo. O direito ao feio é o direito ao informe.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- , *Projeto e destino*. São Paulo, Ática, 2004.
- , *A arte moderna na Europa. De Hogarth a Picasso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BO BARDI, Lina (org.). *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

BATAILLE, Georges; EINSTEIN, Carl; HENRI-RIVIÈRE, Georges (eds.). *Documents*. Paris, 1929-1930.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

----- . Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless. A User's Guide*. Nova York, Zone Books, 1997.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

CABRAL, Maria Cristina Nascentes. *O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi*. Orientador Antonio Edmilson Martins Rodrigues. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2015.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

HOLLIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge/Londres, The MIT Press, 1992.

HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. Lisboa, Lusofonia.net, 2006.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo/Barcelona, Romano Guerra Editora/Gustavo Gili, 2006.

OZENFANT, Amedée; LE CORBUSIER. *Depois do cubismo*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

PEDROSA, Mario. *Arte. Ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

RICCIARDI, Garrett; ROSE, Julian (org.). *Manifesto Series: 01 Formless*. Zurique, Lars Muller Publishers, 2013.

RISERIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.



# A ARQUITETURA HOSPITALAR DO ESCRITÓRIO RINO LEVI ARQUITETOS ASSOCIADOS: O PROJETO DA MATERNIDADE DA USP, 1945-1956

Franciely Daiane Massarenti de Almeida  
André Augusto de Almeida Alves

## RESUMO

Rino Levi expressa os princípios do *architetto integrale* presentes em sua formação italiana, fazendo convergir aspectos técnicos e artísticos em sua arquitetura, na produção da cidade moderna. A partir do recorte temático dos projetos hospitalares elaborados por seu escritório entre 1945 e 1965, efetua-se uma leitura do projeto da Maternidade da Universidade de São Paulo (1944-1953), que se baseia no esquema de geração de volumes edificados por meio da convergência de agrupamentos de usos e circulações. Tal diretriz é constante e encontra materialização em diferentes frentes: a composição volumétrica geral; a flexibilidade das plantas; o tratamento das fachadas; a relação do edifício com o lote e com a cidade; os procedimentos de representação. Rino Levi alcança uma clareza e uma unidade de pensamento desde o conceito de arquiteto integral até uma série de procedimentos de projeto. No processo de projeto de Rino Levi, enquanto a técnica implicada no fazer arquitetônico avança, os princípios e leis que o regem – presentes nos valores clássicos de proporção e ritmo – permanecem. Assim, a importância deste arquiteto para a arquitetura moderna brasileira é evidente.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna Brasileira, Projetos Hospitalares, Rino Levi.



THE HOSPITAL ARCHITECTURE OF RINO LEVI  
ASSOCIATED ARCHITECTS OFFICE: THE USP  
MATERNITY PROJECT, 1945-1953  
ABSTRACT

Rino Levi expresses the *architetto integrale* principles present in his Italian formation, by converting technical and artistic aspects into his architecture, while creating the modern city. From the thematic section of the hospital buildings designed by his architectural office between 1945 and 1965, the paper analyzes the design for the Maternity of the University of São Paulo (1944-1953), considering the generation of volumes through the convergence of uses and circulations. This guideline is recurrent and finds materialization on different fronts: the general volumetric composition; the flexibility of plants; the treatment of façades; the relationship between the building and the plot and the city; the graphic representation procedures. Rino Levi reaches a clarity and a unit of thought from the integral architect concept to a series of design procedures. In Rino Levi's design process, while the technique implied in the architectonic practice advances, the principles and laws that govern it –classical values of proportion and rhythm – remain. Therefore, the importance of this architect for modern Brazilian architecture is evident.

Keywords: Modern Brazilian Architecture, Hospital Projects, Rino Levi.

LA ARQUITECTURA HOSPITALARIA DE LA OFICINA DE  
RINO LEVI ARQUITECTOS ASOCIADOS: EL PROYECTO  
DE LA MATERNIDAD DE LA USP, 1945-1953  
RESUMEN

Rino Levi expresa los principios del *architetto integrale* presentes en su formación italiana, haciendo converger aspectos técnicos y artísticos en su arquitectura, en la producción de la ciudad moderna. A partir del recorte temático de los proyectos hospitalarios elaborados por su oficina entre 1945 y 1965, se efectúa una lectura del proyecto de la Maternidad de la Universidad de São Paulo (1944-1953), que se basa en el esquema de generación de

volúmenes edificados por medio de la convergencia de agrupaciones de usos y circulaciones. Tal directriz es constante y encuentra materialización en diferentes frentes: en la composición volumétrica general; en la flexibilidad de las plantas; en el tratamiento de las fachadas; en la relación del edificio con el lote y con la ciudad; y en los procedimientos de representación. Se observa que Rino Levi alcanza en su obra una claridad y una unidad de pensamiento, que empieza en el arquitecto integral y llega a una serie de procedimientos de proyecto, en un proceso en que, mientras la técnica implicada en el hacer arquitectónico avanza, los principios y leyes que lo rigen – presentes en los valores clásicos de proporción y ritmo – permanecen. Por lo tanto, la importancia de este arquitecto para la arquitectura brasileña moderna es evidente.

Palabras clave: Arquitectura Moderna Brasileña. Proyectos Hospitalarios. Rino Levi.

## BREVE INTRODUÇÃO: DO *ARCHITETTO INTEGRALE* AOS VOLUMES FUNCIONAIS

Rino Levi (1901-1965) se formou em 1926 na Escola Superior de Arquitetura de Roma, local em que Gustavo Giovannoni elaborou, em 1916, o conceito de arquiteto integral, que marca toda a trajetória do arquiteto:

Essa escola [...] tinha como objetivo a formação de um arquiteto capaz de intervir com competência técnica e artística nas transformações por que passavam as velhas cidades italianas. (ANELLI, GUERRA E KON, 2001, p. 26)

Tal conceituação exigia que o arquiteto fosse capaz de desenvolver a capacitação científica concomitantemente à sensibilidade artística. É nesta chave que se deve entender a afirmação de Levi (1925, p. 1), em favor de uma arquitetura de volumes com “linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros”, entendida por uma perspectiva histórica e acadêmica:

O progresso que se verifica, atinge, profundamente, a arquitetura do nosso tempo. Resulta dessa evolução, uma modificação estética, que, na realidade, é uma volta ao clássico, compreendido na sua essência espiritual, com a preocupação de alcançar o objetivo visado, isenta de artifícios e usando os recursos da nossa época. Não se trata, pois, de copiar, superficialmente, as obras do passado. (LEVI, 1948, p. 1)

Neste sentido, o arquiteto busca de maneira clássica – por meio de regras de proporção e perspectiva, além das preocupações de cunho estético – considerar as circunstâncias locais e integrar o edifício à cidade, de modo que, “[p]ara Rino, a harmonia só se alcança realmente quando se ligam organicamente numa unidade todos os fatores que convergem para a criação da obra. Esses fatores são de ordem funcional, técnica e plástica”. (CAPPELLO, 1998, p. 5)

Do ponto de vista da técnica, nota-se que os progressos da indústria, de acordo com Levi (1939, p. 2), “determinaram o ponto de partida para as formas modernas”, em que uma sequência de fenômenos obriga o arquiteto a um rigoroso estudo. Nesse sentido,

o arquiteto realça que “os conhecimentos científicos contribuem vivamente para a concepção plástica do arquiteto” (LEVI, 1948, p. 11). A respeito da arte, refere-se ao trabalho do artista-arquiteto como uma expressão de seu espírito interior; e a uma ideia de beleza em que o artista imprime a imagem na matéria e cria uma representação de uma seleção de belezas naturais. Surge daí a harmonia entre os elementos do espaço, ligados à técnica e às leis da proporção. Observa-se que a técnica evolui, porém as leis e princípios que governam a plástica não se alteram, ou seja, os problemas de proporções, ritmos, entre outros, são sempre os mesmos.

Segundo Anelli (1995, p. 151), “os limites entre conhecimento científico e experiência empírica são, para Levi, estabelecidos pelo desenvolvimento histórico”. Ao longo do desenvolvimento tecnológico do século XX, assistiu-se à necessidade da transformação dos procedimentos de trabalho face aos novos programas de necessidades e aos avanços científicos. Transformações estas que,

[e]m vista da rapidez com que se seguem os acontecimentos, bem como a necessidade de utilizar os processos mais modernos, por maiores que sejam os conhecimentos do arquiteto, não pode este prescindir da colaboração dos técnicos e especialistas. Só assim é facultada a criação de obras que têm sua razão de existir nas condições especiais da época em que vivemos e de nossa sensibilidade. (LEVI, 1939, p. 2)

Em 1948, a respeito do processo de projeção de um hospital, Levi apresenta o arquiteto como coordenador, que pouco aparece no processo de elaboração do projeto do edifício, mas que nele consolida e imprime seus procedimentos de trabalho (ANELLI, 1995, p. 151-152). Assim, o arquiteto, frequentemente, antecipa-se ao especialista, com soluções originais e ousadas; porém, às vezes, pode acontecer o contrário, quando as orientações do especialista “assumem papel de relevo no trabalho da criação” (LEVI, 1948, p. 12). De qualquer modo,

[u]ma vez reunidos e assimilados todos os dados, o arquiteto, valendo-se da sua capacidade criadora, empresta, ao conjunto, a sua fisionomia definitiva, entrosando todos os elementos num organismo funcional, técnico e plástico. (LEVI, 1948, p. 11)

Para isso, é preciso que o arquiteto – apesar de estar desvinculado do ato construtivo – não abandone sua responsabilidade do conhecimento da construção em todos os detalhes e procedimentos; isto é, crie, desenvolva e controle todo o processo construtivo, inserindo-se na cultura da produção. Ao deparar-se com a indústria, o arquiteto deixa de ser somente um autor de projetos para tornar-se o coordenador de toda uma cadeia de produção.

Em síntese, a visão do arquiteto integral possibilita o desenvolvimento de procedimentos em que “arte, cidade e conhecimentos técnico/científicos são partes indissociáveis de sua arquitetura” (ANELLI, 1995, p. 13). Tal perspectiva contribui para a concepção plástica de Rino Levi, alcançando o propósito de um volume funcional, isento de artifícios e por meio do uso de sistemas construtivos industrializados, sujeito às influências de caráter técnico (como no caso da acústica), cuja concepção e desenvolvimento torna-se essencial o papel do arquiteto coordenador, que estabelece procedimentos de projeto, a fim de compor um todo harmônico (em que converge todas estas questões), em sintonia com o tecido urbano.

## OS PROJETOS HOSPITALARES

A partir de 1927, Rino Levi abre seu próprio escritório e desenvolve projetos para quase todos os programas de necessidades, sendo que a arquitetura de hospitais lhe proporcionou grande destaque. A aproximação ao tema, em 1945, coincide com o momento em que o escritório passou a se intitular Rino Levi Arquitetos Associados. O escritório elaborou, desde este momento até a morte do arquiteto, um total de vinte projetos para o Brasil e a Venezuela (onze não executados e nove construídos), identificados por meio de base documental disponível na Biblioteca da FAU USP. Este significativo e expressivo acervo de projetos arquitetônicos na área da saúde revela-se locus privilegiado para se discutir a produção e a trajetória de Rino Levi e por meio dela, sob o ponto de vista das questões de método de projeto, refletir sobre a história da arquitetura moderna brasileira.

Segundo Anelli, Guerra e Kon (2001, p. 181, 187), os hospitais não podem ser agrupados por tipologia, hierarquia ou repetição modular. Os autores afirmam, ainda, que a relação entre programa e forma é uma constante ao longo do desenvolvimento da obra de Rino Levi, permanecendo uma constante em sua trajetória, o partido baseado no agrupamento de usos e fluxos em volumes funcionais:

O agrupamento dos serviços afins, tanto pode ser feito num único prédio, desde que a distinção dos grupos resulte nítida e bem definida quanto à construção, como, também, em vários prédios, ligados entre si. [...] Esse critério, permitirá dar às várias unidades, a autonomia necessária, sem qualquer interferência entre uma e outra. (LEVI, 1948, p.3)

Compilou-se, na pesquisa, os projetos hospitalares reunindo-os em quatro grupos que revelam a evolução dos procedimentos de projeto adotados pelo escritório, assim denominados: 1) "Uma nova complexidade para os volumes funcionais", representado pelo projeto inovador da Maternidade da Universidade de São Paulo (1944-1953), em que se tem a constituição dos volumes funcionais enquanto instrumento de projeção, e que possui paralelos com a Clínica Dr. Godoy Pereira (1945) e com a Clínica Dr. Ernesto Mendes (1949); 2) "Verticalização e o diálogo com o lote na cidade", representado pelo projeto do Hospital Israelita Albert Einstein (1958-1960), em que há uma maior compactação e concisão destes mesmos volumes funcionais, e que possui paralelos com o projeto do Hospital Central do Câncer (1947-1953), o Hospital Cruzada Pró-Infância (1948), o Instituto de Moléstias do Aparelho Digestivo (1952), o Edifício para Bomba de Cobalto (1956), o Instituto de Gastroenterologia de São Paulo (1959) e o Hospital do Samdu (1960); 3) "Transição entre verticalidade e horizontalidade", grupo representado pelo projeto do Hospital Geral em Maiquetia (1959), constituído por projetos de transição em que se tem a segregação radical dos volumes de circulação e de uso, e possui paralelos com os outros seis projetos de hospitais para a Venezuela (1959-1960); 4) "A horizontalidade dos volumes pavilhonares e a relação com a natureza e a paisagem", representado pelo projeto do Hospital Psiquiátrico de Rio Claro (1962), em que se tem a evolução no sentido da conformação de um complexo que incorpora a escala urbana, e que tem paralelos com o Hospital Psiquiátrico em Araraquara (1962).

Em virtude da abrangência da produção hospitalar de Levi, o trabalho retrata o primeiro de uma série de projetos que proporcionou ao arquiteto notoriedade nacional e internacional. Primeiramente, o projeto Maternidade da Universidade de São Paulo (1944-1953), em virtude de seu aspecto ímpar e fundador.

A análise desdobra-se em cinco elementos, que revelam características peculiares da concepção e construção dos volumes edificados:

1) relação com o sítio e a cidade, considerando a proporção entre área construída e área do lote que gera soluções horizontais ou verticalizadas e, ainda, relação com o sistema viário (acessos) e tecido urbano no enfrentamento de contextos urbanos mais ou menos consolidados (relação do volume com o território e a natureza); 2) flexibilidade na planta, a começar da disposição da estrutura independente modulada e adoção de elementos divisórios removíveis, possibilitando o arranjo de vários *layouts* (constituição dos volumes e espaços interiores); 3) flexibilidade na fachada, trabalhada na relação entre estrutura e vedação, por meio de grelhas ortogonais e sua subdivisão por *brise-soleil* e painéis de vidro, além de soluções de cobertura (laje impermeabilizada) (tratamento das superfícies dos volumes); 4) relação com as redes de instalações prediais, por meio de soluções construtivas, constantemente aprimoradas pela industrialização, que consideram a locação das instalações em forros, pisos elevados e *shafts* (volumes intersticiais); e 5) relação com os procedimentos de representação, através da organização dos trabalhos no escritório, com diversos instrumentos, como tabelas, fluxogramas, estudo da volumetria em perspectivas cônicas ou isométricas, plantas parciais com gráficos de circulação, detalhamentos, dentre outros, destacando a coordenação dos projetos (representação dos volumes). Tais análises revelam a evolução dos procedimentos de projeto adotados pelo escritório, bem como sua riqueza e contribuição à arquitetura moderna brasileira.

## UMA NOVA COMPLEXIDADE PARA OS VOLUMES FUNCIONAIS

A Maternidade da USP foi objeto de concurso conduzido por Raul Briquet, catedrático de obstetrícia da Universidade de São Paulo. Levi dedicou-se ao projeto por nove anos (1944-1953) e ao longo desse período desenvolveu três estudos. Apresentou o 1º estudo em 1945, de 1945 a 1946 elaborou o 2º estudo e o último foi entregue em 1953. Atenta-se para mudanças significativas do 1º estudo para o 2º estudo; e modificações de layout no 3º estudo, por meio de plantas parciais.

Apresenta um partido inovador, caracterizado pelo agrupamento do programa de necessidades em volumes funcionais, cuja composição incorpora ou mesmo é marcada pelos fluxos e esquemas de circulação (figura 1).

Rino Levi divide os setores em três volumes principais conectados por um volume horizontal transversal (figura 2), volumes estes



que, em termos gerais, são organizados da seguinte maneira: a) auditório sobre pilotis (cor azul); b) apartamentos com quinze pavimentos no 1º estudo, e acréscimo de um pavimento (terraço) no 2º estudo (cor rosa); c) volume do ambulatório com oito pavimentos no 1º estudo (sobre pilotis) e sete pavimentos no 2º estudo; (cor verde); d) volume transversal de ligação com sete pavimentos no 1º estudo e cinco pavimentos no 2º estudo, sendo uma parte sobre pilotis (cor amarela).

Ambos os projetos se baseiam em volumes funcionais ligados por um volume transversal (figuras 3 e 4); porém, tem-se que 1) tais volumes se justapõem e interpenetram; 2) os volumes, isoladamente considerados, abrigam usos diferentes, e 3) não existe – a despeito do controle rigoroso dos fluxos e circulações – uma separação rígida entre volumes de circulação horizontais e verticais e volumes funcionais, ou melhor, estes dois tipos de espaços não se expressam por meio de volumes específicos.

Percebe-se que Rino Levi organiza o espaço por meio de uma setorização espacializada, que é trabalhada de um ponto de vista volumétrico, e também de um fluxograma em que os percursos internos ocorrem sem conflitos e são segmentados em 1) circulação pública, 2) circulação para médicos e 3) circulação de serviço, sendo que esta fica separada das outras duas (figura 5).

Tais procedimentos projetuais são fundamentais na definição dos pavimentos que compõem os volumes, que sofrem um processo de depuração entre o primeiro e o segundo estudo, mesmo que neste ainda persista a coexistência de diferentes setores ou usos em um mesmo volume – em especial naquele que liga transversalmente os demais. O mesmo ocorre com a marquise que, mais extensa no segundo estudo, protege não só o acesso principal, mas também o caminho ao ambulatório. O acesso ao edifício se dá em diferentes pavimentos, conforme suas destinações, numa solução em que volumes funcionais e eixos/volumes de circulação imbricam-se não apenas horizontal, mas também verticalmente, e que assim confirma o raciocínio e procedimento projetual marcadamente espaciais de Rino Levi (figura 6).

## SÍTIO

As condicionantes do terreno são decisivas para a configuração dos volumes, cuja disposição em leque ajusta-se ao sítio urbano, localizado na esquina da avenida Rebouças com a avenida das Clínicas (av. Dr. Arnaldo), ao lado do Hospital das Clínicas.



Nos dois estudos, o arquiteto distribui dois acessos pela avenida Rebouças: para a câmara mortuária no 1º pavimento e acesso de serviços (lavanderia, cozinha, alojamento, dentre outros) no 2º pavimento, totalmente independentes e distantes da circulação principal. O acesso principal e do ambulatório situam-se no 4º pavimento, e são marcados pela via elevada do solo por pilares, que os ligam à av. Dr. Arnaldo. De novo, a concepção do projeto revela um olhar urbanístico em que os volumes edificados e seus pavimentos tocam o sítio urbano de modo qualificado, permitindo sua leitura e contribuindo para a construção da cidade moderna.

O volume de apartamentos adquire caráter dominante, e sua localização atende à insolação recomendada no programa do concurso, a fim de desviar-se do sombreamento projetado pelo Hospital das Clínicas.

Rino Levi respeitou as curvas de nível do terreno e explorou o seu declive por meio do uso de pilotis em algumas partes e acomodou o programa em níveis diferentes, interligados por rampas de acesso para veículos e pedestres, com objetivo de reduzir a movimentação de terra e construção de muros de contenção, e conservar a feição natural do terreno. As rampas possuem característica marcante como unificadoras de espaços, que permitem a continuidade visual e espacial, exercendo a função de transição entre a rua e o prédio, estabelecendo relações com o tecido urbano por meio dos diversos acessos (figuras 7 e 8).

## FLEXIBILIDADE NA PLANTA

A disposição dos elementos estruturais revela a configuração espacial dos volumes interiores, caracterizados pela ausência de vigas aparentes e distribuição desigual dos pilares, os quais organizam os espaços dos diferentes pavimentos, permitindo, também, a divisão flexível dos ambientes, determinada a partir de circuitos especializados.

Conforme a distribuição dos pilares, o volume do auditório sobre pilotis possui uma circulação ao redor da caixa de escada, que dá acesso ao foyer e ao próprio auditório. Observa-se, no estacionamento de médicos, quatro linhas de pilares com o vão central variável e os outros dois vãos iguais (figura 9). Já o volume dos apartamentos admite uma circulação lateral aos apartamentos e circulações periféricas em relação aos ambientes de apoio, enfermaria e berçário.

Os pilares do volume transversal de ligação são dispostos de modo a possibilitar uma circulação sinuosa – ora central, ora lateral, ora periférica – de acordo com as diferentes necessidades do programa, nos diferentes pavimentos. No 5º pavimento do 1º estudo, a circulação é central em frente aos anfiteatros e continua lateralmente ao museu e ao eixo de circulação vertical.

No volume do ambulatório e setor cirúrgico, o acesso ocorre por dois corredores paralelos, sendo um para pacientes e material, e outro para parteiras e estudantes – “corredor público” e “corredor de serviço” – (figura 10). Assim, a circulação é periférica em relação aos ambientes (dispostos na área central do volume) e concentra os fluxos próximo aos caixilhos de concreto, para proteção contra incidência direta do sol e o isolamento acústico e térmico.

Por tratar-se de hospital-escola, as salas de parto possuem junto a elas, galerias de observação. Em formato circular, possuem uma volumetria saliente no 1º estudo (figura 11), e são integradas à volumetria retilínea do volume transversal de ligação, no 2º estudo.

Levi adotou a planta livre, modulada, de modo que a variedade de combinações internas corresponde a arranjos das unidades modulares, seja na estrutura, nas esquadrias e em todas as instalações. Deste modo, no volume dos apartamentos, o módulo adotado atende às várias áreas recomendadas pelas leis da época em combinações múltiplas: oito m<sup>2</sup> por leito e seis m<sup>2</sup> por berço. O projeto prevê ainda um módulo para as instalações sanitárias; dois e quatro módulos para as enfermarias de dois e quatro leitos, respectivamente; quatro, cinco e seis módulos para os berçários de oito, dez e quatorze berços, nessa sequência. A figura 12 demonstra a flexibilidade dos módulos, com duas opções de layout para a enfermaria (1º estudo): a primeira com vinte leitos e berços e a segunda com vinte e oito leitos e berços, ambas com uma circulação lateral.

## FLEXIBILIDADE NA FACHADA

Quanto ao tratamento das fachadas, observa-se que o programa gera volumes salientes na fachada (galerias de observação e do auditório, ambos no 1º estudo), bem como pilotis em todos os volumes (figuras 13 e 14).

Trabalhando com componentes pré-fabricados em concreto desde 1940, Levi utiliza neste projeto contramarcos em concreto (figura 15) no centro de enfermagem (fachada sudeste) e em outras

fachadas, no volume do ambulatório (nordeste, noroeste, sudoeste e sudeste) e no volume transversal de ligação (nordeste e sudoeste). Tais soluções permanecem no 2º estudo.

Para o revestimento externo, Levi especificou pastilhas de porcelana e reboco penteado para os elementos em concreto (caixilhos pré-moldados, vigas, pilares), em todos os volumes.

Rino Levi também considera os volumes enquanto conjunto de superfícies e as trata explorando o ritmo dos cheios e vazios e suas proporções, reflexo da formação clássica do arquiteto. Percebe-se, assim, uma harmonia de proporções que acentuam a integridade e a impressão de solidez dos volumes.

## SOLUÇÕES CONSTRUTIVAS

Considerando os volumes intersticiais, cada parte do projeto possui uma característica marcante. No volume do auditório (figura 16), os dutos horizontais de ventilação forçada cruzam elementos estruturais acima do forro e as instalações hidráulicas são acomodadas abaixo do piso, para atender a demonstrações científicas realizadas no palco.

No volume dos apartamentos, em cada pavimento, há volumes internos compostos pela escada, elevadores e o tubo de queda de roupa suja (figura 17), constituindo, dessa maneira, os volumes intersticiais verticais.

Em todos os volumes, o arquiteto utilizou laje em concreto armado com caixão de madeira perdido e piso elevado em chapa pré-moldada. Esse sistema é adotado nos setores de serviços e é sintomaticamente denominado por Levi de *câmaras de ar contínuas* (observado na figura 18 pela inscrição *espaço livre para tubulação*), permeando todo o conjunto e acondicionando as tubulações entre a laje e o piso, formando complexo de shafts horizontais e verticais de fácil manutenção.

Do ponto de vista da relação entre volume e construção, Levi adota a laje impermeabilizada em todos os volumes edificadas, com arremate de chapa de cobre e isolamento térmico, eliminando platinbandas, resultando em uma volumetria com proporção e acabamento suaves. No volume do ambulatório, destaca-se a iluminação zenital no último pavimento (figura 19), em substituição aos tradicionais pátios, tão explorados por ele em momentos precedentes, notadamente em programas menores.

O projeto é precedido de pesquisas e obtenção de dados, como capacidades, equipamentos e trabalhadores por setor, dentre outros, que são tabulados e organizados em peças gráficas. Na sequência, o arquiteto elabora o estudo preliminar, quando utiliza maquetes e perspectivas esquemáticas para distribuir as alas conforme as afinidades estudadas no organograma e, principalmente, no fluxograma; e, posteriormente, elabora as plantas baixas parciais e definitivas dos pavimentos. Essa demora na concepção era compensada no desenvolvimento do projeto, em razão de um raciocínio sequencial de soluções para problemas técnico-funcionais.

Rino Levi preza pelo rigor metodológico, pela funcionalidade e pela clareza construtiva. Para tanto, após o levantamento de dados, organiza o programa e o organograma, para compreensão do funcionamento de cada seção e dos agrupamentos das atividades em ensino, assistência, documentação, administração; elabora uma perspectiva geral esquemática, que desde o início molda a obra; estuda minuciosamente os fluxos, por meio de recorrentes gráficos de circulação em planta parcial (figura 20), em que o arquiteto divide os fluxos no centro cirúrgico em pacientes casos normais, pacientes casos cirúrgicos, médicos e enfermeiras, estudantes e, por fim, material cirúrgico.

Em meados de 1930, o arquiteto "passou a cuidar exclusivamente de projetos; sob sua responsabilidade estavam a preparação de projetos completos e a fiscalização da obra, ficando a execução de competência de alguma construtora" (FICHER, 1995, p.76-7). Com isso, houve mudanças nos procedimentos projetuais do escritório, resultando em maior atenção aos detalhes. Assim sendo, o arquiteto elaborava um repertório de detalhes – em colaboração com especialistas – que se repetiam em outros projetos, e eram eventualmente aperfeiçoados.

Nota-se que a perspectiva esquemática do 1º estudo (figura 21) revela a intenção de uma execução parcial dividindo-o em: construção somente da estrutura de concreto (ambulatório no 4º pavimento e direção médica e laboratórios no 5º pavimento, ambos no volume do ambulatório), sem fechamentos; construção da estrutura de concreto e as paredes externas, mas sem subdivisões e acabamentos (último pavimento do volume do ambulatório, o restante do volume transversal de ligação e todo o volume dos apartamentos); construção posterior

(área de ensino, no volume do auditório, e administração, no volume transversal de ligação – representado pelas linhas tracejadas).

As alterações realizadas no projeto ocorreram a pedido do setor médico da USP e dos especialistas, devido à redução de mão de obra, criação de centro residencial para as enfermeiras e redução do alojamento, necessidade de prever instalações para bebês prematuros de outros hospitais e evolução natural da medicina nesse processo longo.

Sobre o levantamento de custos, Levi (1948, p. 2) afirma que “a fim de enquadrar concretamente o problema, convém elaborar-se uma previsão das despesas, incluindo o custo da obra, o aparelhamento, os móveis e manutenção predial”. Assim sendo, gerou diversas listas quantitativas e orçamentárias, demonstrando sua precisão no planejamento dos ambientes.

Apesar da repercussão dentro e fora do país, o projeto não foi construído. Em 1956, esforços são despendidos sem sucesso, para a execução parcial de uma atualização do 3º estudo, conforme o quadro de áreas para a construção da primeira etapa, em que se modifica o 4º e 5º pavimentos, eliminando 1.467,00 m<sup>2</sup> do total de 22.263,00m<sup>2</sup> projetados (figura 22).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como foco os projetos hospitalares de Rino Levi, com ênfase em seus procedimentos de projeto. Durante os vinte e um anos em que manteve sua atuação na área de saúde, Rino Levi conduziu uma obra de grande relevância, alcançando singular importância no panorama da arquitetura moderna brasileira.

Com o projeto pioneiro desta temática – Maternidade da Universidade de São Paulo (1944-1953) – o arquiteto explora procedimentos de projeto por meio dos quais paulatinamente apropria-se e resolve, ao longo de quase uma década, um projeto cujo programa de necessidades é tão complexo.

Superando tipologias até então vigentes para a projeção de hospitais (formas fixas, sobreposições, justaposições), Rino Levi alcança uma plástica resultante de várias condicionantes, em que dispõe os agrupamentos em quatro volumes ligados entre si (auditório, apartamentos, ambulatório, volume transversal de ligação); bem distintos, funcional e construtivamente. Ou seja, Levi não parte da plástica, mas elabora plasticamente o volume por meio da relação entre programa e fluxograma.

Para a implantação dos volumes, Levi considera as condicionantes do terreno – como a insolação e ventilação para a locação das enfermarias –, concebendo disposição em leque e aproveitando o declive por meio do uso de pilotis e rampas de acesso, que funcionam como elementos de transição entre o espaço urbano e o prédio.

Os elementos estruturais revelam volumes interiores caracterizados por ausências de vigas aparentes e distribuição desigual dos pilares. O arquiteto adotou a planta livre, por meio da definição de um módulo que, aliado ao uso de divisórias removíveis alinhadas aos montantes de esquadrias, permite a flexibilidade de layout. Por conta disso, apresentou diversas plantas parciais, em busca da melhor solução e evitando o cruzamento dos fluxos (público, médicos, serviço), a fim de minimizar os problemas relativos à infecção hospitalar.

Considerando os volumes enquanto superfícies, nota-se os volumes salientes do auditório e das galerias de observação, além da relação harmônica de cheios e vazios. Empregou grelhas ortogonais, *brise-soleil* e panos de vidro, além de contramarcos pré-fabricados de concreto, explorados por ele desde 1940; e, ainda, lajes impermeabilizadas com arremates suaves. Nota-se, também, internamente, diversos dutos verticais (tubo de queda de roupa suja, lixo) e os dutos horizontais (câmaras de ar contínuas), constituindo os volumes intersticiais.

A começar pelo delineamento do programa, o arquiteto analisa o funcionamento de cada secção, incluindo a relação dos equipamentos e materiais e dos trabalhadores (médicos, enfermeiros e auxiliares) para, em seguida, prever os custos com a construção, o aparelhamento e a manutenção do edifício, essenciais para concretização do projeto. Assim, pode estudar o agrupamento de usos e dos fluxos, e, a partir disso, elaborar uma perspectiva esquemática com a locação das atividades, com acessos separados ao pronto-socorro, o ambulatório, o necrotério, o centro de estudos e de serviço.

Os procedimentos e soluções lançados na Maternidade da USP são desenvolvidos e depurados em projetos posteriores, no que concerne aos cinco quesitos ora analisados. Levi materializa sua arquitetura na passagem do tempo e constrói uma trajetória, em que sua obra se destaca pelo domínio das questões técnicas, aliado à concepção de uma nova expressão plástica para programas tipicamente modernos, em sintonia com o tecido urbano, alcançando, assim, o objetivo do arquiteto integral. Para tanto, domina os procedimentos de projetos, assumindo o papel de coordenador, administrando inúmeros

especialistas com o intuito de acompanhar e incorporar os avanços tecnológicos, primordiais ao atendimento adequado do programa de necessidades em questão, e que conduz o arquiteto a apresentar projetos extremamente detalhados, para amparar a sua execução.

Compreende-se, assim, uma evolução nas soluções adotadas, sempre fazendo convergir questões funcionais, técnicas e artísticas; por meio dos conceitos do arquiteto integral, da relação da arquitetura com a arte e a ciência, e da coordenação dos agentes no processo – influências da formação italiana de Rino Levi.

Observa-se, por fim, o raciocínio espacial de Levi, em que cada função ou grupo de funções corresponde a um volume, que se articula com outros volumes, criando relações espaciais internas e com o entorno; constituindo, assim, uma proposta ímpar de arquitetura essencialmente moderna e brasileira, em oposição às fórmulas prontas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANELLI, Renato. *Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi*. Orientador Bruno Padovano. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1995.

ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. Paisagem arquitetura e cidade nas casas de Rino Levi. In *Anais do V Seminário História da Cidade e do Urbanismo. Cidades: temporalidades em confronto*, Campinas, PUC, 1998.

FICHER, Sylvia. Rino Levi: um profissional arquiteto e a arquitetura paulista. *Projeto*, n. 189, São Paulo, set. 1995, p. 73-82.

LEVI, Rino. Arquitetura e estética das cidades. In TOLEDO, Benedito Lima (org.). *Carta publicada n'O Estado de São Paulo, 15 out. 1925. Depoimentos – 1. Publicação periódica para debate de arquitetura*. São Paulo, Centro de Estudos Brasileiros/GFAU, 1960.

----- . O que há na arquitetura. In TOLEDO, Benedito Lima (org.). *Publicado na Artes Plásticas, n.2, 1939. Depoimentos – 1. Publicação periódica para debate de arquitetura*. São Paulo, Centro de Estudos Brasileiros/GFAU, 1960.

----- . Técnica hospitalar e arquitetura. In TOLEDO, Benedito Lima (org.). *Conferência pronunciada no MASP de São Paulo, 1948. Depoimentos – 1. Publicação periódica para debate de arquitetura*. São Paulo, Centro de Estudos Brasileiros/GFAU, 1960.



# O PROJETO ARQUITETÔNICO COMO LABORATÓRIO EXPERIMENTAL NA ARQUITETURA PAULISTA: VILANOVA ARTIGAS E AS CASAS OLGA BAETA E RUBENS DE MENDONÇA NA DÉCADA DE 1950

Geovana Gea Nogueira  
André Augusto de Almeida Alves

## RESUMO

A modernização da sociedade brasileira, expressa nos novos padrões de produção e consumo e novas classes sociais do segundo pós-guerra, resultou em uma nova percepção de atividade de projeção pelos arquitetos paulistas, transformando o projeto da casa em verdadeiro *laboratório experimental*. Neste contexto, Vilanova Artigas procurou experimentar novas soluções formais e tecnológicas em seus projetos residenciais, acabando por nelas imprimir as possibilidades e contradições da modernização brasileira, conforme se vê nas casas Olga Baeta (1956) e Rubens de Mendonça (1958).

Palavras-chave: sociedade, modernização, laboratório experimental.

## THE ARCHITECTURAL DESIGN AS AN EXPERIMENTAL LABORATORY IN PAULISTA ARCHITECTURE: VILANOVA ARTIGAS AND THE HOUSES OLGA BAETA AND RUBENS DE MENDONÇA IN THE 1950's ABSTRACT

The modernization of Brazilian society, expressed in the new patterns of production and consumption and new social classes of the second post-war, resulted in a new perception of projection activity by the São Paulo architects, transforming the project of the house into a true *experimental laboratory*. In this context, Vilanova



Artigas attempted to experiment with new formal and technological solutions in his residential projects, ending up in them printing out the possibilities and contradictions of Brazilian modernization, as seen in the houses Olga Baeta (1956) and Rubens de Mendonça (1958)

Keywords: society, modernization, experimental laboratory.

EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO COMO  
LABORATORIO EXPERIMENTAL EN LA ARQUITECTURA  
PAULISTA: VILANOVA ARTIGAS Y LAS CASAS OLGA  
BAETA Y RUBENS DE MENDONÇA EN LA DÉCADA  
DE 1950  
RESUMEN

La modernización de la sociedad brasileña, expresada en los nuevos patrones de producción y consumo y nuevas clases sociales de la segunda posguerra, resultó en una nueva percepción de actividad de proyección por los arquitectos paulistas, transformando el proyecto de la casa en verdadero *laboratorio experimental*. En este contexto, Vilanova Artigas intentó experimentar nuevas soluciones formales y tecnológicas en sus proyectos residenciales, acabando por ellas en las posibilidades y contradicciones de la modernización brasileña, según se ve en las casas Olga Baeta (1956) y Rubens de Mendonça (1958).

Palabras llave: sociedad, modernización, laboratorio experimental.

O contexto nacional após a Segunda Guerra Mundial mostra-se como um momento de transição, composto pelo desenvolvimento da indústria em detrimento da agricultura, esta até então tida como o carro forte da economia nacional; pela intensa migração para as cidades e o consequente processo acelerado de urbanização; pelo advento de novos costumes e valores em uma sociedade que buscava modernizar-se, entre outras mudanças. De acordo com Ianni (1992), seria a partir de 1945 que se desenvolveriam a produção industrial e uma burguesia oriunda do capital industrial. Para Mello e Novais (2009), a sensação de que o Brasil se transformaria em uma nação moderna por meio do crescimento industrial e dos seus resultados refletidos na sociedade correspondia à experiência de um grande processo civilizatório em andamento (MELLO; NOVAIS, 2009). A percepção de um portentoso projeto modernizador em curso era amplamente vigente na sociedade.

No quadro acima descrito, São Paulo se destaca como polo industrial nacional, além de locus significativo da crescente urbanização e das transformações sociais então vividas pelo país. Nesse ambiente, os arquitetos paulistas participam ativamente do debate sobre a modernização brasileira, assim como de sua promoção. Foi no pós-1945 que se deu o surgimento do IAB em São Paulo, das primeiras faculdades de arquitetura desligadas da engenharia e da Belas Artes e “dos primeiros escritórios [...] que compartilhavam de tal preocupação com a *questão nacional*” (ALVES, 2003, p. 11). Ainda de acordo com o mesmo autor,

[n]ão é difícil perceber que a cidade de São Paulo constitui um dos lugares em que tal processo de modernização da sociedade e da arquitetura brasileira se materializa de forma mais nítida, fato este que lhe confere grande interesse enquanto objeto de estudo (ALVES, 2003, p. 12).

Podemos dizer que os arquitetos paulistas estavam ligados à ideia de modernização da sociedade e do país. Assim, trabalhavam em seus projetos, soluções para que este ideal fosse alcançado. A casa foi um dos principais meios de expressão desta ampla pesquisa arquitetônica, apesar de não ser o único. A casa destaca-se pelo fato de abrigar o núcleo familiar no qual se daria, em grande medida, as

transformações em tela, em especial no que concerne à mobilidade social e à modernização dos estilos de vida (MELLO; NOVAIS, 2009). Nesse sentido, segundo Flávio Motta, o arquiteto deveria reinterpretar a residência para a nova sociedade, e assim concebê-la em sintonia com as transformações sociais em voga, de modo a “propor novos critérios de relacionamento entre os homens” (MOTTA, 1967, p. 18)

A percepção das oportunidades de projeção, especialmente das casas, enquanto meio de experimentação de novas tecnologias e novos modos de morar (*modus vivendi*), resulta em uma abordagem característica da atividade projetual, marcada pelo consequente uso dos termos *laboratórios experimentais* e *laboratórios de arquitetura*, pelos próprios arquitetos modernos paulistas e, posteriormente, por diversos pesquisadores dedicados à arquitetura moderna paulista, em um leque de orientações que merece ser contemplado.

Para Ruth Verde Zein (2005), as encomendas de projetos residenciais constituíam oportunidade para experimentações tecnológicas e formais, “[d]aí ser frequente o entendimento, no seio da escola paulista brutalista, do projeto das casas um *laboratório experimental*”. (ZEIN, 2005, p. 222)

Vilanova Artigas, arquiteto expoente da arquitetura paulista, inicialmente critica essa postura a respeito da experimentação na casa burguesa. Em seu discurso intitulado *Aos formandos da FAU USP* (1955), afirma que “não podemos permitir que nos transformem em meros experimentadores dos laboratórios de arquitetura a serviço de uma minoria opulenta, desligada dos interesses populares” (ARTIGAS, 2004, p. 63). Após o acirramento do regime militar, e portanto, em defesa das conquistas alcançadas no período anterior e da afirmação de rumos para a arquitetura e sociedade brasileira num momento de resistência, defende, em “Arquitetura e construção” (1969) a importância da experimentação em arquitetura:

Encontro com a casa na cidade, para construir com ela a casa da nova sociedade que desponta como consequência inevitável do conhecimento cada vez mais profundo que vamos tendo, do mundo e das relações entre os homens. Esta procura de racionalidade não tem fim, e nos mantém em constante experimentação; a experimentação específica das artes é também a que é privativa da ciência e da tecnologia, aplicadas à arte de construir. (ARTIGAS, 2004, p. 120).

Assim, o termo laboratório diz respeito aos projetos de arquitetura realizados no cenário da modernização paulista, e que se caracterizam pelo tratamento singular com que se pesquisam novos programas, novos sistemas construtivos e novas disposições espaciais que buscam uma sociedade em vias de transformação.

Para tanto, temos como questão norteadora da pesquisa de que resulta o presente trabalho: qual a relação estabelecida nos *laboratórios experimentais* entre projeto e realidade brasileira, do ponto de vista da constituição de um sistema produtivo e de um novo modo de morar inseridos dentro de uma prática profissional guiada pela função social do arquiteto? Para respondê-la, busca-se analisar a modernização paulista partindo do pressuposto de que os *laboratórios experimentais*, entendidos na dialética entre projeto e realidade, elaboraram novos padrões não apenas formais, mas também tecnológicos e construtivos e de disposições espaciais, em resposta às novas formas de vida social e produção em uma São Paulo que se industrializava e se urbanizava rapidamente.

Assim, temos como principal objetivo, ainda na pesquisa que origina este trabalho, entender a constituição de uma nova sociabilidade, de que participa a arquitetura residencial de Vilanova Artigas. Nesta oportunidade, além de sistematizar elementos que informam tal processo, efetua-se uma leitura inicial de duas casas projetadas por João Batista Vilanova Artigas na década de 1950, a partir da análise das leituras efetuadas pela crítica arquitetônica da época e da historiografia posterior.

## SOCIABILIDADE E MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA

Octavio Ianni, em *A ideia de Brasil moderno* (1992), nos fala que a nação brasileira é levada a se reinventar, a repensar o passado para encarar o presente, em cada momento de sua trajetória histórica. Segundo este autor, a questão nacional revela o pensamento de criação e recriação da nação em cada época de mudanças.

Após 1945, segundo Lopez; Mota (2015), o Brasil deixava de ser um país subdesenvolvido para ser o “país do futuro”, em decorrência das novas formas do capitalismo que iam se implantando no país, supostamente definindo a transformação de um país arcaico para um país moderno. Uma transformação incompleta, porém, visto que “a atuação das lideranças no plano econômico-social e cultural jamais fez o país saltar para fora das molduras de sua condição periférica” (LOPEZ, MOTA, 2015, p. 696).

O período entre 1930 e 1980 é caracterizado por intensos movimentos migratórios, configurando o momento de maior transição demográfica do país, em que este passa de uma sociedade rural para uma sociedade urbana. Este deslocamento se dá através de dois grandes fluxos: o primeiro visava ocupar as regiões consideradas vazias no Brasil, tais como o Centro-Oeste e as porções a oeste dos estados do sul do país; e o segundo, como consequência da industrialização, do campo para as cidades, em destaque São Paulo, cidade que mais crescia no período. Desta forma, de acordo com Mello e Novais (2009), nos anos de 1950 deslocaram-se 8 milhões de pessoas (24% da população rural), nos anos de 1960, 14 milhões de pessoas (36% da população rural) e nos anos de 1970 deslocaram-se 17 milhões de pessoas (40% da população rural). Uma intensa migração que caracteriza uma *sociedade em movimento*:

Movimento de uma configuração de vida para outra: da sociedade rural abafada pelo tradicionalismo para o duro mundo da concorrência da grande cidade ou para o mundo sem lei da fronteira agrícola; da pacata cidadezinha do interior para a vida já um tanto agitada da cidade média ou verdadeiramente alucinada da metrópole. Movimento, também de um emprego para outro, de uma classe para outra, de uma fração de classe para outra, de uma camada social para outra. Movimento de ascensão social, maior ou menor, para quase todos.

(MELLO; NOVAIS, 2009, p. 24)

Os migrantes que se dirigem para as cidades buscam novas oportunidades, novos estilos de vida e padrões de produção e consumo, considerados superiores aos do campo. Tal movimento caracteriza a grande transformação social do período, com a formação de uma sociedade urbano-industrial a urbanização, conformação de novas classes sociais, novas possibilidades de ascensão social. O passado deveria ser apagado em prol do futuro almejado em vista do desenvolvimento nacional. A frase do sociólogo Florestan Fernandes revela esse sentimento: “[o] passado possui pouca significação. O que importa é o presente e, acima de tudo o futuro” (FERNANDES, 1974, p. 201).

Efetivamente, o segundo pós-guerra revela várias transformações sociais, tanto no cenário rural quanto no urbano. Assim, Alves (2003) apresenta que:

As transformações vividas no pós-guerra, no entanto não se limitam ao âmbito da economia e da produção. *A morte do campesinato* prevista por Marx, com o esvaziamento do campo e o crescimento das cidades; a crise de consciência do operariado e sua desarticulação enquanto classe, simultânea à constituição de uma sociedade de consumo de massa e predomínio do individual sobre o coletivo; o crescimento das ocupações de nível superior; a transformação do papel desempenhado pelas mulheres nas sociedades desenvolvidas, com o crescimento do número de mulheres no ensino superior, no mercado de trabalho e na política, constituem fenômenos sociais aos quais juntam-se os culturais, sobretudo aqueles relativos à família – o divórcio, a diminuição dos casamentos formais, a redução do desejo de filhos (ALVES, 2003, p. 18).

Segundo Lopes (2008) a sociedade urbano-industrial teria como características a burocratização, a secularização e a individualidade. Esta perpassa o sujeito e atinge a nação, que, a partir da modernização, busca a sua identidade nacional. Sobre esta, Angela Gomes afirma que:

A construção da nação é um processo permanente e inconcluso, durante o qual seus integrantes, ou melhor, sua população vai aprendendo a se reconhecer com características próprias, que não só a distinguem de outras nações, como a identificam para si mesma. Tal processo é, sem dúvida, fruto de complexas operações socioculturais, que ocorrem em um tempo longo e mobilizam inúmeros e diferenciados atores históricos, sejam indivíduos ou grupos em torno de diversos projetos políticos, que podem ser convergentes ou conflitantes em muitos de seus aspectos (GOMES, 2013, p. 41).

Toma-se possível assim revisitar a questão da identidade nacional e da arquitetura moderna brasileira, do ponto de vista da constituição de uma sociabilidade moderna, abarcando múltiplas dimensões da vida social:

Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos tró-

pícos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. (MELLO; NOVAIS, 2009, p. 07).

Neste projeto de Brasil moderno, o sentimento de otimismo, os novos padrões de produção e consumo, as melhores condições de vida e perspectiva de ascensão social encantavam cada vez mais todas as camadas da sociedade. Neste meio, vários segmentos culturais, através dos grandes meios de comunicação, atuavam incisivamente na divulgação e propagação desses valores, não sem a presença do Estado. É no debate sobre os rumos desta sociedade em movimento e do projeto modernizador por ela formulada que a produção de Artigas, em especial as casas Olga Baeta e Rubens de Mendonça, são aqui cotejadas.

## VILANOVA ARTIGAS E O PROJETO ARQUITETÔNICO COMO PROJETO SOCIAL: AS CASAS OLGA BAETA E RUBENS DE MENDONÇA

A participação dos arquitetos na construção de uma nação moderna, brasileira e democrática após 1945 revela a dimensão e o desenvolvimento da função social do arquiteto dentro do seu contexto histórico. Segundo Alves (2003):

se Lúcio Costa definia a arquitetura como construção concebida com determinada intenção plástica, Rino Levi a classificava como arte plástica de caráter essencialmente abstrato, Knesse de Mello via o arquiteto como o pesquisador capaz de conferir as melhores condições de habilidade aos edifícios, Bratke conferia às transformações da sociedade o papel de maiores influenciadoras da arquitetura e, finalmente Salvador Candia afirmava que o arquiteto é o cidadão que faz a mediação entre o cliente, o construtor, a indústria, à época e o espírito (ALVES, 2003, p. 92)

Tem-se assim o debate, estabelecido entre os arquitetos brasileiros, acerca dos projetos de nação moderna e sobre a contribuição dos arquitetos em sua construção.



Artigas, através de suas várias atividades como militante do PCB, na construção e afirmação da profissão de arquiteto no Brasil, nas transformações do ensino de arquitetura e por meio da sua produção projetual, procurava aliar “as decisões projetuais e a ‘função social do arquiteto’” (KOURY, 2003, p. 41), ou seja, um arquiteto não só preocupado com a técnica, mas também com a sociedade em que estava inserido.

Nesse sentido, Miguel Buzzar aponta o necessário vínculo entre a arquitetura de Artigas com a sociedade:

A arquitetura possuía um corpo próprio, seus princípios e, nesse sentido, uma autonomia. Entretanto, esta não significaria uma separação *absoluta* da sociedade, ela carecia de um vínculo social perene com a realidade; o contrário disso seria um irracionalismo ou um formalismo pretensamente a-histórico. A autonomia observada não era da mesma ordem da autonomia moderna. Era uma forma de autonomia que só devia ser realizada no confronto com as condições materiais e culturais de uma sociedade (BUZZAR, 2014, p. 272)

Desta forma, com o projeto arquitetônico relacionado à sociedade, à sua transformação, analisa-se duas residências projetadas por Artigas na década de 1950. Ao que tudo indica, a viagem feita à URSS em 1953 colocou Artigas em uma contradição muito maior da que vinha enfrentando entre a prática profissional e a prática política, em especial entre o que o partido pregava, o realismo socialista como método artístico, e suas convicções acerca da atuação profissional. Em vista dos registros autobiográficos de Artigas, Thomaz (1997) caracteriza o período entre os anos de 1954 e 1955 como sendo anos de *crise*. A autora aponta que a falta de registros impendem uma definição mais direta acerca dessa palavra, porém, o que se pode verificar, é que a produção arquitetônica de Artigas se interrompe após o retorno da União Soviética, e ele se afasta do escritório por dois anos até o projeto da casa Baeta (1956) e a casa Rubens de Mendonça (1958).

## CASA OLGA BAETA

A Casa Olga Baeta vai mostrar, segundo Dalva Thomaz, um arquiteto amadurecido e com a vontade de reformular a sua arquitetura



abandonando elementos antes utilizados em sua produção arquitetônica entre 1944 e 1953, tais como lajes impermeabilizadas, rampas, calhas internas, pilares de seção circular, volumes acoplados, entre tantos outros.

Nesta casa é pertinente a relação com as casas paranaenses vernaculares. Dalva Thomaz aponta que ao se utilizar um telhado de duas águas com telhas de barro – elemento que havia sido abandonado desde 1944 – além das marcas das formas de madeira no concreto armado da empena cega, fazendo a alusão às casas de madeira tradicionais no Paraná, o arquiteto associa tradição e modernidade em moldes diferentes daqueles até então vigentes, derivados da teoria lançada por Lúcio Costa. Ainda neste sentido, Buzzar (2014) afirma que a forma irregular da empena remete à tradição das casas do Sul, ao mesmo tempo em que as tábuas de madeira revelam o concreto bruto, inacabado e sem revestimento das empenas expressando o caráter dual da industrialização brasileira e de sua sociedade. Medrano; Recamán (2013) afirmam que os signos da tradição das casas vernaculares presentes na Casa Olga Baeta residiriam no oitão e no óculo da fachada principal, ambos presentes no projeto original da casa, ao mesmo tempo em que as marcas das formas de madeira no concreto revelam a cidade fordista, representando o hibridismo de formas modernas e vernaculares (figura 01).

Em relação à nova forma da casa, Medrano e Recamán (2013) afirmam que há um avanço à unidade livre da casa, ao se utilizar as duas empenas cegas na fachada principal e na dos fundos, liberando o interior para novas espacialidades. Para os autores, o giro de 90 graus, iniciado na Casinha de 1942, faz com que a casa se feche para a rua; desta forma, a partir desta rotação haverá uma mudança na espacialidade interna, em que um núcleo central une os elementos da casa e as cores aplicadas organizam funcionalmente o espaço. Segundo Artigas: “[m]as não precisava ter porta; o espaço deveria ser aberto e múltiplo de maneira que estabelecesse uma relação de visualidade total do espaço com uma intenção de educação da família” (FERRAZ, 1997, p. 72). Assim, a concepção dos espaços também comanda a sua ordem. A fluidez espacial poderia ser o resultado da dinâmica moderna em voga, porém, ainda é visível a presença da tradição arcaica, patriarcal, correspondente à sociedade brasileira que ainda se estende ao processo de industrialização do país. Buzzar (2014) reafirma esta nova espacialidade a partir da presença das empenas cegas:

o abrigo de automóvel, além de encravado na entrada da construção, compunha uma antessala com o acesso à casa propriamente dita, ligando-se o conjunto diretamente à cozinha, aos outros serviços e à sala – boa parte com o pé-direito duplo – tradicionalmente posta na frente, estendia-se a partir da entrada, pela parte posterior ladeando os serviços e abrindo-se por uma grande porta de vidro, para o quintal (jardim) na lateral oposta à dos serviços. A meio piso subindo a escada, alocada junto à entrada e integrada à sala, fazendo parede com o abrigo, portanto na parte superior frontal do volume, Artigas projetou o estúdio e, no piso superior os quartos.

(BUZZAR, 2014, p. 326)

Ainda de acordo com este autor, Artigas efetua nesta casa uma compactação da planta, a qual apresenta duas temáticas: a primeira é que a casa é um espaço independente do seu exterior, conformada pelo seu volume; a segunda que deveriam se localizar próximos à rua, os espaços sociais, e no interior da casa os espaços mais privados. Essas duas temáticas representam a anulação dos componentes simbólicos e funcionais ao integrar com uma continuidade fluida os espaços públicos e privados, originando um novo pensamento sobre a cidade (BUZZAR, 2014).

As cores primárias aplicadas nos cômodos no piso térreo da casa organizam funcionalmente o espaço (MEDRANO; RECAMÁN, 2013). Sobre esse quesito, Dalva Thomaz o apresenta como uma homenagem do arquiteto à Mondrian e que pode caracterizar-se como uma reconciliação com a experiência das vanguardas (THOMAZ, 1997, p. 227).

Em relação às novas soluções tecnológicas na casa, temos na casa Olga Baeta, segundo Miguel Buzzar (2014), o uso do concreto armado para além da estrutura, ou seja, ele aparece agora em elementos construtivos como as empenas cegas. Dalva Thomaz (1997) nos mostra que, ao utilizar lajes inclinadas sobre vigas de concreto, Artigas evita o uso de tesouras, viabilizando um maior aproveitamento do espaço interno. Ainda segundo a autora, devido à estrutura independente da casa, há a possibilidade do uso de panos de vidro para a vedação. Há também a presença de pilares, agora de seção retangular, que se afinam à medida que atingem o solo. A autora também comenta sobre a independência das escadas, as quais permitem um escritório/estúdio em meio nível, entre os espaços de estar e de descanso (figura 05).

Para Dalva Thomaz, há um grande salto qualitativo na obra de Artigas a partir dessa casa em relação a sua produção anterior. É nesse viés que a Casa Olga Baeta representa

um marco decisivo na transformação do itinerário de Artigas. Ali parecem estar recolocados sonhos e angústias, a experiência do já realizado mas também o que deixara para trás, e que poderia ser retomado numa perspectiva de continuidade. O passado, o presente e o futuro. (THOMAZ, 1997, p. 228)

Assim, Artigas apropria-se de manifestações da cultura nacional e internacional, como em um estágio de verdadeira disposição para a abertura, mais do que para síntese. Através dessa obra, parece que Artigas tenta rever aquilo que debateu durante os anos em que não projetou. Desta forma, o arquiteto procura atributos tanto da arquitetura moderna brasileira como da tradição local.

Para Buzzar (2014), através desta residência, Artigas mostra conhecimento do debate internacional do pós-guerra na arquitetura, em especial a reinterpretação da obra de Le Corbusier pelo casal Smithson, além do debate italiano referente ao Neorealismo, verificados no uso do concreto armado e na busca por elementos da tradição local – no caso de Artigas, nas casas paranaenses da sua infância. Entretanto, Miguel Buzzar afirma que tal conhecimento não diminui a originalidade do trabalho de Artigas. Assim, através desse conhecimento sobre o debate internacional, Artigas pode reassumir o modernismo, segundo o autor, ao buscar nas formas populares a sua representação.

## CASA RUBENS DE MENDONÇA

Miguel Buzzar nos apresenta que as pesquisas projetuais de Artigas avançam nos projetos posteriores à casa Olga Baeta, e é na casa Rubens de Mendonça, que o arquiteto irá estudar a serialização industrial e desenvolver uma nova espacialidade interna. Em relação às novas soluções formais, a casa apresenta uma nova rotação, com a fachada principal voltada para a rua, porém elevada devido ao aclave do terreno e do seu acesso; desta forma, a casa possui pouco contato com o exterior, voltando-se para o seu interior (MEDRANO; RECAMÁN, 2013). Segundo os autores, não há um trabalho

entre espaços e volumes como nos projetos anteriores, a casa surge como um volume único como solução, e a espacialidade interna passa a estar submetida a este volume, o qual é reforçado pela presença dos afrescos em todo o seu exterior.

A respeito do afresco de triângulos presente no volume da casa, Buzzar nos mostra que o debate entre Artigas e os concretistas nesta casa foi de suma importância para o arquiteto no que concerne à relação da sua produção com a indústria, em destaque a produção em série e a standardização. O afresco de triângulos seriados, feito por Marcelo Gruber, indica a flexibilização do pensamento artístico de Artigas, envolto no debate soviético acerca do realismo socialista quanto atento à militância de concretistas dentro do Partido Comunista, além do debate sobre a frente única de arquitetos. O concreto rusticado da casa Baeta é aqui substituído pelas superfícies lisas que abrigam o afresco.

Ainda sobre a marcação serial dos triângulos, de acordo com Medrano; Recamán (2013), a serialização indica a intenção de industrialização e revela em sua técnica artesanal o fazer arcaico a qual está destinada. Nesta residência, a arquitetura resigna-se e transforma-se em superfície. O volume único passa a ser superfície, porém os autores colocam que o volume não é puro, haja visto as condições dos recuos necessários para o lote. Para os autores, o volume *puro* só é oferecido a partir de marcações de cena, o painel de afresco tem percepções visuais indefinidas e a rua passa a ser um lugar de comunicação. Os autores colocam que há um conflito entre as novas formas de comunicação e as estruturas urbanas da década de 1950 e a existência de estruturas sociais arcaicas, de modo a não haver uma real "superação arquitetônica" na proposta de Artigas (MEDRANO; RECAMÁN, 2013, p. 67):

Essa técnica [do afresco] pretendia impregnar lógica visual incondicionada ao material bruto de precária compleição. Afinal, sua construção não é modular (componentes industrializados), não é intrinsecamente gráfica (como a malsucedida textura memorialista da Casa Baeta), não é vernacular-construtiva (um saber artesanal). É material sem forma social-arquitetônica, ao qual se impõe lógica gráfica geométrica (MEDRANO; RECAMÁN, 2013, p. 66)

Ainda no sentido da relação dual entre moderno e arcaico presentes na casa, a disposição dos cômodos internamente ainda segue uma ordenação tradicional, com a cozinha e serviços localizados no fundo da casa e o estar na parte frontal. A casa é ordenada a partir de um hall central que distribui os serviços no fundo e o estar na parte frontal, a área de jantar fica na parte da frente, porém, a meio lance abaixo, garantindo a possibilidade de implantação do escritório a meio lance acima da área de jantar (BUZZAR, 2014). Nesta configuração, o hall tem o papel de ordenador do espaço interno pelo qual se distribuem os demais cômodos. A casa retoma a ideia de bloco único, mesmo que de forma peculiar, visto que ele evolui sobre o piso térreo, avançando em direção à rua originando um balanço adiante à sala de vidro.

Em relação ao uso de novas tecnologias, Dalva Thomaz nos mostra que a inovação da obra se deu através do seu partido estrutural. Neste, Artigas utilizará pórticos como solução estrutural da casa, criando um jogo de volumes com os apoios em formas triangulares. Assim, "Artigas define para esse projeto dois pórticos intermediários, paralelos entre si e também em relação à rua, para sustentar as cargas centrais, enquanto dois outros pórticos, também paralelos entre si, mas ortogonais à rua, vão compor as grelhas da laje" (THOMAZ, 1997, p. 247-248). Este sistema estrutural independente permitirá aumentar o perímetro do volume principal por meio de balanços. Com isso, ainda de acordo com a autora:

a casa Rubens de Mendonça vai representar em termos arquitetônicos, um complexo ajuste entre a unidade do sistema estrutural, pensado como um todo, e, a proposta formal, caracterizada internamente, por espaços de ampla flexibilidade e externamente por um volume que avança solto para além da base. Possivelmente não foi por acaso que o próprio Artigas acabou elaborando, segundo o que se tem notícia, todo o cálculo estrutural dessa obra. (THOMAZ, 1997, p. 248)

Segundo Buzzar (2014), Artigas introduz um elemento primordial para a arquitetura paulista, a viga lindeira, que confere ao volume uma unidade e um conjunto no lote:

Acrescente-se que para Artigas, como marco de dois momentos da construção humana, a viga-pórtico surgia

na Casa Mendonça como o elemento recíproco da casa na rua e desta na casa, ou seja, o elemento que anunciava para a rua a casa e o que possibilitava que a casa fosse uma outra rua, um grande vão, conseguido pela repetição de um elemento estrutural. (BUZZAR, 2014, p. 335)

Já para Medrano; Recamán (2013), há funcionalidade espacial e racionalidade na casa, porém, não imbuída no seu método construtivo:

A empena não revela o balanço-vazio bilateral, anunciado, no entanto, no desenho dos triângulos que reproduzem as dimensões desse espaço que não se vê a partir da indicação precisa do ponto de vista do observador (com a linha ilusionista da separação entre viga e parede). Este capta uma pureza volumétrico-planar que não está ligada aos reais movimentos da planta e dos cortes da construção. Os balanços também não adquirem um caráter estrutural pleno, tampouco funcional, já que resultam em vazios laterais (varanda e brise/corredor), que parecem estar submetidos ao anúncio de uma potência da estrutura. (MEDRANO, RECAMÁN, 2013, p. 67)

Ainda segundo os autores, as contradições presentes na indústria e na modernização brasileira podem ser verificadas na obra de Vilanova Artigas. Na casa dos triângulos, por exemplo, em que a coincidência conflituosa entre construção e comunicação não concede uma síntese arquitetônica.

Já para Miguel Buzzar, as casas Baeta e Rubens de Mendonça expressam duas variantes da representação da nação em desenvolvimento. Enquanto a casa Rubens de Mendonça foi vértice e ruptura da aproximação de Artigas com os concretistas, da casa Baeta partira o “enclave conceitual” (BUZZAR, 2014, p. 336) do qual seguiria a sua obra.

## CONCLUSÕES

As transformações ocorridas na sociedade brasileira a partir do segundo pós-guerra ecoaram nos novos estilos de vida, novas classes sociais, novos padrões de consumo e no imaginário. Os arquitetos paulistas participavam deste processo buscando, por meio de experimentações realizadas nas casas paulistanas, a face arquitetônica dessa

modernidade. Nelas, ensaiavam soluções espaciais, novas configurações programáticas e novas soluções tecnológicas, caracterizando-as como verdadeiros laboratórios experimentais.

As casas Olga Baeta (1956) e Rubens de Mendonça (1958) representam uma fração do que foi a pesquisa de Artigas para as novas casas dessa nova sociedade.

A modernização da sociedade brasileira não ocorreu de maneira uniforme e completa, mas sim como em qualquer parte, repleta de contradições. Dessa forma, o arquiteto dentro dessa sociedade em movimento, irá expressar justamente os avanços, os retrocessos, os limites, possibilidades e os dilemas dessa sociedade. Imerso nessa dialética, ao pretender contribuir para a superação das contradições sociais pela arquitetura, as reproduzem ao experimentar e propor a sua modernização. Projeto transformador e reprodução social assim coexistem nesses laboratórios da arquitetura paulista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, André Augusto de Almeida. *Arquitetura e sociedade em São Paulo 1956-1968: projetos de Brasil moderno*. Orientadora Maria Lucia Caira Gitahy. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2003.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Aos formandos da FAU USP. In ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia de (org.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Arquitetura e construção. In ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia de (org.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*. São Paulo, Unesp/Senac, 2014.

FERRAZ, Marcelo (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.

FERNANDES, Florestan. *Caracteres rurais e urbanos na formação e desenvolvimento da cidade de São Paulo Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. São Paulo, Diefel, 1974.

GOMES, Angela de Castro. As marcas do período. In GOMES, Angela de Castro (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro, Mapfre/Objetivo, 2013.

IANNI, Octávio. *Sociologia e sociedade no Brasil*. São Paulo, Alfa-Omega, 1992.



KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo, Edusp/Romano Guerra, 2003.

LOPES, Juarez Rubens Brandão. *Desenvolvimento e mudança social: formação da sociedade urbano-industrial no Brasil*. Rio de Janeiro, Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008 <<http://books.scielo.org>>.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo, Editora 34, 2015.

MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas, Unicamp, 2013.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. Campinas, Unesp/Facamp, 2009.

MOTTA, Flávio. Paulo Mendes da Rocha. *Acrópole*, n. 343, São Paulo, set. 1967, p. 52.

THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e a sua contribuição à arquitetura brasileira*. Orientadora Ana Maria de Moraes Belluzzo. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1997.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da escola paulista 1953-1973*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, FA UFRGS, 2005.



# OSCAR NIEMEYER & MARCEL GAUTHEROT: ARQUITETURA MODERNA PAULISTA EM PRANCHAS DE CONTATOS

Heliana Angotti-Salgueiro

## RESUMO

As representações fotográficas sobre a arquitetura moderna brasileira e sua difusão internacional, embora inventariadas em teses e artigos, constituem um campo praticamente inexplorado em termos de análise de suas linguagens de referência, contextualização histórica e inscrição na historiografia recente e seus avanços. A relação entre o fotógrafo francês Marcel Gautherot (ativo no Brasil desde 1941) e o arquiteto Oscar Niemeyer é tema em estudo desde o livro *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo* (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007). Esta comunicação é um recorte da continuidade da pesquisa sobre as pranchas de contatos do fotógrafo relativas a obras do arquiteto, enfocando especificamente as de São Paulo: o Centro Técnico da Aeronáutica – CTA do ITA em São José dos Campos (1947-1953), o complexo do Ibirapuera por ocasião do IV Centenário da cidade (1954) e o Edifício Copan (anos 1960) - trata-se de uma abordagem metodológica nova sobre material em grande parte inédito. *Criatividade compartilhada* silenciosa entre o fotógrafo e o arquiteto (pois sem registro documental), liberdade interpretativa e personalizada da fotografia sobre a arquitetura e seu papel promocional visando o reconhecimento da mesma, serão alguns dos temas analisados, além das particularidades da montagem das pranchas, a presença nos contatos de tendências da vanguarda europeia (que vêm passando despercebidas) e seu contexto cultural. Os contatos permitem também detectar as intervenções posteriores nas obras construídas. Marcel Gautherot se inscreve entre os maiores fotógrafos que possibilitaram a divulgação da produção arquitetural do modernismo, cujas obras foram primeiramente acessíveis e conhecidas em escala *mundial* graças às imagens publicadas nos periódicos.

Assim, a arquitetura moderna e a fotografia caminharam juntas transformando-se mutuamente, a segunda documentando e repercutindo as ramificações da primeira.

Palavras-chave: fotografia, arquitetura moderna, pranchas-contato.

OSCAR NIEMEYER & MARCEL GAUTHEROT:  
MODERN ARCHITECTURE OF SÃO PAULO  
ON SHEETS OF CONTACTS  
ABSTRACT

Photographic representations of Modern Brazilian Architecture and its international diffusion, despite having been mentioned in theses and articles, are practically an unexplored field in terms of analysis of their languages of reference, historical contextualization and insertion in recent historiography and its advancements. The relationship between the French photographer Marcel Gautherot (in Brazil since 1941) and the architect Oscar Niemeyer is a subject that has been developed since the book *The Photographic Eye. Marcel Gautherot and his time* (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007). This paper continues the research on the photographer's sheets of contacts related to the architect's projects, focusing specifically on those buildings in São Paulo: Technical Center of Aeronautics – CTA of ITA in São José dos Campos (1947-1953), Ibirapuera's complex during the Fourth Centennial of the city (1954) and the Copan Building (in the 1960's) – it is a unprecedented methodological approach to sources in its great part unknown. The subjects of study will be: silent *shared creativity* between the architect and the photographer (therefore non-documented), interpretative and personalized freedom of photography over architecture and its promotional role for the acknowledgement of Modernism, the particularity of Gautherot composing the sheets, the tendencies of European vanguard on contacts (which are overlooked in the literature) and their cultural context. Other than those aspects, the contacts allow us to see the interventions in the buildings after their construction. Marcel Gautherot can be considered one of the greatest photographers among those who facilitated the dissemination of architectural modernism, whose buildings were firstly accessed and widely known through images published in periodicals. Thus, modern architecture and photography got together,

transforming each other, the latter documenting and expanding the ramifications of the former.

Keywords: photography, modern architecture, contact-sheets.

## OSCAR NIEMEYER & MARCEL GAUTHEROT: ARQUITECTURA MODERNA DE SÃO PAULO SOBRE TABLAS DE CONTACTOS RESUMEN

Las representaciones fotográficas sobre la arquitectura moderna brasileña y su difusión internacional, aunque inventariadas en tesis y artículos, constituyen un campo prácticamente inexplorado en términos de análisis de sus lenguajes de referencia, contextualización histórica e inscripción en la historiografía reciente y sus avances. La relación entre el fotógrafo francés Marcel Gautherot (activo en Brasil desde 1941) y el arquitecto Oscar Niemeyer es tema estudiado a partir del libro *El ojo fotográfico. Marcel Gautherot y su tempo* (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007). Esta comunicación es un recorte de la continuidad de la investigación sobre las tablas de contactos del fotógrafo relativas a obras del arquitecto, enfocando específicamente las de São Paulo: el Centro Técnico de la Aeronáutica – CTA (1947-1953), el complejo del Ibirapuera con ocasión del IV Centenario de la ciudad (1954) y el edificio Copan (años 1960) - se trata de un enfoque metodológico nuevo sobre material en gran parte inédito. La *creatividad compartida* silenciosa entre el fotógrafo y el arquitecto (pues sin registro documental), libertad interpretativa y personalizada de la fotografía sobre la arquitectura y su papel promocional para el reconocimiento de la misma, son algunos de los temas en estudio, además de las particularidades del montaje de las tablas, La presencia en los contactos de tendencias de la vanguardia europea (que vienen pasando desapercibidas) y su contexto cultural. Los contactos también permiten detectar las intervenciones posteriores en las obras construidas. Marcel Gautherot se inscribe entre los más importantes fotógrafos que posibilitaron la divulgación de la producción arquitectónica del modernismo, cuyas obras fueron primero accesibles y conocidas a escala mundial gracias a las imágenes publicadas en los periódicos. Así, la arquitectura moderna y la fotografía caminaron juntas transformándose mutuamente, la segunda documentando y repercutiendo las ramifications de la primera.

Palabras-llave: fotografía, arquitectura moderna, tablas de contactos.

O estudo das coleções fotográficas da arquitetura moderna começou a ser feito há menos de trinta anos na Europa, Canadá, e nos Estados Unidos, por meio de colóquios e publicações e a bibliografia relacionada a este tema já é significativa<sup>1</sup> – entretanto, deve-se notar que são poucos os pesquisadores que trataram do diálogo entre arquitetos e fotógrafos, especialmente quanto à pluralidade de questões que a documentação fotográfica sobre a arquitetura moderna sugere. As representações fotográficas relativas à arquitetura moderna brasileira e sua difusão internacional, embora inventariadas em teses e artigos, constituem um campo praticamente inexplorado em termos de análise e reconhecimento de suas linguagens de referência, contextualização histórica e inscrição na historiografia recente e seus avanços sobre a questão.

A colaboração entre o fotógrafo francês Marcel Gautherot (ativo no Brasil desde 1941) e o arquiteto Oscar Niemeyer é tema que comecei a estudar para escrever um livro sobre as *pranchas de contatos* do fotógrafo que documentaram a obra do arquiteto, desde seus primeiros projetos mais significativos. Trata-se de uma abordagem nova sobre material inédito que eu havia planejado aprofundar depois da pesquisa, exposição e catálogo que organizei sobre Marcel Gautherot

---

1. Para mencionar apenas alguns títulos: BERGDOLL, Barry et al., *Lucien Hervé. L'œil de l'Architecte*. Bruxelles, CIVA, 2005; BAUDIN, Antoine (ed.) *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*. Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2003; JANNIERE, Hélène. *Politiques éditoriales et architecture moderne. L'émergence des nouvelles revues en France et en Italie - 1923-1939*. Paris, Arguments, 2002; *Lotus International (Photographs)*, dez. 2006; *History of Photography (Photography and Architecture)*, v. 22, n. 2, summer 1998; *Vues d'Architecture. Photographies des XIXe et XX siècles*. Musée de Grenoble/RMN, 2002; ELWALL, Robert. *Building with Light. The International History of Architectural Photography*. London/New York, Merrel Publishers, 2004; *Architecture Photographie*. Actes du Colloque de Lille, 1999; PELIZZARI, Maria Antonella; SCRIVANO, Paolo. Intersection of Photography and Architecture – Introduction. In *Visual Resources*, v. 27, n. 2, jun. 2011; HIGGOT, Andrew. *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*. London, 2012; ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the 20th Century*, University of Minnesota Press, 2014; e a obra recente: FANELLI, Giovanni, *Histoire de la Photographie d'Architecture*. Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016 (a edição original em italiano é de 2009).

em 2007,<sup>2</sup> e que acabei interrompendo, pois projetos foram se impondo em outros campos do conhecimento, na minha carreira de pesquisadora independente.

(Um parêntese sobre o título desta comunicação: a expressão usualmente empregada é pranchas-contato, mas optei pela ligação empregando o *de* entre os dois vocábulos dado o procedimento pelo qual Gautherot montava suas pranchas: recortando os contatos um a um e colando-os em pranchas que ele mesmo fazia, como outros fotógrafos do seu tempo, criando séries e sequências que explicarei mais adiante).

A relevância da abordagem das pranchas de contatos de Marcel Gautherot se evidenciou desde nosso livro, em que analisamos os múltiplos aspectos da coleção de 25.000 imagens do fotógrafo (atualmente digitalizadas), que pertencem ao Instituto Moreira Salles. Dada a absoluta falta de pesquisa sobre o fotógrafo, o enfoque foi então global, tratando das *representações do Brasil* referentes aos seguintes campos: paisagem (natureza e flora), patrimônio, *tipos e aspectos* (a representação regionalizada do trabalho), patrimônio histórico, artístico e cultura material, folclore e cultura popular, além das séries sobre arquitetura vernacular, barroca e moderna – a importância dessa última não pode ser devidamente examinada na ocasião, pois a pesquisa visava documentar principalmente a trajetória e a formação de Gautherot, de que pouco se sabia, além de abranger o conjunto da sua obra *no seu tempo* (refiro-me às linguagens da geração de fotógrafos ativa nos anos 1930 em Paris, antes da vinda dele para o Brasil). Entre as séries de arquitetura moderna analisadas, trabalhei mais sobre as fotos de Brasília, e por serem poucas as imagens relativas a São Paulo, acabei deixando para incluí-las em pesquisas futuras.

Sabe-se que a parceria entre Niemeyer e Gautherot começou nos anos 1940 e se estreitou na campanha fotográfica da construção

---

2. Fizemos a pesquisa sobre Marcel Gautherot com Lygia Segala (UFF) graças a uma bolsa concedida pela The Getty Foundation (Collaborative Research Grant, 2004-2006), que resultou na obra de referência: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (ed.), *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*. (Versão em inglês incluída: *The Photographic Eye. Marcel Gautherot and his Time*. Com ensaios meus, de Lygia Segala e Olivier Lugon), São Paulo, Museu de Arte Brasileira/Fundação Armando Álvares Penteado, 2007. Trata-se do catálogo por ocasião da exposição homônima sobre Marcel Gautherot, no MAB-FAAP, de outubro a dezembro de 2007.

da nova capital entre 1957-1960, momento fundamental da criação de ambos e da consolidação do reconhecimento e da difusão da arquitetura moderna brasileira. (No caso, pode-se pensar numa relação criativa e amical, não marcada por tensões e conflitos, como acontecia entre os arquitetos e seus fotógrafos). Naquele momento, as relações entre as duas profissões já começavam a se modificar, o anonimato dos fotógrafos e a *superioridade* dos arquitetos já não eram mais tão flagrantes como nos decênios anteriores; pode-se dizer, que no caso de Niemeyer e de Gautherot, há desde o início uma *criatividade compartilhada* e uma personalização interpretativa das fotos, além da visão descritiva, documental e promocional para repercussão das obras (próprias à fotografia); mencione-se ainda a liberdade que parece ter o fotógrafo em relação ao arquiteto para valorizar detalhes arquiteturais em *gros plan*, fragmentar volumes, praticar a abstração destacando materiais de construção em enquadramentos e ângulos inusitados sob linguagens da vanguarda (que em geral passam despercebidas) em meio aos clichês mais convencionais.

O foco do meu trabalho sobre a relação entre o arquiteto e o fotógrafo inscreve-se na periodização 1940-1960, englobando uma série de obras-chave da arquitetura moderna brasileira, que são da autoria de Niemeyer, retratadas por Gautherot em diversas campanhas fotográficas. São elas:

- O edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro, 1937-1946, que atraiu uma "world-wide attention as the first building clearly expressing the concepts of modern architecture", como observou Stamo Papadaki em seu livro sobre O. Niemeyer, em 1950;
- O Grande Hotel de Ouro Preto, 1940-1942, que representa um dos primeiros engajamentos de Gautherot como fotógrafo a serviço do Sphan – aparente paradoxo, pois enquanto fotografava o sítio e as ruínas em restauro de São Miguel das Missões e as cidades coloniais mineiras, ele registrava também o nascimento da arquitetura moderna, como é o caso desse projeto, e do seguinte:
- O Complexo da Pampulha, uma experiência-piloto da arquitetura moderna brasileira – o Casino, o late Club, o Restaurante (Casa do Baile) e a Igreja distribuídos em torno de um lago artificial, no subúrbio de Belo Horizonte, 1942-1944;
- O Centro Técnico da Aeronáutica – CTA do ITA em São José dos Campos (1947-1953), fotos c. 1950;
- A Escola primária Júlia Kubitschek, em Diamantina, 1951;

- O complexo JK, no centro de Belo Horizonte, c. 1953;
- A casa do arquiteto no Rio de Janeiro (Casa das Canoas), 1953-54;
- O Complexo do Ibirapuera por ocasião do IV Centenário da cidade em São Paulo, 1954;
- O Hospital Sul-América, atual da Lagoa, Rio de Janeiro, 1955;
- Palácios e demais edifícios em Brasília - Alvorada, Planalto, Congresso Nacional, Itamaraty, Ministérios no eixo monumental, Catedral, Superquadras etc,<sup>3</sup> 1958-1967;
- Edifício Copan, anos 1960, em São Paulo.

Trago aqui então apenas um recorte enfocando obras da arquitetura moderna em São Paulo (sublinhadas na lista acima), em resposta à temática desse encontro, conforme uma metodologia original de leitura de pranchas de contatos, que além de tomá-las como *suporte de arquivamento*, destaca contatos desconhecidos nelas presente. No mencionado catálogo que publicamos em 2007, lançamos esse enfoque, refletindo juntamente com um dos maiores especialistas do *estilo documental* hoje, Olivier Lugon, professor de estudos visuais na Université de Lausanne, que convidamos para participar de jornadas que organizamos em Paris durante a pesquisa e que depois escreveu o capítulo "Séries, sequências e pranchas-contato" no livro que organizei sobre Gautherot. Considerando esses aspectos no âmbito da história da fotografia, Lugon destacou a importância para um fotógrafo de arquitetura do período entre-guerras de "multiplicar as vistas durante uma campanha de documentação, de criar efeitos de sequência e realizar certas imagens paralelas às prescrições definidas pelo arquiteto", quando essas existem... (Seu interesse por Gautherot, que ele não conhecia, serviu-nos de pista para pensar esta análise das pranchas de contatos). No caso, sobre a relação entre o arquiteto e o fotógrafo, não temos registro algum, pois nem Niemeyer nem Gautherot deixaram traços que a esclareçam – como correspondência, cahiers de charges, etc... – como os que se encontram na Fondation Le Corbusier, sobre a relação entre este e seu fotógrafo preferido, Lucien

---

3. A maioria dos edifícios de Brasília é enfocada em seu entorno: muitos deles cercados por jardins de Roberto Burle-Marx, também presentes nas pranchas – a paisagem e o entorno não se separam da arquitetura para homens daquela geração; o princípio da "integração das artes" também é válido para grande parte das obras de Niemeyer desde o MES e a Pampulha. As sequências de contatos incluem, nesse sentido, esculturas de artistas como Ceschiatti, Bruno Giorgi e murais de azulejos pintados por Portinari e outros, que se justapõem com as tomadas da arquitetura, compondo as pranchas de contatos. Veremos exemplos disso mais adiante nos contatos de São Paulo.



Hervé, que mencionarei a título comparativo, mais adiante. Assim, em nosso estudo de caso, contamos apenas com *sugestões* a serem percebidas nas pranchas de contatos, que costumo analisar não apenas nos seus aspectos formais e documentais, mas em suas implicações históricas e teóricas, concentrando-me na originalidade do procedimento do fotógrafo, quando este editou e organizou sua coleção.<sup>4</sup>

O estudo da coleção de Gautherot se inscreve também em um contexto cultural e nas suas experiências pessoais, nas interações com a história internacional da fotografia e da arquitetura, à qual ele era um aficionado, pois havia sido aluno da École Nationale des Arts Décoratifs em Paris no final dos anos 1920; e ainda pelo fato de ter trabalhado como *ensemblier-décorateur*, por ter visitado as residências-tipo de arquitetos modernos, entre eles as de Le Corbusier em Stuttgart (o Weissenhof Siedlung), e por ter ido à Bauhaus na mesma ocasião – sabe-se que esta escola foi um *haut lieu* do encontro institucional das disciplinas *arquitetura* e *fotografia*, como observaram Antoine Baudin e outros historiadores. Todas essas experiências marcaram Gautherot que era um adepto do modernismo nascente, tendo publicado um único texto em sua vida (uma palestra com projeções) a respeito da arquitetura moderna, num estilo de frases-manifesto, reiterando proposições de Le Corbusier sobre a *machine à habiter*, e citando outros modernos como Auguste Perret, Mallet-Stevens, André Lurçat, Tony Garnier e Freyssinet.<sup>5</sup>

Não tratarei aqui da trajetória de Gautherot (pois o mencionado catálogo que organizei traz informações completas a respeito), a não ser nos momentos que essa indique relações diretas com as imagens analisadas. Meu propósito é aprofundar uma questão específica: mostrar as séries e sequências relativas a algumas obras do estado de São Paulo, que são pouquíssimas, mas não sem importância, frente às demais que entrarão num estudo mais completo sobre os mencionados edifícios da arquitetura de Niemeyer, sob as lentes de Gautherot.

---

4. Ver a propósito da coleção, os textos de SEGALA, Lygia, Arquivo e coleção fotográfica, In ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*. Op. cit, p. 169-177; A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, n. 2, vol.13, jul./dez. 2005, p 73-134 <<http://dx.doi.org/10.1590/5S0101-47142005000200004>>.

5. Encontrei em Paris em 2006, o original inédito, *Discours de M. Marcel Gautherot sur l'Architecture Française*, transcrito em revista pouco conhecida: *Notre Temps. La revue des nouvelles générations européennes*, n. 21, Paris, 10 ago. 1930, p. 338-340, apresentado entre as comunicações do Congresso franco-alemão de jovens em Sohlberg, em julho daquele ano.



Retrospectivamente e em linhas gerais, sabe-se que a arquitetura moderna brasileira desde os anos 1940 recebeu um reconhecimento internacional (e críticas também...) em livros, exposições, e especialmente nos periódicos franceses, ingleses e americanos que difundiram sua imagem. Em relação ao levantamento das fotografias em periódicos há trabalhos relevantes entre nós, como a tese de Maria Beatriz Cappello, embora não especificamente sobre as fotos de Gautherot, que começaram a aparecer em 1947 na *L'Architecture d'Aujourd'hui*, em número especial sobre o Brasil – esta revista e outras como *Architectural Record* e *Architectural Review* mostraram como o modernismo brasileiro tornou-se conhecido no mundo, especialmente pela fotografia, que assumiu um papel essencial na difusão de novos centros de produção arquitetural fora do eixo Europa-USA, como é o caso do nosso país.

Quanto ao diálogo entre arquitetos e seus fotógrafos observei que este tem sido desde os anos de nossa pesquisa um tema relevante na nova e prolixa bibliografia sobre fotografia, mas a análise de pranchas-contato resultantes desse diálogo era praticamente inédita até pouco tempo. As de Gautherot foram publicadas pela primeira vez no nosso livro, e Olivier Lugon valorizou sua importância, não especificamente as relativas à arquitetura, mas o procedimento em si do fotógrafo na criação de séries, historiou o trabalho de outros fotógrafos que também compunham pranchas, destacando as qualidades peculiares de Gautherot ao editá-las. No seu texto,<sup>6</sup> Olivier Lugon mostrou a relevância desse enfoque levantando hipóteses sobre as sequências montadas pelo fotógrafo. A propósito, esse texto foi referência para um belo livro publicado na França em 2011, a respeito das pranchas-contato de Lucien Hervé sobre obras de Le Corbusier<sup>7</sup> (não apenas de arquitetura, e nas quais se nota o egotismo de Le Corbusier, posando em meio as suas pinturas ou no seu

---

6. Cf. LUGON, Olivier, Séries, sequências e pranchas-contato, In ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (ed.), *O olho fotográfico...* p. cit, p. 290-230 (em inglês, no mesmo: Series, sequences and contact sheets, p. 398-401). Ver também o texto de Andreas Feininger dos anos 30 (referência da geração de Gautherot) traduzido do alemão por Olivier Lugon, na sua coletânea de textos originais CHAMBON, Jacqueline. *La Photographie en Allemagne. Anthologie de texts. 1919-1939*. Nîmes, 1997, p. 272-281.

7. *Le Corbusier / Lucien Hervé: Contacts*. Paris: Seuil, 2011; Quentin Bajac na introdução citou Lugon e nosso catálogo (cf. *Exprimer l'architecture*, na edição francesa do livro nota 14, p. 16). A versão inglesa deste livro é: *Le Corbusier & Lucien Hervé: A dialogue between Architect and Photographer*. England, Thames and Hudson, 2011.

ateliê, atitude bem diferente da descrição de Niemeyer que pouco se fez retratar).

Lucien Hervé foi da mesma geração de Gautherot, nos anos 1930 em Paris, simpatizante do comunismo como ele, e certamente suas histórias se cruzaram em algum momento, e muitos de seus enfoques se assemelham (sobretudo a linha construtivista das tomadas feitas em Brasília e Chandigarh). Sabe-se que Hervé também fotografou Brasília no mesmo estilo de Gautherot, e as fotos de ambas foram publicadas na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

Sobre a relação arquitetura / fotografia, especialmente sobre a fotogenia das imagens de Gautherot das obras de Niemeyer, apresentei na Suíça em 2010 um texto, mais tarde publicado no livro *Utopie et Réalité de l'Urbanisme. La Chaux-de-Fonds, Chandigarh, Brasília*; em 2014 analisei as fotos de Gautherot na revista Módulo em um artigo nos *Anais do Museu Paulista*<sup>8</sup> (não apenas as de arquitetura moderna), e no ano passado, em parceria com Ruth Verde Zein, apresentamos uma comunicação relacionando os textos de Oscar Niemeyer na *Módulo* e as fotografias de Gautherot que fizeram parte desses textos.<sup>9</sup>

Mas voltemos às hipóteses de Lugon,<sup>10</sup> base de nosso recorte, para observar as pranchas de contatos de Gautherot representando obras de Niemeyer, em São Paulo – trata-se de se perguntar sobre o que está atrás da organização das pranchas e o que se reconhece nelas em termos das linguagens da fotografia da vanguarda vividas por Gautherot na sua juventude (o Gautherot *antes* do Gautherot, pois ele não se fez fotógrafo no Brasil), e como essas linguagens se revelam na sua visão da arquitetura moderna muito além de alguns ícones que se banalizaram, em contatos que praticamente não foram divulgados e muito menos estudados.

---

8. Brasília, ville radieuse photogénique, In IMESCH, Kornelia (dir.), *Utopie et réalité de l'urbanisme. La Chaux-de-Fonds, Chandigarh, Brasília*. Infolio/Collection Archigraphy, 2014, p. 141-164; e meu artigo: Marcel Gautherot na revista Módulo - ensaios fotográficos, imagens do Brasil: entre a arquitetura e a cultura material e imaterial. *Anais do Museu Paulista*, v. 22, n.1, São Paulo, jan./jun. 2014 <<http://dx.doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a02>>.

9. ZEIN, Ruth Verde; ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Blending textual and visual rhetoric for a critical discourse: Oscar Niemeyer and Marcel Gautherot at Módulo (1955-1962). *Actors and Vehicles of Architectural Criticism. Second International Workshop, Mapping Architectural Criticism 20th and 21st centuries*. Bolonha, oct 2016.

10. Ver nota 7, acima. Outro livro recente que usou pranchas-contato, além do citado, foi o de HERSCHDORFER, Nathalie; UMSTÄTER, Lada (dir.). *Construire l'image. Le Corbusier et la Photographie*. Paris, Textuel, 2012.

Neste particular, interessa-me a criatividade de Gautherot ao editar seus contatos que não são apenas a forma tradicional de revelar a tira de negativos e colá-la sobre a prancha, mas de recortá-los selecionando-os de diversos filmes, para criar as series e sequências narrativas que nos intrigam sob muitos aspectos – a numeração ainda não foi decifrada, mas podemos entender as categorias compositivas das pranchas, sua *rationale* e modelos. Combinar um conhecimento da história da arquitetura e da fotografia para poder identificar referências e revisar os lugares comuns descritivos atentos apenas ao formalismo dos contatos, é meu propósito. Ao observar as séries *narrativas* (de doze ou menos contatos em cada cartão) reconheci ângulos e sequências de imagens que se remetem à nova visão, ao construtivismo, à nova objetividade – tendências da fotografia moderna no meio parisiense frequentado por Gautherot no período entre-guerras; entender como se dão essas apropriações anos depois do outro lado do Atlântico é uma questão significativa no campo metodológico das *histórias cruzadas* registrando-se *afinidades*, e *continuidade de formas* vividas de *experiências*, que mostram em Gautherot as qualidades de um fotógrafo de arquitetura.

Começamos pelos contatos sobre o Centro Técnico da Aeronáutica - CTA do ITA em São José dos Campos, 1947-1953, (cujas fotos seriam de c. de 1950) - laboratório de anteprojetos um pouco esquecidos (e até renegados por Niemeyer) que retratam o prestígio da arquitetura moderna brasileira quinze anos antes de Brasília. (Sabe-se que o concurso foi em 1946, inscrevendo-se no projeto de modernização do Brasil do governo Vargas: envolve a construção de um campus de ensino, pesquisa e tecnologia de ponta para aplicação na nova indústria nacional. Pelo fato de ser comunista, Niemeyer não podia ficar à frente das obras, que só começaram no governo Dutra, sendo entregues a um ex-estagiário do escritório do arquiteto. Nas pranchas de contatos destacam-se as do setor residencial dentro de suas dependências. As sequências revelam os códigos da organização narrativa que marcam a obra de Gautherot: começando geralmente por vistas à distância do bloco único das unidades de habitação, ou seja, pela descrição espacial do edifício, incluindo depois as perspectivas laterais, seguidas das aproximações, *close-ups* para capturar detalhes “fotogênicos”<sup>11</sup> da estrutura, volumes, textura das

---

11. Sobre esse conceito na fotografia da vanguarda tomei por base HAUS, Andreas. Photogenic Architecture. *Daidalos*, n. 66, dez. 1997, p. 85-91; LUGON, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de texts. 1919-1939*. Op.cit., p. 147-149, empregando-o no meu capítulo “Brasília, ville radieuse photogénique”. Op.cit.

paredes em enquadramentos geométricos e ângulos inusitados. A classificação dos contatos é assim, muitas vezes, arborescente: do edifício a seus detalhes. (Ao observar essas fotos, lembremo-nos dos termos de Moholy-Nagy sobre a fotografia da arquitetura moderna: cada edifício quando retratado é um *modulador espaço-luz*). Observam-se também nas pranchas complexidades narrativas de inter-séries, cuja combinação de aspectos documentais e estéticos é culturalmente estimulante para se fazer uma história das filiações, circulação e repercussão dos modelos visuais que representam o modernismo arquitetural. (Note-se ainda que os detalhes evidenciados nas pranchas permitem detectar o nível das intervenções e reformas que alteraram os projetos da arquitetura e do urbanismo desse complexo ao longo do tempo, além de incluírem seu mobiliário original – questões que mostrarei no power point). Este interesse pela habitação demonstrado por Gautherot é flagrante quando ele entra nas residências do CTA e capta detalhes do mobiliário moderno brasileiro, ele que trabalhou na juventude como *ensemblier-décorateur* na linha de Charlotte Perriand. Muitas dessas fotos saíram no livro de Stamo Papadaki sobre O. Niemeyer – especialmente as vistas das fachadas, das empenas laterais, corredores de circulação, em enquadramentos peculiares.

Nas demais pranchas de outras obras paulistas, não apenas da arquitetura, mas de elementos escultóricos de conjuntos, como no Ibirapuera o *Monumento às Bandeiras* de Victor Brecheret, observa-se a dimensão cinematográfica dos contatos (Gautherot era um aficionado de Eisenstein), a revelação paulatina do monumento (como fazia com edifícios) pela aproximação, o olho em movimento, na *promenade architectural*.

Os viadutos da cidade de São Paulo, em franco processo de modernização e crescimento, também são objeto de tomadas gerais, passando da metrópole à dinâmica das novas formas arquiteturais, no caso das pranchas do Copan - visto lateralmente, de baixo para cima ou em *contre-plongé*, ângulo típico da Nova Visão, para acen-tuar a ondulação do volume no espaço.

Nas tomadas do interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Gautherot destaca não só o entrelaçamento de formas das rampas, mas também esculturas em exposição – já observei que o olhar moderno proclamava a integração das artes, e que em Brasília, anos mais tarde, este será um dos focos das pranchas de contatos de Gautherot.

Entre os anos 1920-1960, de Eric Mendelsohn a Julius Schulman, passando por Lucien Hervé, fotógrafos que contribuíram para o reconhecimento da produção arquitetural do modernismo, há um lugar para o

francês Marcel Gautherot, que retratando a arquitetura brasileira foi capaz de deixar sua marca em objetos arquiteturais, concebidos por Oscar Niemeyer e outros arquitetos, difundindo-os na imprensa especializada.<sup>12</sup> Algumas fotografias das séries e sequências das pranchas de contato de Marcel Gautherot tiveram um papel crucial para levar ao reconhecimento mundial e construir a reputação da arquitetura moderna brasileira, então remota dos meios europeus e americanos, para um público que não tinha chances de experimentar fisicamente seus edifícios – assim, estes existiram primeiro em imagens. As histórias da arquitetura e da fotografia trabalharam de mãos dadas cada uma ajudando a entender e a transformar a outra, da mesma maneira que, reciprocamente, elas deram forma ao movimento moderno e perpetuaram sua imagem e repercussão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (ed.) *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*. (Versão em inglês incluída: *The Photographic Eye. Marcel Gautherot and his Time*). São Paulo, MAB-FAAP, 2007.

----- . Brasília, ville radieuse photogénique. In IMESCH, Kornelia (dir.). *Utopie et réalité de l'urbanisme. La Chaux-de-Fonds, Chandigarh, Brasília*. Infolio, Collection Archigraphy, 2014, p.141-164.

----- . Marcel Gautherot na revista Módulo - ensaios fotográficos, imagens do Brasil: entre a arquitetura e a cultura material e imaterial. *Anais do Museu Paulista*, v. 22, n.1, São Paulo, jan./jun. 2014 .

----- . Représenter et vivre le modernism brésilien: la maison d'Oscar Niemeyer à Rio de Janeiro dans l'optique de Marcel Gautherot. In GRIBENSKI Jean; MEYER Véronique; VERNOS Solange (org.). *La Maison de l'Artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe-XXe siècles)*. Rennes, PUR, 2007.

*Architecture Photographie*. Actes du Colloque de Lille, 1999.

BAJAC, Quentin; ANDRIEUX, Béatrice; RICHARD, Michel; SBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier / Lucien Hervé: Contacts*, Paris, Seuil, 2011.

BAUDIN, Antoine (ed.) *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*. Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2003.

---

12. Muitas vezes os contatos eram feitos para difusão na imprensa, não para serem mostrados como estão nas pranchas de contatos, arranjados segundo uma ordem narrativa escolhida pelo fotógrafo; essas pranchas que não eram divulgadas encerram imagens do maior interesse, como já considerei em minhas publicações sobre Gautherot desde 2005.

BERGDOLL, Barry et al., *Lucien Hervé. L'oeil de l'Architecte*. Bruxelles, Civa, 2005.

CAPPELLO, Maria Beatriz. Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nos números especiais das revistas especializadas europeias (1940-1960). In *9º Seminário Docomomo Brasil*, Brasília, jun. 2011.

ELWALL, Robert. *Buiding with Light. The International History of Architectural Photography*. London/New York, Merrel Publishers, 2004.

FANELLI, Giovanni. *Histoire de la Photographie d' Architecture*. Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016.

HAUS, Andreas. Photogenic Architecture. *Daidalos*, n. 66, dez. 1997, p.85-91.

HERSCHDORFER, Nicole; UMSTÄTER, Lada (dir.) *Construire l'image. Le Corbusier et la Photographie*. Paris, Textuel, 2012.

HIGGOT, Andrew; WRAY, Timothy. *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*. Burlington, Aschgate, 2012.

*History of Photography (Photography and Architecture)*. v. 22, n. 2, summer 1998.

JANNIERE, Hélène. *Politiques éditoriales et architecture moderne. L'émergence des nouvelles revues en France et en Italie - 1923-1939*. Paris, Arguments, 2002.

*Lotus International (Photographs)*, dez. 2006.

LUGON, Olivier. *La Photographie en Allemagne. Anthologie de texts. 1919-1939*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

----- . Séries, seqüências e pranchas-contato. In ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (ed.), *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*. (Versão em inglês incluída: *The Photographic Eye. Marcel Gautherot and his Time*).

PAPADAKI, Stamo, *Oscar Niemeyer*. New York, George Braziller, 1960.

PELIZZARI, Maria Antonella; SCRIVANO, Paolo. Intersection of Photography and Architecture – Introduction. *Visual Resources*, v. 27, n. 2, jun. 2011.

SEGALA, Lygia, Arquivo e coleção fotográfica. In ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo, MAB-FAAP, 2007, p. 169-177.

----- . A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, n. 2, v. 13, jul-dez. 2005, p 73-134.

*Vues d'Architecture. Photographies des XIXe et XX siècles*. Musée de Grenoble/RMN. 2002.

ZEIN, Ruth Verde, ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Blending textual and visual rhetoric for a critical discourse: Oscar Niemeyer and Marcel Gautherot at *Módulo* (1955-1962). *Actors and Vehicles of Architectural Criticism. Second International Workshop, Mapping Architectural Criticism 20th and 21th centuries*. Bolonha, out. 2016.

ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the 20th Century*, University of Minnesota Press, 2014.



# A TURMA DE 1930 DO MACKENZIE: BRATKE, CAPUA E FONSECA RODRIGUES. ENSINO E ARQUITETURA EM SÃO PAULO NOS ANOS 1920-1930

Hugo Segawa  
Fernando Atique

## RESUMO

Mediante reconhecimento de aspectos da formação e trajetória profissional de três graduados do curso de engenheiros-arquitetos da Escola de Engenharia Mackenzie em 1930 – Oswaldo Arthur Bratke, Américo Capua e Jayme Campello Fonseca Rodrigues –, pretende-se ampliar a compreensão do ensino e o exercício profissional em São Paulo da segunda metade dos anos 1920 até aproximadamente os anos 1950. Figura central nesse processo foi o arquiteto e professor Christiano Stockler das Neves, criador do curso de Arquitetura do Mackenzie em 1917 e responsável por sua orientação pedagógica Beaux-Arts, mas de origem norte-americana, a partir de seu aprendizado como aluno do *Special Course* na University of Pennsylvania entre 1910-1911. Ele introduziu a prática do ateliê no ensino de arquitetura do Mackenzie a partir da sua experiência com os professores da Filadélfia, em especial Paul Philippe Cret, cujos conceitos e atitudes fertilizaram discípulos em todo mundo, inclusive no Brasil.

Palavras-chave: Oswaldo Arthur Bratke, Américo Capua, Jayme Fonseca Rodrigues.

## THE MACKENZIE CLASS OF 1930: BRATKE, CAPUA AND FONSECA RODRIGUES. EDUCATION AND ARCHITECTURE IN SÃO PAULO IN THE YEARS 1920-1930 ABSTRACT

Through the approach of the training and professional careers aspects of three students in the course of engineers-architects of the



Mackenzie School of Engineering in 1930 – Oswaldo Arthur Bratke, Américo Capua and Jayme Campello Fonseca Rodrigues –, it is intended to enlarge the understanding of education and professional practice of architecture in São Paulo from the second half of the 1920s until approximately the 1950s. A central figure in this process was the architect and professor Christiano Stockler das Neves, founder of the Mackenzie Architecture course in 1917 and responsible for the pedagogical guidance of Beaux-Arts direction, but American in origin, learned from his apprenticeship as a Special Course student at the University of Pennsylvania between 1910-1911. He introduced in Mackenzie's architectural teaching the practice of the atelier, adapted from his experience with Philadelphian professors, notably Paul Philippe Cret, whose concepts and attitudes fertilized disciples throughout the world, including Brazil.

Keywords: Oswaldo Arthur Bratke, Américo Capua, Jayme Fonseca Rodrigues.

## LA TURMA DE 1930 DEL MACKENZIE: BRATKE, CAPUA Y FONSECA RODRIGUES ENSEÑANZA Y ARQUITECTURA EN SÃO PAULO EN LOS AÑOS 1920-1930 RESUMEN

Mediante el reconocimiento de aspectos de la formación y trayectoria profesional de tres graduados del curso de ingenieros-arquitectos de la Escuela de Ingeniería Mackenzie en 1930 – Oswaldo Arthur Bratke, Américo Capua y Jayme Campello Fonseca Rodrigues –, se pretende ampliar la comprensión de la enseñanza y el ejercicio profesional en São Paulo de la segunda mitad de los años 1920 hasta aproximadamente los años 1950. Figura central en ese proceso fue el arquitecto y profesor Christiano Stockler das Neves, creador del curso de Arquitectura del Mackenzie en 1917 y responsable de su orientación pedagógica Beaux-Arts, pero de origen norteamericano, a partir de su aprendizaje como alumno del Special Course en la Universidad de Pennsylvania entre 1910-1911. Él introdujo la práctica del taller en la enseñanza de arquitectura del Mackenzie a partir de su experiencia con los profesores de Filadelfia, en particular Paul Philippe Cret, cuyos conceptos y actitudes fertilizaron a discípulos en todo el mundo, incluso en Brasil.

Palabras clave: Oswaldo Arthur Bratke, Américo Capua, Jayme Fonseca Rodrigues

Em 26 março de 1931, famílias devem ter comemorado a formatura de seus filhos que estudavam na Escola de Engenharia Mackenzie. Os “engenheirandos de 1930”, título que identifica um trabalho painel de madeira [figuras 1 e 2] que chega aos nossos dias em uma fotografia, ostentava os retratos de 26 jovens: 18 engenheiros civis, dois mecânicos, dois eletricitas, um químico e três arquitetos (COLLAÇÃO, 1931, p. 10).

Vamos nos deter nos três jovens que se graduaram como engenheiros-arquitetos. Poderíamos debruçar sobre outros? Sem dúvida: a Escola de Engenharia Mackenzie foi um celeiro de profissionais que se inscreveram não só na História da Arquitetura de São Paulo, mas nos inúmeros campos de conhecimento para os quais a instituição contribuiu com tanto êxito.

Oswaldo Arthur Bratke, Jayme Campello Fonseca Rodrigues e Américo Capua [figura 3] nos são familiares. Circunstâncias de pesquisa nos permitiram conhecer a fundo Bratke e Fonseca Rodrigues; Capua decerto é um estranho para a História da Arquitetura brasileira. É oportuno abrir os olhos para esse terceiro personagem, que faz da Turma de 1930 – assim vamos chamá-los por concluírem sua graduação nesse ano – um grupo bem sucedido de profissionais que se formavam arquitetos tendo em seus ombros o olhar atento do professor Christiano Stockler das Neves (1889-1982), o responsável pela modalidade Arquitetura dentro do curso de Engenharia do então Mackenzie College.

São Paulo, na década de 1920, possuía dois cursos para preparação de engenheiros-arquitetos: o da Escola Politécnica, fundado pelo governo do Estado em 1894 e conduzido sobretudo pelo arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), e o da Escola de Engenharia Mackenzie, como veremos adiante, organizado em 1917 por Stockler das Neves.

A Escola de Engenharia Mackenzie era “equiparada pelo governo federal à Escola Politécnica da Universidade do Rio de Janeiro”, “reconhecida pela Universidade do Estado de Nova York” e seus cursos incluíam “todas as matérias ensinadas pelas escolas oficiais do Brasil, sendo também equivalentes aos das Universidades de Cornell, Columbia, Union, etc”. Ainda: “os cursos de Engenharia (Civil, de Arquitetura, Mecânica e Eletricidade, Industrial e Aeronáutica) têm dois anos e várias cadeiras em comum. Cada curso desenvolve em separado a

sua especialidade. Todos são de cinco anos", esclarece-nos um caderno publicado pela instituição em 1932 (MACKENZIE, 1932, p. 4-5).

Perguntado sobre seus anos nas pranchetas escolares, Oswaldo Bratke recordava em 1995:

Sem problemas e muito feliz, em parte por sentir que minha vocação seria a de praticar arquitetura e em parte pela amizade que me unia a dois colegas, com os quais era difícil a competição: Américo Capua e Jayme Fonseca Rodrigues, falecidos muito jovens. Acredito ter sido um estudante razoável (Segawa e Dourado, 1997, p.54).<sup>1</sup>

Oswaldo foi o mais longevo da turma. Faleceu pouco antes de completar 90 anos, em 1997, em São Paulo; Américo faleceu no Rio de Janeiro aos 49 anos, em 1956; e Jayme, aos 41 anos, em 1946, em São Paulo.

Jayme era oriundo da mais provida família da turma de 1930: seu pai, José Antônio Fonseca Rodrigues, era engenheiro e professor catedrático da Escola Politécnica da futura Universidade de São Paulo. Quando Jayme ingressou na Escola de Engenharia Mackenzie, em 1926, seu pai era lente aposentado e grande empreendedor com seu escritório de engenharia, com participação societária em empresas de águas, esgotos e eletricidade no interior do Estado de São Paulo (SEGAWA, 2016, p.22). Não se apurou porque Jayme não teria frequentado a Escola em que seu pai havia sido professor.

Ao contrário, seus dois colegas de turma eram filhos de imigrantes com origens modestas. Arthur Bratke, na primeira década do século 20, tocava uma papelaria em Botucatu, cidade onde seu filho Oswaldo nasceu. Pouco se sabe de Fortunato Capua: em levantamento de periódicos de época, registra-se um açougueiro com esse nome estabelecido na rua da Consolação, 314, no Almanak Laemmert de 1910, ou como proprietário do Açougue S. José, multado por vender carne por "preço superior ao da tabela" em 1919, no mesmo endereço (ALMANAK, 1919, O COMBATE, 1919, p.3). Tanto Bratke quanto Capua cursaram o ensino ginasial e secundário no Mackenzie, conforme lista de estudantes de destaque na instituição (*Correio Paulistano*, 1921, p.10).

---

1. No *Diário Nacional* (27 mar. 1931), pudemos conferir que Bratke recebeu o diploma e medalha Bernardelli, como estudante de destaque dentre os engenheirandos que se formaram em 1930.

Em 1931 estavam matriculados no curso de engenheiros-arquitetos outros colegas que se notabilizaram, cada qual à sua maneira, mais tarde: Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) e Henrique Mindlin (1911-1971) – arquitetos reconhecidos na História da Arquitetura no Brasil –, Takeshi Suzuki (1908-1987) – autor dos projetos do Hospital Santa Cruz (na Rua Santa Cruz), do Edifício Bunkyo da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa (na Rua São Joaquim, esquina com Rua Galvão Bueno), Octavio Lotufo (1910-?) – sócio da Construtora Richter & Lotufo, e Sylvio Jaguaribe Ekman (1901-?) – com atuação em São Paulo e Nordeste do Brasil, filho do arquiteto sueco Carlos Ekman (MACKENZIE, 1932, p.59-60).

## UM PROFESSOR *CLÁSSICO*

O curso de Arquitetura do Mackenzie, que completa seu centenário neste ano, tem seu aparecimento vinculado a Christiano Stockler das Neves. Personagem controverso na história da arquitetura moderna em São Paulo, haja vista sua beligerância contra a estética funcionalista, nossa historiografia demorou para se ocupar dele (SZOLNOKY, 1995; SAMPAIO, 1995 e 1996; PEREIRA, 2005; ATIQUE, 2007). Seu papel de professor por 40 anos ininterruptos pode ser aferido por meio de fontes diversas, as quais, selecionadas e contrastadas, permitem a montagem de um interessante ambiente de ensino e aprendizagem. Dogmático e exigente – como muitos de seus ex-alunos testemunharam – seus métodos de ensinar arquitetura acabaram assimilados por seus estudantes, mesmo que na prática da arquitetura moderna ao invés do clássico modernizado que apregoava (ATIQUE, 2010).

A ideia central de Christiano das Neves para a formação do arquiteto era a da prática em ateliê. Este raciocínio adveio de sua formação na University of Pennsylvania – Penn –, nos Estados Unidos. Segundo sua ficha do aluno, ele foi admitido após exames de proficiência em Desenho à Mão Livre e em História da Arquitetura, ocorridos em 1º de abril de 1910, um semestre após sua matrícula oficial, na Penn (University of Pennsylvania, Folder C.S. das Neves). Naquela instituição Neves obteve certificação em Arquitetura, tendo desfrutado da orientação de dois arquitetos fundamentais para a Arquitetura daquele país: Warren Powers Laird (1861-1948) e Paul Philippe Cret (1876-1945). O primeiro, *dean* da School of Architecture, por 12 anos, e docente por 51 anos, foi importante articulador

intercontinental das regulamentações da profissão de arquiteto, e correspondente regular de Neves (ATIQUE, 2010; DENISON, 2017). O segundo se tornou figura mítica entre os arquitetos estadunidenses, tendo formado John Frederick Harbeson (1888-1986) e Louis Kahn (1901-1974),<sup>2</sup> além de dezenas de arquitetos europeus, asiáticos e latino-americanos ao longo de 34 anos de docência (DENISON, 2017).

Christiano das Neves vivenciou o período de modificações nas aulas de design implantadas por Paul Cret na Penn. Analisando o material alusivo à escola de arquitetura, foi possível verificar que Cret havia instaurado a prática de atelier como condição basilar da formação profissional. Arquiteto diplomado pela École Nationale de Beaux-Arts de Lyon, na França, em 1901, e premiado com o Grand-Prix de Paris naquele mesmo ano, Cret permitiu ao curso da Penn seguir a tendência estadunidense de afrancesamento de suas graduações em Arquitetura, processada desde meados da década de 1890 (GROSSMAN, 1996, p. XV). A chegada de Cret à Filadélfia, em 1903, estava inscrita em uma tendência de sofisticação dos métodos de ensino das academias norte-americanas de arte e arquitetura, que saíram em busca de alunos egressos de escolas seguidoras do modelo Beaux-Arts, na França. Por força do prestígio que Paul Cret impingiu à formação Beaux-Arts, e, em igual medida, à sua própria pessoa como docente, seus alunos e colegas o "reverenciavam por seus talentos" e acatavam suas instruções com "entusiasmo", conforme a dedicatória do livro de formandos de 1911 (University, 1910-1911, p. 147).

Cret procurou adequar a formação tradicional da École de Beaux-Arts aos sistemas norte-americanos, sobretudo o que expedia certificados de proficiência na carreira a cada dois anos, ao invés dos longos anos de estudo numa instituição francesa. Embora mais rápido e mais barato do que o curso de quatro anos, as horas necessárias para o cumprimento ideal desse curso eram muitas. Como a School of Architecture frisava em seu catálogo de disciplinas, "o estudo de desenho [era] então enfatizado, exigindo um dispêndio significativo de tempo ao longo do curso em seus temas preparatórios e adicionais" (University, 1910-1911, p. 147). Este foi o curso que seguiu Christiano das Neves nos Estados Unidos.

---

2. Paul Cret foi professor de Louis Kahn, o qual reconhece a pregnância de conteúdos Beaux-Arts em seu pensamento, na origem de ideias como *áreas que servem* e *áreas servidas* ou a importância da luz na arquitetura.

Com a chegada de Cret em Penn, o ensino assumiu uma postura mais próxima dos procedimentos das Écoles francesas, mas não seguiu totalmente o seu método pedagógico. Por força do pragmatismo norte-americano, a formação artística foi simplificada e aliada ao caráter técnico que dominava as formações em engenharia praticadas nas escolas do país, e de onde, não coincidentemente, a graduação da Penn havia saído há pouco (KOYL, 1934, p.10). Esta postura, por outro lado, colocava o *patron* Cret numa espécie de pedestal, pois corporificava o modelo de arquiteto que deveria ser perseguido por todos.

Importante frisar que tanto para Cret quanto para Neves o “nascimento” da arquitetura se dava no ateliê. Elizabeth Grossman, analisando a carreira de Paul Cret, evocou uma herança de Jean-Louis Pascal (1837-1920), *patron* de Cret em Paris, após sua formatura em Lyon, e seus métodos de ensino, na Penn. Segundo essa autora, Paul Cret fazia o mesmo que seu mestre francês: aceitava o projeto gerado pelo aluno e o fazia nele trabalhar até alcançar o ideal de harmonia e escala segundo seu gosto (GROSSMAN, 1996, p. 8).

Os estudantes do *Special Course*, como Christiano das Neves, sentiam ainda mais o peso desta estratégia de ensino. O ateliê era a oportunidade de aprender os conteúdos que nem sempre apareciam ancorados em livros ou nas demais aulas ministradas. Analisando uma das fotografias tomadas de um dos ateliês de ensino do curso de Arquitetura da Penn [figura 3], em 1915, é possível apreender a importância do professor imigrante. Seu nome está inscrito na parede dos fundos, encimando uma lista com dois outros nomes de docentes. Os estudantes, trajando gravatas e seus aventais de trabalho, são ladeados por gravuras de edifícios célebres, alguns deles, da lavra do próprio Cret.

Edward Denison sustenta que a admiração beauxartiana de Cret não o fazia um tradicionalista e, que, por isso, talvez ele tenha gozado de tanto prestígio e de uma carreira longa nos Estados Unidos. Mais que isso, o autor aponta que Cret foi um estrategista, capaz de distanciar-se da tensão entre tradição e modernidade (DENISON, 2017, p. 143). A carreira de Paul Cret, frente ao escritório que montou na Filadélfia permite notar a incorporação não apenas de sistemas construtivos contemporâneos à sua época de trabalho, como uma linguagem que se transformou ao longo das décadas.

Como já dito, Paul Cret foi discípulo de Jean-Louis Pascal e também de Julien Guadet (1834-1908), tidos como uma ala *progressista e racional* da École des Beaux-Arts. Brownlee e De Long comentam:

Apesar de sua inabalável convicção da primazia do classicismo, para Cret a arquitetura não era uma questão de estilos históricos mas uma arte de resolver problemas, na qual o arquiteto criativo transformava as demandas do programa do cliente em algo substancial. Novos programas necessariamente produziam nova arquitetura e Cret ensinava que a democracia moderna poderia consequentemente realizar sua própria expressão arquitetural. Sem nenhuma afetação, ele pôde proclamar numa reunião de arquitetos na Filadélfia em 1923, *nossa arquitetura é moderna e não pode ser outra coisa* (BROWNLEE; DE LONG, 1991, p. 21).

Sob a influência de seus professores, Kahn em seus trabalhos de estudante mostrou preferência para o austero vocabulário do que às vezes é chamado *classicismo despojado*, ocasionalmente decorado com espécies de ornamentos livres similares ao Art Déco com o qual o próprio Paul Cret ensaiou nos anos 1920 e 1930. Comentam Brownlee e De Long:

Mas era o planejamento, não a decoração de elevações, que estava no centro do ensino Beaux-Arts. Nisso, a educação de Kahn não contradisse o pensamento contemporâneo dos europeus que estavam formulando a filosofia da arquitetura moderna. Proclamações como *o plano é o gerador* de Le Corbusier não pareceriam estranhas. De fato, numa reunião do T-Square Club de Filadélfia em 1927, Cret fez uma resenha genericamente favorável a Por uma arquitetura de Le Corbusier, que acabara de ser traduzido para o inglês (BROWNLEE; DE LONG, 1991, p. 21).

Christiano das Neves, por outro lado, embora forte admirador de Cret, não desenvolveu a mesma estratégia projetual e conceitual de seu professor. Desde que obteve seu certificado em arquitetura, no dia 21 de junho de 1911, e depois de uma excursão europeia de seis meses, e de volta a São Paulo em 1912, ele se envolveu em polêmicas diversas no ambiente profissional e escolar.

De regresso, associou-se ao seu pai, dando origem ao escritório Samuel A. das Neves – Engenheiro – e Christiano Stockler das Neves – Architecto. A dupla trabalhou junta por mais de 25 anos, edificando construções públicas e particulares e consolidando um nicho de



mercado aberto no final dos oitocentos por Samuel das Neves, na São Paulo que se industrializava. Como mostra Gustavo Pereira, a chegada de Stockler das Neves

ao escritório de Samuel das Neves, em 1912, acarretou uma alteração profunda em sua estrutura: o escritório assumiu o papel do moderno escritório de arquitetura e engenharia com mão de obra especializada de desenhistas e engenheiros que eram contratados como especialistas conforme a demanda de projetos. Analisando esse conjunto de desenhos dos escritórios, podemos constatar que, com [sua] chegada da Pensilvânia, a partir de 1912, a qualidade e a riqueza gráfica dos desenhos se aprimorou de forma radical (PEREIRA, 2005, p. 252).

Christiano das Neves, ao fundar o curso de Arquitetura da Escola de Engenharia Mackenzie, valeu-se de sua experiência como estudante nos Estados Unidos, e desta vivência do ateliê de Paul Cret, dentro de um curso de Engenharia. A própria UPenn havia experimentado esta estrutura durante o período de 1877-1891, em que as primeiras lições de arquitetura foram dadas pelo professor Thomas Richards. Christiano das Neves, quando se recordou da fundação do curso de Arquitetura do Mackenzie, fez questão de frisar que sua proposta era baseada em uma instituição dos Estados Unidos, na Universidade da Pensilvânia, o que o fez procurar pelo Mackenzie, visto, em São Paulo, como uma escola americana, em que os métodos de ensino que ele pretendia implantar seriam bem aceitos (NEVES, 1927).

De fato, podemos ver que isso aconteceu a despeito do curso de Arquitetura ter sido inserido na Escola de Engenharia. Um dos antigos alunos da casa, o arquiteto Miguel Forte, descreveu como era a organização do ateliê no ano de 1934, em entrevista concedida a Mônica Junqueira de Camargo:

Naquela ocasião, o ateliê de arquitetura no Mackenzie era um único espaço, porque havia poucos alunos em cada ano. Em 1934, em média, nós éramos seis ou sete alunos por ano, e o curso era de seis anos e nós não podíamos levar o trabalho para casa. O Christiano das Neves nos obrigava a trabalhar na escola. [...] O Christiano era intransigente, ele não permitia que você pudesse ter ideias



contemporâneas, que você pudesse gostar de arquitetura contemporânea. [...] Todos os temas que ele passava para os alunos deveriam ser desenvolvidos segundo suas ideias. E existia um grupo – Jacob Rutchi, Galiano Ciamaglia, Igor Sresnewsky e outros poucos – que, escondido do Christiano, estudava por conta própria os movimentos de arquitetura dessa época (CAMARGO, 2001, p. 15).

Uma fotografia de Stockler das Neves ministrando aulas neste ateliê revela grande semelhança, cerca de vinte anos depois de ter frequentando o ateliê de Cret, com o que vimos na Penn [figura 4]. Estudantes engravatados, sendo orientados por Neves, com poucas referências textuais e projetos, alguns da lavra do professor nas paredes.

## O JOVEM OSWALDO ARTHUR BRATKE

Sabemos algo sobre o ambiente da formação dos engenheiros-arquitetos na segunda metade dos anos 1920 graças ao testemunho vivo de Oswaldo Bratke (SEGAWA; DOURADO, 1997).<sup>3</sup> Ao iniciar seu curso de engenheiros-arquitetos do Mackenzie em 1926, ele se direcionava para um campo profissional já com alguma prática. Desenhava para uma construtora e, no primeiro ano de escola, trabalhava para um professor, Francisco Kosuta, um excelente desenhista.

Bratke guardava lembranças dessa época. Trabalhou para diversos engenheiros: desenhou inúmeros tipos de portões, portas, rodapés, molduras. Os engenheiros mantinham em seus escritórios esses desenhos para mostrar aos clientes, à maneira de catálogos, que serviam como modelos para firmas (como o Liceu de Artes e Ofícios) executarem esses elementos de obra.

Não simpatizante com a ortodoxia do pensamento de Stockler das Neves, Bratke recordava como os alunos produziam *contra* o professor. Recordava-se também como o então estudante se interessava Paul Philippe Cret. Bratke admirava na arquitetura de Cret seu caráter de “transição entre o clássico e o contemporâneo, ou ainda uma evolução na medida do possível despojada de ornamentos desnecessários, sem perder a beleza do conjunto”, como ele testemunhava. A atenção de Stockler das Neves por seu mestre, Paul

---

3. As informações a seguir derivam do conteúdo do livro publicado por Segawa e Dourado (1997) sobre Oswaldo Arthur Bratke.

Cret, e a transmissão de seus ensinamentos, permite afirmar que há certo exagero na ortodoxia do criador do curso do Mackenzie. Bratke confirma a hipótese de que não se trata de entender o processo de aprendizagem apenas pela transmissão-assimilação pura entre mestre-discípulo, mas compreender as reinterpretações e releituras dos alunos frente às posições do mestre.

É possível estabelecer um paralelo entre dois quase-contemporâneos, na Pensilvânia e em São Paulo: Louis Kahn e Oswaldo Bratke. Tanto Kahn como Bratke abandonaram ao longo do tempo o mimetismo historicista presente nos seus respectivos aprendizados, mas lições Beaux-Arts permaneceram em ambos. Bratke empregava terminologia típica da escola, como elementos de construção, à maneira de Julien Guadet, realçando a noção de construtibilidade, como se lê em seus ensinamentos nos quatro volumes de *Éléments et Théorie de L'Architecture*. "A vanguarda rasgou Vignola, rasgou os cadernos Beaux-Arts, mas também uma soma de experiências, de conquistas, de história," diria Bratke.

Sobre Stockler das Neves, Oswaldo Bratke ainda recordava: "um excelente professor, de formação clássica, um homem maduro, tinha suas convicções que respeitávamos. Ele naturalmente se opunha aos novos aspectos que experimentávamos" (SEGAWA; DOURADO, 1997, p.56-58).

"Novos aspectos" que Bratke, Américo Capua e Jayme C. Fonseca Rodrigues publicaram como "engenheirandos de arquitetura" nas páginas da revista *Architectura e construções* de dezembro de 1930, cada qual com uma fachada para um arranha-céu na quadra formada pelas ruas Líbero Badaró, José Bonifácio, São Bento, com frente para a praça do Patriarca [figura 5], com técnica de ilustração inspirada no *chiaroscuro e sfumato* do arquiteto norte-americano Hugh Ferriss (1889-1962), conforme atesta Eduardo Subirats (1992).

Ainda estudante, Bratke desenhou a fachada de gosto déco do Prédio São Francisco (PRÉDIO, 1934, p.169-170),<sup>4</sup> à rua Senador Paulo Egídio, esquina com Rua José Bonifácio [figura 6] (cuja atribuição de autoria deriva do depoimento do próprio arquiteto) e quase se formando, em 1929, ele ganhou o concurso para o projeto do Viaduto Boa, [figura 7] decerto uma das maiores e mais sofisticadas estruturas de gosto déco na cidade de São Paulo (SEGAWA; DOURADO, 1997, p. 57-60).

---

4. Os clichês fotográficos deste edifício estão entre as páginas 168 e 169.

A trajetória posterior de Oswaldo Bratke está amplamente documentada no livro *Oswaldo Arthur Bratke* (Segawa e Dourado, 1997), com os desdobramentos profissionais deste aluno de Christiano Stockler das Neves.

## O JOVEM JAYME CAMPELLO FONSECA RODRIGUES

Qual seria a posição desse companheiro de Turma de 1930 na história da arquitetura de São Paulo, caso não tivesse falecido precocemente, aos 41 anos, em 1946? Se alguma memória se guarda desse arquiteto no imaginário coletivo, é o projeto do edifício Sobre as Ondas, inaugurado postumamente em 1951. Carlos A. C. Lemos anotou:

Por essa época [anos 1940], eram raros, mas com atuação bem definida, os arquitetos com escritórios próprios e projetando para clientela particular, independentemente dos construtores. Talvez os principais tenham sido Rino Levi e Oswaldo Bratke, e foi pena falecer por esse tempo Jayme Fonseca Rodrigues, que poderia ter sido profissional importante, mercê de seu real talento mal demonstrado em poucas obras ainda vinculadas, de um modo ou outro, ao *art déco*, embora em um de seus últimos trabalhos, o Edifício Sobre as Ondas, no Guarujá, em que colaborou Oswaldo Corrêa Gonçalves, já se percebia uma atenção muito grande à arquitetura carioca (LEMOS, 1979, p. 154).

Carlos A. C. Lemos resgata um fato não registrado na história da arquitetura paulista: Fonseca Rodrigues esteve entre os primeiros arquitetos que, a partir de um momento, deixou de ser construtor para se dedicar mais ao projeto de arquitetura e urbanismo e fiscalização – iniciativa de modo geral atribuída à Rino Levi como sendo o pioneiro em São Paulo. Agrega-se ainda outra particularidade que é por enquanto uma hipótese: nos anos da Segunda Guerra Mundial, Jayme C. Fonseca Rodrigues conduziu, paralelamente a Rino Levi, o maior escritório de projeto de arquitetura de São Paulo.

Contando com uma boa clientela privada na segunda metade dos anos 1940 – de residências e prédios em altura até o projeto de paisagismo de todo o parque do Grande Hotel de Águas de São Pedro SP –, a partir de 1939 Fonseca Rodrigues atendeu ao Estado

Novo, projetando várias obras para Ministério do Trabalho, em especial os institutos de aposentadoria e pensões: a sede do IAPETC na avenida Nove de Julho (1939-1943) [figura 8], a sede do IAPC na cabeceira do Viaduto Santa Ifigênia (1939-1946) [figura 9], a urbanização e conjunto residencial do IAPETC da Mooca (1939-1946) e o conjunto residencial do IAPC Alto de Pinheiros (1945, não executado) (Aravecchia-Botas, 2016, p.196-207).

Sua produção principal – em arquitetura, interiores e mobiliário – está vinculada à estética moderna de vertente *Art Déco*, como demonstra Juliana Suzuki (2016, p.70-111). Como já dito, sua obra mais conhecida, o edifício Sobre as Ondas, flertava com o moderno carioca, bem como a proposta urbanística do conjunto de Alto de Pinheiros evidenciava padrões CIAM [figura 10]. A produção deste graduado da Turma de 1930 foi documentada no livro *Jayme C. Fonseca Rodrigues arquiteto* (SEGAWA, 2016).

Não encontramos nenhuma manifestação específica de Fonseca Rodrigues sobre sua formação no Mackenzie. O que se pode apurar, cruzando com o depoimento de Oswaldo Bratke, é que entre eles circulavam revistas de arquitetura estrangeiras, como *Architectural Record* e *Pencil Points* (SEGAWA; DOURADO, 1997, p. 15). No arquivo remanescente de Fonseca Rodrigues localizamos edições ou páginas de *Architectural Forum*, de 1929, *The American Architect*, de 1928 e *La Construction Moderne*, de 1929 (SEGAWA; DOURADO, 1997, p. 43-45). É patente certa americanofilia, previsível pela origem da escola e da formação do seu principal professor, Stockler das Neves, embora se saiba que publicações norte-americanas de arquitetura eram assinadas pela biblioteca da Escola Politécnica de São Paulo pelo menos desde a década de 1910 (SEGAWA; ATIQUÊ, 2013, p. 110). O outro manancial de referências norte-americanas proveio do terceiro companheiro do grupo.

## O JOVEM AMÉRICO CAPUA

Da Turma de 1930, o nome menos conhecido é Américo Capua (1907-1956). Não existe qualquer menção bibliográfica específica sobre o engenheiro-arquiteto. Seu nome é associado à Companhia Construtora Capua & Capua S.A., cujas atividades se iniciam em São Paulo nos anos 1930, e que vai paulatinamente se transferir para o Rio de Janeiro. Sua estrutura ganha corpo no início dos anos 1940, com a matriz no Rio de Janeiro e filial em São Paulo, com desdobramentos na indústria da construção civil.

O cerne da empresa foram os irmãos Julio e Américo Capua.

Julio Capua (?-1972) graduou-se em 1923 na Tri-State College of Engineering na cidade de Angola, Estado de Indiana, Estados Unidos (*O Cruzeiro*, 22 ago 1959, p.70). A hoje Trine University foi fundada em 1884, e sua escola de engenharia criada em 1902.<sup>5</sup> Com o irmão Américo, graduado na Escola de Engenharia Mackenzie, nos anos 1930 iniciaram suas atividades em São Paulo como “Capua & Capua, Engs. Architectos e Civis”.

A prática editorial foi parte das atividades dos irmãos. Julio Capua foi o diretor e fundador da revista *Architectura e construções*, periódico cuja primeiro número saiu em agosto de 1929, e prosseguiu com constante colaboração de artigos de Christiano Stockler das Neves. *O Correio Paulistano* assim o descreveu:

É uma revista que todo mês aparece em São Paulo dedicada, está visto, à arquitetura e às construções em geral. Essa revista, caprichosamente editada, tem já um lugar de relevo entre as publicações paulistanas. Traçada em moldes *yankees*, *Architectura e construções* agrada sobremaneira pela disposição e admirável nitidez de seus *clichés*, pela distribuição da matéria que é sempre excelente (*Correio Paulistano*, 1929, p. 9).

A matéria do jornal deve ter se baseado em apenas uma frase de Julio Capua na apresentação da revista, e não deu conta do ecletismo das referências em periódicos:

Servir-nos-ão de modelo, principalmente as revistas norte-americanas como *American Home*, *Architectural Forum*, *Pencil Points*, *House Beautiful*, *American Builder*, *Architecture and building*, etc. Mas consultaremos, também, as publicações congêneres francesas *Encyclopédie de l'Architecture*, *Encyclopédie des Métiers d'Arts*, *Art et Décoration*, *La Construction Moderne*, *L'Architecture Vivante*, *La Technique des travaux*, *Mobilier et Décoration*, etc.), bem como as inglesas, alemães, italianas e de outras nacionalidades (CAPUA, ago. 1929, p. 3).

---

5. Mais informações podem ser obtidas no website da instituição <<http://www.trine.edu/about/history-and-tradition.aspx>>.

Em 1934, Américo Capua publicou o artigo “A architectura missionaria na California” no número 3 da revista *Record*. Trata-se de uma obscura revista, identificada como de *architectura e decorações*, editada em São Paulo sob a direção do engenheiro-arquiteto João Diciatteo. Nada se conhece sobre a publicação, mas, conforme a notícia da qual se apurou a existência do artigo de Américo e da revista: “como os anteriores, este número vem farto de *clichés* de residências e projetos de autoria de renomados profissionais desta capital” (*Record*, 1934, p. 9).

Outro esforço publicitário dos irmãos foi a publicação *Domus: álbum de casas residenciaes e populares* (1937?), [figura 11] um portfólio de 62 páginas com perspectivas e plantas (nenhuma foto de obra construída), na qual a firma oferece “rendas máximas em prédios de apartamentos e casas rendativas - obras por empreitada e administração”, atuando em projetos, orçamentos e construções de prédios residenciais e comerciais. A publicação não é datada, mas o antigo dono da publicação o assinou em 30.12.1937. O logotipo da firma estampado na publicação é a mesma que se reconhece talhada<sup>6</sup> junto à portaria do Edifício Brasil (rua Conselheiro Crispiniano 29, São Paulo, figura 12) – o que sugere que a empresa já tinha algum porte na segunda metade dos anos 1930 com um prédio de vários andares em uma importante rua na chamada “cidade nova” de São Paulo, a expansão do centro para além do Triângulo fundacional da cidade e do Vale do Anhangabaú (ATIQUE, 2004).

Julio e Américo Capua foram dois dos nove filhos de Fortunato e Vicentina Sanzi Capua. Os pais dos irmãos Capua também eram sogros de dois diretores da Cia. Construtora Capua & Capua: João Diciatteo (casado com Antonieta, editor da revista *Record*, anteriormente mencionada) e José Perroni Junior (casado com Teresa). Na família ainda se registravam em 1943 os arquitetos Henrique Rossi (cunhado, casado com Maria) e Augusto Pedalini (casado com uma sobrinha de Julio e Américo) (ATOS, 1943, p. 4). Montar a estrutura de parentesco dos Capua é reconhecer que a empresa tinha um forte caráter familiar em sua organização. E assim ela prosperou nas décadas de 1940 a início dos anos 1960.

As duas únicas menções encontradas em livros de arquitetura acerca da construtora Capua & Capua estão nos guias de arquitetura

---

6. Ver a propósito da identificação da responsabilidade técnica de obras de arquitetura e engenharia gravada nas fachadas dos edifícios, chamadas de *epígrafes* no artigo de Gouveia; Farias; Pereira; Gallo.

do Rio de Janeiro publicados pela Secretaria Municipal de Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. No *Guia da Arquitetura Art Déco* no Rio de Janeiro, menciona-se o edifício Imperator (Rua Joaquim Nabuco, 11, Copacabana), de 1938, de propriedade original de Arnaldo Guinle, o Banco Lar Hipotecário Brasileiro e outros. Na descrição do *Guia*:

Este megaprojeto imobiliário construído na época da guerra tem frente para três ruas, majestoso acesso social, duas entradas para serviço e banhistas, três lojas, apartamento para zelador e depósitos individuais para os moradores, no andar térreo. Os andares-tipo, com duas prumadas de elevadores, abrigam oito apartamentos com plantas diferenciadas, de um a três quartos. Exemplar clássico do *Art Déco* proto-moderno do bairro, a obra apresenta os andares superiores escalonados, varandas semi-embutidas e persianas *Copacabana*, entre outras características típicas do período (*Guia*, 1996, p. 86).

A outra importante menção à Cia. Construtora Capua & Capua foi a responsabilidade pela construção do Edifício Central, na avenida Rio Branco, a partir de 1957, com projeto de autoria de Henrique Mindlin – um contemporâneo de Américo Capua na Escola de Engenharia Mackenzie. Todavia, Américo não pôde acompanhar o empreendimento, porquanto falecido um ano antes do início da obra.

A rarefeita menção dos irmãos Capua na produção da arquitetura do Rio de Janeiro e São Paulo aponta para mais um campo de investigação em aberto. O volume de trabalho da Cia. Construtora Capua & Capua a tornou uma sociedade anônima a partir de 1941 ou 1942. Julio Capua assinava os relatórios anuais como diretor-superintendente, e Américo Capua como diretor-técnico.

Os primeiros dois relatórios, apresentados em 1943 e 1944, apresentavam contas do andamento de algumas obras: a conclusão do Edifício Rivamar [figura 13] (rua Gomes Carneiro esquina rua Saint Romain, Ipanema, um edifício de feição racionalista), o massivo edifício Civitas (rua México 3, centro do Rio de Janeiro) [figura 14], a conclusão do edifício na avenida Nilo Peçanha (n. 12, na Esplanada do Castelo) em dezembro de 1943, o Edifício Barão da Laguna (rua Rui Barbosa 60, Flamengo) [figura 15]. Em São Paulo, a firma assinou o contrato em dezembro de 1942 para a construir o edifício Brasilair (praça da



Bandeira, confluência da avenida 9 de Julho com o Vale do Anhangabaú) [figura 16]. O Banco Hipotecário Lar Brasileiro foi uma empresa comum às obras dos edifícios Imperator, Rivamar, Brasilar e Barão da Laguna – um conjunto volumoso de construção em um período econômico e tumultuado, nas incertezas da Segunda Guerra Mundial (COMPANHIA, 1943, p. 8; COMPANHIA, 1944, p. 7).

Uma reportagem da revista *O Cruzeiro* de 1959 traçava um perfil grandioso e laudatório (a se apurar em seu alcance e veracidade) da empresa:

De 1948 a 1959, mesmo que um dos engenheiros tenha tombado no meio da estrada em 1956, Capua & Capua completam, em suas edificações, cerca de um milhão de metros quadrados de área construída. São edifícios que brotam de todos os quadrantes do solo carioca, grandes ou pequenos, majestosos na sua grandeza ou elegantes na sua descrição, todos eles tocados das mesmas características fundamentais: o espírito pioneiro, a vocação social, o conceito de uma organização democrática e progressista. É o Edifício Barão da Laguna, na avenida Rui Barbosa, com 41.000 metros quadrados de área construída; é o Centro Comercial de Copacabana, com 25.000 metros quadrados; o Hotel Excelsior, o Edifício Domus, o Edifício 5 de Julho – pontos altos da fisionomia de Copacabana. E o edifício Imperator, executado ainda antes de 1948, também em Copacabana. No centro da cidade, o Edifício da Legião Brasileira de Assistência, o São Bernardo, o Industrial (26.801 m<sup>2</sup>), o Confiança, o Maximus, o Santa Isabel, o Capitólio, o Civitas. [...] Indiquem-se também os conjuntos residenciais que o Governo entregou à competência de Capua & Capua: os quatro conjuntos do Instituto dos Comerciantes na rua Goiás, na rua Miguel Cervantes, na Estrada do Portinho e na avenida das Bandeiras, blocos ciclóticos, de função social relevantes, e em cuja execução os construtores realizaram plenamente os objetivos da previdência e da assistência que haviam impellido a Administração Pública a concretizá-los. Nesses quatro conjuntos, a área construída vai a mais de 250.000 metros quadrados: uma verdadeira cidade dentro da cidade. E foram os resultados dessa empresa monumental que levaram o Instituto dos Comerciantes



a atribuir novamente à firma Capua & Capua a construção de novo conjunto, na Estrada Água Grande em Irajá, com 224.194 metros quadrados de área de construção: uma cidade dentro da cidade, a segunda urbe que a Capua & Capua erguem no seio da Cidade Maravilhosa, *urbs in urbe*, *civitas in civitate* (Wendhausen, 1959, p.71).

O empreendedorismo da Capua & Capua extrapolou o campo da execução da arquitetura, construção e incorporação imobiliária, para o da indústria. O investimento em insumos para a construção mediante iniciativas como o fabrico de cimento e derivados e produção de componentes pré-moldados, constituíram outra faceta da empresa, iniciada ainda enquanto Américo era vivo – e decerto motivado com as frentes de trabalho dos grandes conjuntos para Instituto dos Comerciantes, conforme mais esta descrição da revista *O Cruzeiro*:

Longe de quererem constituir uma autarquia exclusivista, Capua & Capua recorreram ao processo da conjugação de esforços, montando indústrias conexas, estabelecendo empreendimentos que, assegurando o fluxo de uma produção uniforme e constante, também pudesse contribuir para redução do preço das utilidades. Em outras palavras: ampliou-se o raio de ação da empresa, tornou-se mais vasta a sua esfera de influência e com o crescimento das iniciativas paralelas deu-se também o aumento da célula mater. Capua & Capua idealizaram, montaram e têm hoje [1959] em funcionamento uma dúzia de fábricas e empreendimentos industriais ligados à sua atividade de construtores de grande envergadura. É a fábrica de tubos de concreto, com produção de 4.000 metros lineares que vão de 30 centímetros a um metro e cinquenta de diâmetro; é a fábrica de meio-fios de concreto, que produz cinco quilômetros por mês; é a fábrica de cimento branco *Irajá*, com capacidade de produção de 180.000 sacos mensais; é a fábrica de cimento de Alta Resistência Inicial EB-4, produção mensal de 100.000 sacos mensais; é a fábrica de tintas à base de cimento branco, em cores variadas, com capacidade de produção de até 2.000 quilos de tinta por hora; é a usina de concreto móvel, que pode misturar até 8.000 litros por virada (Wendhausen, 1959, p. 73).

A arquitetura das obras da Capua & Capua nos anos 1930 deve ter sido projetada pelos irmãos. A revista *Architectura e construções* publicou um projeto residencial de Julio Capua, de gosto não moderno (CAPUA, set. 1929, p. 33); a capa do *Album de casas residenciaes e populares* traz uma fachada de aspecto déco, mas os projetos sugeridos na publicação atendem a vários gostos, os modernos de sabor déco. Os desenhos – de mesmo traço – são assinados por Capua & Capua, [figuras 17 e 18] mas é possível aventar que Américo tenha sido o projetista e perspectivista principal, uma virtude que era comum aos outros dois da Turma de 1930.

A Câmara de Comércio e Indústria do Brasil prestou homenagem ao arquiteto em nota fúnebre, na qual assinalava uma ação da empresa e o papel de Américo Capua:

Em 1946, quando os irmãos Julio e Américo Capua, notáveis engenheiros construtores, dominados pela ideia altruística de tornar acessível ao proletariado, e às classes menos favorecidas da fortuna, um teto em condições de salubridade e de relativo conforto, resolveram, malgrado as dificuldades, então existentes, concretizar aquele nobre escopo, iniciaram desde logo as múltiplas atividades que o empreendimento exigia e de que jamais recuariam. Sendo digno de nota o fato de terem sido, não apenas construída uma cidade de 4.000 habitações individuais e mais de 2.000 apartamentos, edificadas, em grande parte, em terrenos saneados, onde antes existia um verdadeiro pantanal, porque é, para ressaltar, que os maiores volumes de obras de São Paulo e Rio, como por exemplo: Edifício Civitas, Barão da Laguna, Industrial Brasileiro, hoje cedido ao Banco do Brasil, nesta cidade, e Brasilar e Brasil em São Paulo, etc. De todos esses grandes empreendimentos, Américo Capua foi o diretor técnico (GRANDE, 1956, p. 5).

Certo é que a Capua & Capua notabilizou-se como construtores e industriais nos anos 1950 em diante, perdendo os vínculos com o projeto de arquitetura, até a concordata da empresa em 1970.

## DIALÉTICA DA MODERNIDADE

Pode-se afirmar que nenhum arquiteto formado em São Paulo nos anos 1930-1940 dedicou-se direta e exclusivamente à arquitetura

moderna. Todos que abraçaram o *métier* nessas décadas como profissionais liberais começaram como construtores e projetistas, sem exceção, e praticantes de arquiteturas de estilo – em certas situações o moderno sendo mais um estilo. Da Turma de 1930, os contemporâneos do Mackenzie, e também os engenheiros-arquitetos da Politécnica – incluindo João Batista Vilanova Artigas, formado em 1937 – e até o Gregori Warchavchik pós-proselitismo doutrinário pela arquitetura moderna, nos anos 1930-1940, “vanguardista apaziguado e conciliador, quando não rendido aos desejos fantasiosos da clientela” (WOLFF, 2001, p. 268), operaram com um pragmatismo estilístico para uma clientela privada.

As trajetórias de Bratke, Capua e Fonseca Rodrigues mostram os diferentes percursos de um grupo que era unido quando estudantes, como visto na declaração de Bratke sobre os “tempos felizes”: “em parte por sentir que minha vocação seria a de praticar arquitetura e em parte pela amizade que me unia a dois colegas, com os quais era difícil a competição” (SEGAWA; DOURADO, 1997). Eles compartilhavam as novidades das revistas de arquitetura, principalmente as norte-americanas, provavelmente assinadas por Fonseca Rodrigues e Capua, decerto sob o olhar desconfiado do professor Christiano Stockler das Neves, mas tolerante em respeito a certa modernidade praticada por seu mestre, Paul Philippe Cret, explicitamente admirada por Bratke, e que “migrou”, ao longo de sua carreira, de um estilo mais clássico para um mais modernizado. Tolerância que permitiu que Bratke, Capua e Fonseca Rodrigues apresentassem como trabalhos de conclusão do curso vistosos e americanistas arranha-céus de gosto déco, com desenhos inspirados na técnica *sfumato* à Hugh Ferriss. Talvez seja momento de rever que a ortodoxia radicalmente Beaux-Arts de Stockler das Neves se manifestou em textos e em sua própria obra, mas permitiu – até como um contraponto de um mestre inflexível, mas tolerante – que seus alunos buscassem caminhos próprios, desde que cientes da responsabilidade que o projeto possuía na carreira de arquiteto.

Em 1929, o concurso de arquitetura para o Palácio Congresso do Estado de São Paulo mobilizou arquitetos ligados a grandes empresas, como Ricardo Severo, José Maria da Silva Neves, Elisiário da Cunha Bahiana, modernos assumidos como Flávio de Carvalho e até o estudante Jayme C. Fonseca Rodrigues. Um comentário no *Diário da Noite* de 26 de fevereiro de 1929, identificado apenas como “nota de um arquiteto”, analisando as propostas apresentadas, reconheceu que o concurso era um campo de contenda: “vimos ali vários estilos

e concepções sem estilo algum. Há projetos passadistas, modernistas e moderados" (SEGAWA, 2016, p.24).

Tarsila do Amaral escreveu em 1936 uma simpática síntese do estado-da-arte na arquitetura:

Atualmente existe em Paris três correntes bem definidas na orientação da arquitetura: os conservadores acadêmicos; os irmãos Perret, que, principalmente na figura de Auguste Perret, vêm, com seus discípulos, encaminhando a arte das construções para uma "arquitetura humanista" manifestada desde 1928, na sobriedade das linhas gerais, apresentando, contudo, certos detalhes decorativos que vão de encontro às teorias do afamado arquiteto austríaco Adolf Loos, que apregoa a abolição completa de ornamentos, reduzindo tudo, objetos, construções, vestimentas, às suas linhas absolutamente essenciais; a terceira corrente é a de Le Corbusier e Jeanneret. É sem dúvida a mais forte, amais inteligente, a mais arrojada. Os dois últimos grupos se ligam numa frente única contra o academismo sobrevivente. (AMARAL, 2001, p. 87).

São Paulo foi o cenário de uma dialética da modernidade. Nas décadas de 1930 e 1940, o mercado da construção demandava respostas conservadoras para uma clientela conservadora, com alguma tentativa de ensaio modernizante em obras públicas. Mas, se entre os paulistas a modernidade praticada eram variações do *Art Déco* e soluções à Perret, no Rio de Janeiro a linguagem corbusieriana triunfou a ponto de caracterizar uma produção arquitetônica que ganhou reconhecimento mundial, sobretudo a partir do pós-Segunda Guerra Mundial.

Um balanço na trajetória da Turma de 1930 mostra que, aos 41 anos, Jayme C. Fonseca Rodrigues era o mais bem-sucedido dos três companheiros. Embora conhecedor de Le Corbusier desde quando estudante, sua atitude em direção ao moderno caminhou pelo *streamline* e o arranha-céu norte-americano, dialogando com a Europa com arquitetos como Bruno Elkouken, André Barbier-Bouvet e os vários participantes do Salon des Artistes Décorateurs (SEGAWA, 2016, p. 43-45, 72-111). Fonseca Rodrigues nunca publicou em revistas de arquitetura uma obra de gosto eclético, embora o praticasse. Seu canto de cisne foi o edifício Sobre as Ondas: talvez uma aproximação aos cânones corbusierianos, mas filtrados pela experiência carioca.

Em 1946 (ano da morte de Fonseca Rodrigues), os irmãos Capua estavam quase no ápice de sua trajetória, como se reporta matéria jornalística da época. Os edifícios Imperator, Domus e 5 de Julho em Copacabana, o Rivamar em Ipanema, o Civitas no centro, construídos entre 1938 e 1944, ostentavam uma estética de gosto déco, em consonância com uma arquitetura de mercado, não corbusieriana como referência, praticada por grandes escritórios de arquitetura e engenharia do Rio de Janeiro como os de Robert Prentice, Henri Sajous, Arnaldo Gladosch, Roberto Capello, entre outros. Edifícios de grande porte como o Barão da Laguna em Botafogo, e o Brasilar no centro de São Paulo, assinalam uma troca do refinamento estético por um pragmatismo construtivo que alcança sua racionalização maior nas cinco grandes obras para o IAPC em subúrbios do Rio de Janeiro nos anos 1950-1960,<sup>7</sup> com os conjuntos residenciais Quintino Bocaiuva (Cascadura, entre as ruas Goiás, Silvério, Tomaz Alves e Palatinado), Cachambi (entre as ruas Miguel Ângelo, Miguel de Cervantes e Barcelona)<sup>121</sup>, Irajá (entre a avenida Brasil, ruas Bellini e Padre Albuquerque) e na Estrada Água Grande, também em Irajá (BONDUKI; KOURY, 2014, p. 120-123, 163), com repetitividade de esquemas arquitetônicos, usinagem de concreto, industrialização de elementos de infraestrutura urbana e construtiva, até a inauguração da fábrica Cimento Portland Branco do Brasil, iniciativa dos irmãos Capua para a produção do cimento marca Irajá, em 1954 (*Gazeta de Notícias*, 25 mar 1954, p.5). Américo Capua participou de todo esse empreendedorismo e seu falecimento, em 1956, deve ter arrefecido a atenção para a arquitetura propriamente dita, tornando-se a Capua & Capua uma empresa voltada para a construção civil e campos conexos.

Até o falecimento prematuro de seu sócio, Carlos Botti, em 1942, a Bratke & Botti foi uma firma construtora e de projetos com algumas obras de porte, como a sede do Tênis Clube Paulista em São Paulo (1932), a ampliação do Parque Balneário de Santos (1942) e o Grande Hotel e Casino de Campos de Jordão (1940-1945) – o primeiro de gosto déco, os demais composto em estilos, cordato com um pragmatismo de linguagens, ou um mimetismo assumido, em Santos. Foi paulatina a adoção de uma linguagem moderna e irreversível ao longo dos anos 1940, concomitantemente ao afastamento da responsabilidade da construção. O caminho trilhado passou por

---

7. Não foi possível identificar o conjunto residencial na Avenida das Bandeiras, mencionado em *O Cruzeiro*, 1959, p. 71, citado na p. 25 da presente comunicação.

uma aproximação momentânea com a arquitetura carioca em evidência nos anos 1940, e ganhou corpo definitivo com o diálogo que Bratke iniciou na segunda metade dessa década com a arquitetura da Califórnia, em especial aquela derivada das Case Study Houses propagada pela revista *Arts & Architecture*, na qual publicou sua casa e ateliê da rua Avandava (SEGAWA DOURADO, 1997, p. 22-30), rumo a uma linguagem própria que o caracterizou como um arquiteto de uma vertente distinta no panorama brasileiro dos anos 1950.

O exame pormenorizado dos desenhos técnicos remanescentes dos acervos de Oswaldo Bratke e Jayme C. Fonseca Rodrigues mostram um extremo cuidado no detalhamento e nas especificações. É possível atribuir tal atenção ao gradual afastamento dos arquitetos do canteiro de obra. Ao se dedicarem exclusivamente ao projeto – “cobrar papel”, como Bratke se recordava quando abandonou a construção –, asseguravam que os construtores tivessem o máximo de informações técnicas mediante peças gráficas, de modo a garantir uma integridade conceitual do projeto. Ele chegou a comentar sobre o limite do desenvolvimento do detalhamento em uma entrevista (SEGAWA; DOURADO, 1997, p. 84), mas um episódio que presenciamos denota a dialética do canteiro. Em 1994, estava com Bratke quando ele recebeu um colega que veio pedir cópias de desenhos técnicos de alguma obra sua, para uma exposição. Para ilustrar seu intento, o visitante mostrou uma folha de detalhes de outro arquiteto importante, em cópia heliográfica com cerca de 1,5 metros de altura. Atendido o curador e após sua saída, Bratke comentou, enfasiado: “como é que o pessoal de canteiro de obra manuseou um desenho daquele tamanho?”

O cuidado na especificação técnica, a efetividade do detalhe e da execução parecem ter sido uma tônica na arquitetura paulista. Bratke comparava a qualidade construtiva entre o Rio de Janeiro e São Paulo contando um *causo* com Oscar Niemeyer, que o visitava na casa do Morumbi. Ele desequilibrou-se ao se apoiar, de costas, perpendicularmente em uma porta de correr entreaberta, que, como seria previsível, deslocou-se. O carioca observou que no Rio, as portas de correr eram mais firmes...

Os pormenores técnicos nas pranchas caprichosamente desenhados a nanquim em vegetal do escritório de Jayme C. Fonseca Rodrigues são um primor de detalhamento. Para sua própria casa, na rua Ceará, o arquiteto registrou em escala 1:1 os mecanismos de funcionamento de persianas, decerto para a completa orientação do serralheiro que

executou a caixilharia. Outros detalhamentos não parecem sugerir que foi o próprio arquiteto que dirigiu a construção da casa, posto o controle que teria diretamente na obra (SEGAWA, 2016, p. 146-169). Para além da orientação em canteiro ou aos fornecedores, tudo indica que o detalhamento era uma dimensão compulsiva, uma concepção do ofício.

Se o pragmatismo do canteiro de obra era o batismo de fogo para quaisquer jovens engenheiros-arquitetos, não se deve desvincular o domínio da técnica proporcionado por uma escola de engenharia. Os arquitetos formados na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro frequentaram disciplinas técnica que os habilitavam para a construção (um currículo a merecer estudo mais pormenorizado para conhecer o perfil de formação dos cariocas), mas a explícita inserção da Arquitetura como uma modalidade dentro das engenharias nos cursos de São Paulo (Mackenzie e Escola Politécnica) é um fator de diferenciação por demais conhecido na historiografia, para distinguir as atitudes dos arquitetos paulistas desde a consolidação das escolas de arquitetura em São Paulo. É possível insinuar-se uma *escola* fora da *escola*, tendo como ilustração simbólica a carreira do estagiário de Bratke, Vilanova Artigas, ou o estagiário de Fonseca Rodrigues, Miguel Forte.

No entanto, o destaque demasiado ao caráter *reacionário* de Christiano Stockler das Neves pode estar eclipsando um aspecto na formação dos arquitetos do Mackenzie. Neves frequentou o *Special Course* de dois anos na Pensilvânia, que incluía o ensino de técnicas, como parte das engenharias. O criador do curso de arquitetura do Mackenzie decerto não poderia conceber sua escola desconsiderando esse *background*. Para além das aguadas, do croqui, do sfumato e do *smooth* à Ferriss, a Turma de 1930 demonstrou que por trás da arte, há muita técnica no consciente e no inconsciente de uma geração.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANAK Laemmert <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&pasta=ano%20191&pesq=fortunato%20capua>>.

AMARAL, Tarsila do. De Joseph Monier a Le Corbusier. 22.7.1936. In AMARAL, Aracy (org.) *Tarsila cronista*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 85-87.

ARAVECCHIA BOTAS, Nilce. Edifícios dignos da importantíssima classe. In SEGAWA, Hugo. *Jayme C. Fonseca Rodrigues arquiteto*. São Paulo, Bei, 2016, p. 196-207.



*Architectura e construcções*, dez. 1930, São Paulo, p. 23-25.

ATIQUE, Fernando. Sutis dimensões de um Ateliê Paulistano: as narrativas e representações de Christiano Stockler das Neves sobre o trabalho de um arquiteto. *Anais do IV Colóquio de Estudos da Arte Brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro, Museu da República, 2015. (no prelo).

----- . *Arquitetando a Boa Vizinhança: arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil-Estados Unidos, 1876-1945*. Campinas, Pontes/FAPESP, 2010.

----- . *Arquitetando a Boa Vizinhança: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano (1876-1945)*. Orientadora Maria Lucia Caira Gitahy. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2007.

----- . *Memória moderna: a trajetória do Edifício Esther*. São Carlos, RiMa/FAPESP, 2004.

ATOS religiosos: Dna. Vicentina Sanzi Capua. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1943, p. 4.

BONDUKI, Nabil; KOURY, Ana Paula. *Os pioneiros da habitação social: inventário da produção pública no Brasil entre 1930 e 1964*. São Paulo, Editora Unesp/Sesc, 2014.

BROWNLEE, David B; DE LONG, David G. *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*. Los Angeles/New York, Rizzolli/Museum of Modern Art, 1991.

CAMARGO, Monica Junqueira de. Introdução. In FORTE, Miguel. *Diário de um Jovem Arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo, Editora do Mackenzie, 2001.

CAPUA, Julio. O nosso escopo. *Architectura e construcções*, v. 1, n.1, São Paulo, ago. 1929, p. 3.

----- . Projecto de uma residencia. *Architectura e construcções*, São Paulo, v. 1, n. 2, São Paulo, set. 1929, p. 33.

Collação de grão. *Folha da Noite*, São Paulo, 24 mar. 1931, p. 10.

Companhia Construtora Capua & Capua S/A: relatório da Diretoria. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1943, p. 8.

Companhia Construtora Capua & Capua S/A: relatório da Diretoria a ser apresentado na Assembleia Geral Ordinária a se realizar em 22 de abril de 1944. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1944, p. 7.

*Correio Paulistano*, São Paulo, 31 out. 1929, p. 9.

DENISON, Edward. *Architecture and the Landscape of Modernity in China Before 1949*. London/New York, Routledge, 2017.

*Domus: casas residenciais e populares*. Capua & Capua, engs. architectos e civis. São Paulo, [Typ. Domingos Urruselqui], [1937?].



GOUVEIA, Anna Paula Silva; FARIAS, Priscila Lena; PEREIRA, André Luiz Tavares; GALLO, Haroldo. Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade de São Paulo. *Óculum*, Campinas <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/viewFile/360/340>>.

GROSSMAN, Elizabeth Greenwell. *The Civic Architecture of Paul Cret*. New York, Cambridge University Press, 1996.

*Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996.

HUTCHINS, Amey. *University of Pennsylvania. The campus history series*. Charleston, Arcadia, 2004.

Inaugurada a fábrica de cimento branco "Irajá". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1954, p. 5.

LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1979.

*Mackenzie College São Paulo*. São Paulo, [Typ. Siqueira Salles Oliveira, Rocha & Cia.], 1932.

NEVES, Christiano Stockler das. *Carta a W. P. Laird, 21 June 1927*. University of Pennsylvania. University Archives, Laird Papers.

O Combate, São Paulo, 8 maio 1919, p. 3.

O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 22 ago. 1959, p. 70-70.

O Palacio do Congresso. O concurso de architectura – (notas de um architecto). *Diario da Noite*, São Paulo, 26 fev. 1929, p. 15.

O prédio São Francisco. *Revista Polytechnica*, n. 114, São Paulo, mar.-abr. 1934, p. 169-170.

PEREIRA, Gustavo. *Christiano Stockler das Neves e a formação do curso de arquitetura no Mackenzie College: um estudo sobre as École de Beaux-Arts e as Fine Arts Schools norte-americanas*. Orientador Cândido Malta Campos Neto. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005.

Record – Architectura e decorações. *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 mar. 1934, p. 9.

SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. Chistiano Stocker das Neves: opositor do Futurismo em São Paulo. In RIBEIRO, Luiz César de Queiróz (org). *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, p. 141-156.

----- Chistiano Stocker das Neves: uma atuação polêmica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 39, São Paulo, 1995, p. 181-196.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke arquiteto*. São Paulo, ProEditores, 1997.

SEGAWA, Hugo. *Jayme C. Fonseca Rodrigues arquiteto*. São Paulo, Bei, 2016.

SEGAWA, Hugo; ATIQUÉ, Fernando. Latin America and Los Angeles: architectural exchanges. In DE WIT, Win, ALEXANDER, Christopher. *Overdrive: L.A. constructs the future, 1940-1990*. Los Angeles, Getty Foundation, 2013, p. 109-117.

SUBIRATS, Eduardo. *La transfiguración de la noche: la utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*. Málaga, Colegio de Arquitectos, 1992.

SUZUKI, Juliana. Um arquiteto ensemblier. In SEGAWA, Hugo. *Jayme C. Fonseca Rodrigues arquiteto*. São Paulo, Bei, 2016, p. 70-111.

SZOLNOKY, Maria Teresa de Stockler. *O ensino de arquitetura e Christiano Stockler das Neves*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 1995.

Trine University: History and Tradition <<http://www.trine.edu/about/history-and-tradition.aspx>>.

Um grande morto: de luto a engenharia nacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1956, p. 5.

University of Pennsylvania, Catalogue, 1910-1911, Folder C.S. das Neves, p. 147.

WENDHAUSEN, H. C. No coração da Cidade Maravilhosa Capua & Capua constroem o maior edifício do Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1959, p. 70-71.

WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2001.

# ESTRUTURAS FORMAIS: 3 CASAS MODERNAS PAULISTAS

Jesus Henrique Cheregati

## RESUMO

O presente estudo analisa três casas modernas paulistas, a partir de suas estruturas formais, entendidas como o conjunto dos princípios geradores da identidade do edifício. Foram classificadas em três grupos de estruturas formais. A análise de cada uma delas foi subsidiada pela teoria do Quaternio Contemporâneo.

O trabalho analítico dos exemplos selecionados teve como objetivo apreender e refletir como a modernidade se expressou por meio da estrutura formal da arquitetura residencial, que se acredita abarcar um repertório de produção arquitetônica no Brasil cujas estruturas formais estão recheadas de significados.

Palavras-chave: arquitetura moderna, projetos residenciais, metodologia

## FORMAL STRUCTURES: 3 MODERN HOUSES IN SÃO PAULO ABSTRACT

The present research analyzes three modern Brazilian houses in the state of São Paulo, understanding its formal structures as a group of principles that generates the identity of the building. Which were classified in three groups of formal structures. The analysis of each one of them was subsided by the theory of the Contemporary Quaternary.

The analytical work of the selected examples had as an objective to comprehend and reflecting the way which modernity was expressed

through the formal structures present in the architecture of residential houses, once it is believed that these buildings hold a repertory of production of Brazilian architecture, where its formal structures are fulfilled with meanings.

Keywords: modern architecture, residencial projects, methodology

## ESTRUTURAS FORMALES: 3 MODERN CASAS PAULISTAS RESUMEN

Este estudio analiza tres hogares modernos en la provincia de San Pablo, a partir de sus estructuras formales, que se define como el conjunto de generadores principios de la construcción de la identidad. Se clasificaron en tres grupos de estructuras formales. El análisis de cada uno de ellos fue subvencionado por la teoría llamada Quaternio Contemporâneo.

El trabajo analítico dos ejemplos seleccionados tuvo como objetivo y refletir como la modernidad se expresó por medio de la estructura formal de la arquitectura residencial, que se cree para abarcar uno repertorio de producción arquitectónica en Brasil cuyas estructuras formales están llenas de significados.

Palabras llave: arquitectura moderna, residencial, metodología

A teoria é um conhecimento especulativo e sistematizado acerca de um determinado assunto, adquirido por meio da prática. A primeira teoria da arquitetura remonta aos primeiros séculos da nossa era com *Dez livros sobre a arquitetura* de Vitrúvio. Essa obra perdurou como cânone de boa arquitetura até o final do século XVIII e definia, em sua tríade (*firmitas*, *utilitas* e *venustas*), que todo edifício devia ser simultaneamente duradouro, útil e belo.

No século XIX, as teorias eram, em geral, um desenvolvimento dos conhecimentos primeiros de Vitrúvio. Eram apresentadas, pelos arquitetos, como comentários ao lado de seus projetos ou em forma de *portfolios* e antologias que serviam de guias para a concepção de um edifício de boa qualidade, o que significava apresentar uma composição correta em seu aspecto formal e funcional e ter um caráter adequado, havendo equilíbrio entre o projeto e sua forma, estabelecendo uma relação de significado e simbolismo.

No século XX, um momento de muitas discussões acerca dos diversos temas que permeavam a teoria da arquitetura foi o da ruptura causada pelo movimento moderno na passagem do século. No campo da edificação, as teorias se ampliaram e prevaleceram as concepções dos teóricos acerca do que seria uma boa arquitetura.

Somaram-se às teorias do edifício as teorias urbanas com reflexões sobre as cidades. As questões tornaram-se mais complexas e as teorias extrapolaram o âmbito da disciplina, imbricando-se com a linguística, a semiologia, a antropologia e outras áreas.

No Brasil, tomaram corpo as teorias da arquitetura moderna que, significativamente, se alicerçavam nas teorias de Le Corbusier em seus cinco pontos fundamentais: pilotis, teto-jardim, planta livre, janela em fita e fachada livre.

No século XXI, o arquiteto Edson da Cunha Mahfuz interpretou o entendimento da boa arquitetura retomando as raízes teóricas da disciplina e atualizou a teoria vitruviana, elaborada há dois mil anos com base na tríade – *firmitas*, *utilitas* e *venustas*.

Se uma teoria deve ser pertinente a seu tempo, Mahfuz procura dar respostas criando o Quaterno Contemporâneo, uma nova teoria que insere, na tríade vitruviana, uma questão contemporânea -o lugar- e troca a componente *venustas* pela estrutura formal, procurando, com esse último componente, recolocar no âmbito do projeto a discussão sobre a beleza. Essas transformações sintetizam assim o

Quaterno: lugar, construção (*firmitas*), programa (*utilitas*) e estrutura formal (*venustas*).

Mahfuz justifica seu estudo pela sensação de ausência de um olhar sobre a essência da arquitetura em sua dimensão cultural e social, bem como pela falta de consenso, no início deste novo século, sobre o que caracteriza uma boa arquitetura e quais os procedimentos projetuais que nos levam a ela, uma vez que vivemos “em uma época em que, aparentemente, vale tudo”.

Metodologicamente, esse estudo propõe analisar e identificar, a partir de 3 projetos publicados, quais as estruturas formais utilizadas nas residências. As obras foram divididas em dois grupos tipológicos: os partidos compactos e as composições elementares de base retangular, analisadas com base na teoria do Quaterno Contemporâneo. Nessa análise, feita a identificação da estrutura formal, foram discutidas a espacialização do programa, as relações com o lugar e o modo como as soluções técnico-construtivas incidem sobre a forma. Vale acrescentar que todos os desenhos aqui apresentados são de autoria do autor, tendo como ponto de partida material iconográfico publicado.

## A CASA MODERNA E SEUS PRINCÍPIOS

O entendimento dos princípios que regeram a arquitetura moderna e como eles influenciaram os projetos da morada humana é importante para a prática e o ensino da arquitetura. Isso porque, rompendo com o mimetismo classicista dos séculos anteriores, o movimento moderno criou uma nova ideia sobre a concepção do artefato arquitetônico, renovando a maneira de pensar a arquitetura, libertando-nos de uma metodologia de projeto baseada em referências e imitações.

Essa nova maneira de conceber, denominada por Piñón (1998, p. 30) de “construção formal”, constituiu, por volta dos anos 1920, “uma realidade nova, construída com critérios de consistência visual”, que é o princípio fundamental da arquitetura moderna.

A construção formal assemelha-se a um jogo de montar, em que cada elemento do edifício e seus subsistemas (estrutura, organização espacial, acessos, entorno, etc.) podiam ser pensados independentemente,<sup>1</sup> o que “permite o abandono da imitação como procedimento fundamental, possibilitando o uso de esquemas ordenadores de qualquer origem, até da própria história da arquitetura” (MAHFUZ,

---

1. Le Corbusier separava as partes em suportantes e suportadas.

2004, p. 7). A construção formal diferenciava-se, portanto, da concepção da arquitetura tradicional, que solucionava o problema projetual de forma que os subsistemas arquitetônicos trabalhassem juntos como uma forma fechada em si mesma.

Na arquitetura moderna, a adoção desses modelos é substituída pelo programa que passa a ser o principal estimulador da forma, mas nunca seu determinante.

É a partir da construção formal, que busca na forma a síntese de um processo projetual, que se pode rever os fundamentos que permeiam essa construção.

Para a arquitetura moderna, forma refere-se à estrutura, que é um sistema maior formado por subsistemas menores que constroem um artefato arquitetônico. Tanto a forma quanto os condicionantes que lhe dão origem se apresentam no artefato arquitetônico com algum sentido, pois se orientam pela realidade do problema para atingir seus objetivos. Se os objetivos forem cumpridos, espera-se que a solução arquitetônica tenha sentido, consistência, qualidade e identidade.

Para tanto, ela precisa expressar categorias e atributos espaciais que, deveriam servir como contribuição ao pensamento projetual contemporâneo como economia, precisão, rigor, universalidade e sistematicidade.

Vale ressaltar que esses critérios não devem ser interpretados simplesmente para a construção, mas devem estar presentes nas intenções que a antecedem, como na confecção do programa e na adoção do partido. Mahfuz (2003, p. 11) acredita que “o resultado desse esforço, se exercido por um número suficiente de arquitetos e apoiados por seus clientes, seria o retorno da arquitetura brasileira a um patamar de excelência compatível à melhor produção realizada no século XX”. Considerando esses princípios, podem-se averiguar suas relações com as transformações da casa tradicional para a moderna a partir da Revolução Industrial na segunda metade do século XVIII, levando-se em conta outra grande contribuição da arquitetura moderna: a preocupação social manifesta em um olhar para novas exigências sociais, para o homem e, conseqüentemente, para sua casa.

Esse olhar mais direto resultou, especialmente, na migração desse homem para as cidades em virtude das crescentes necessidades industriais, o que acarretou o inchaço das cidades e a urgência na construção de novas casas; e, para tanto, procuram-se métodos novos de construção e novos materiais. A arquitetura entra em cena, participando do processo como colaboradora e como receptora,



pois toda essa transformação também se reflete em seus princípios, em relação às técnicas construtivas e novos materiais, como o ferro, o aço, o vidro, o concreto armado, dentre outros. A casa passa, então, a obter enormes vantagens construtivas, principalmente quando se conseguem, por meio do concreto armado, vãos maiores que deixam livres fachadas inteiras. Os pilares recuados também libertam as fachadas para novas composições. Aparece, desse modo, a planta aberta, graças à eliminação das paredes como suporte, porque agora quem sustenta a casa é um esqueleto de cimento armado ou aço, exigindo das paredes apenas a função de vedação.

Trata-se de mudanças que resultaram de um processo que durou quase todo século XIX. Vale acrescentar, segundo Frampton (2000, p. IX), que “quanto mais rigorosamente se procura a origem da modernidade, mais atrás ela parece estar”.

Alguns dos expoentes importantes desse movimento foram William Morris e seus seguidores, por meio das artes aplicadas à arquitetura. As transformações formais mais contundentes viriam, porém, com o advento da Escola de Chicago, protagonizada por Louis Sullivan que apresentou novas formas que iriam influenciar toda a geração futura de arquitetos.

No contexto dessas transformações é que nasceu a casa moderna, protagonizada com exemplos como as casas abstratas de Adolf Loos (Casa Steiner, Viena, 1910), os planos livres da *De Stijl* de Gerrit Rietveld (Casa Schröder, Utrecht, 1924) e o *esprit nouveau* de Le Corbusier (Maison Citrohen, Pessac, 1920).

Falar de nomes precursores da arquitetura moderna não define o que realmente a caracteriza, uma vez que ela foi um produto das condições socioculturais de uma época. Mas alguns desses precursores marcaram-na fortemente, por meio de seus princípios impressos em suas edificações residenciais, exercendo influência em todo o mundo, inclusive no Brasil.

Dois nomes de importância destacada na arquitetura moderna mundial que tiveram ascendência sobre os arquitetos modernos brasileiros, seja por seus princípios ou pela adoção de estruturas formais análogas, são os de Mies van der Rohe e Le Corbusier.

Mies van der Rohe, destaca-se por sua arquitetura de forma pura. A ordenação e a sistematização da estrutura resistente em aço permitiam total flexibilização dos espaços que se formavam abertos e modelados pela disposição dos planos de vidro. Com isso, Van der Rohe imprime, em suas obras, um caráter universal, que pode



ser sentido pela facilidade de readaptação desses espaços a novos usos e costumes. Autor de projetos comerciais, em sua maioria, é de Rohe um dos maiores ícones residenciais da arquitetura moderna - a Casa Farnsworth - construída em 1950 próximo de Plano, no Estado de Illinois (EUA). Esta obra retrata sua mais pura convicção de que "menos é mais"; um prisma transparente, solto do solo, que permite a visão total do lugar, tanto interna quanto externamente.

A influência de Rohe na arquitetura moderna brasileira pode ser constatada pela quantidade de projetos modernos realizados por nossos arquitetos, principalmente nas décadas de 1960-1970, nos quais estão presentes seus conceitos de produção, sua "visão industrializável", com ressalvas e adaptações, além das estruturas resistentes que se confundem com a estrutura formal dos edifícios e a tectonicidade, com o predomínio da horizontalidade e da economia dos meios. Dentre os arquitetos modernos mais influenciados destacam-se Lina Bo Bardi, na concepção do Museu de Arte Moderna em São Paulo, e Vilanova Artigas, em vários de seus projetos, isto sem falar de Paulo Mendes da Rocha.

O mais famoso ou mais conhecido arquiteto forjador da renovação arquitetônica na passagem do século XIX para o XX foi Le Corbusier, autor e divulgador das teorias arquitetônicas modernas europeias, com destaque para cinco de seus pontos fundamentais. Um é a estrutura resistente independente, normalmente usada por ele em concreto, que deveria funcionar como um esqueleto. O outro é a independência das vedações em relação à estrutura, o que se batizou de planta livre ou planta aberta. Mais um é o teto plano que pode ser utilizado como terraço-jardim. Citem-se também as fachadas que, livres da estrutura, seriam palcos para composições diversas e poderiam até mesmo sustentar janelas em fita para melhorar o conforto térmico. E também os pilotis, que eram espaços abertos no pavimento térreo das edificações, com o intuito de permitir a visão do lugar.

Dentre os inúmeros projetos que conferiram fama a Le Corbusier merece distinção a Villa Savoye, de 1920-1931, em Poissy, na França. As formas geométricas puras sobre pilotis imprimiram credenciais originais à obra, pela cobertura plana com terraço-jardim, janelas em fita, superfícies brancas, lisas e sem ornamento; *casa máquina* lógica, funcional e eficiente. Esse tipo de projeto permitia a edificação de uma casa em qualquer lugar.

No Brasil, a influência de Corbusier é notória, pela utilização quer de seus princípios, quer dos mesmos elementos empregados por ele em seus projetos.

As reformas urbanas das grandes metrópoles brasileiras, cujo palco principal era a cidade do Rio de Janeiro, em 1909, surgiram com o crescente êxodo rural provocado pela industrialização de nosso país. Tais reformulações tentavam adequar a cidade aos padrões urbanos europeus daquele momento, segundo os moldes de Haussmann, em Paris, na segunda metade do século XIX, os quais foram seguidos pelo governador carioca da época, Pereira Passos.

Passos foi seguido em suas ações por prefeitos de outras cidades, como São Paulo, Porto Alegre, Santos, Salvador, Recife, além de outras, procurando organizar a casa como o edifício mais observado. Indícios de insalubridade resultavam em deslocamentos forçados para as periferias.

A crescente valorização da higiene doméstica dava surgimento a palacetes erguidos no centro de grandes lotes ajardinados e a adequações de casas menos abastadas aos novos modos que uma cidade industrializada exigia.

Foi uma época de reforma dos espaços, tanto públicos quanto privados, muito em função das demandas por uma devassa organizacional para evitar doenças e pestes em geral, razão por que era necessário sanar as cidades e assim contribuir para seus crescimentos.

Até esse período, a morada no Brasil não havia sofrido mudanças, visto que em suas diversas fases sempre esteve atrelada à estrutura urbana na qual se encontrava instalada. O seu nível tecnológico era precário, os programas repetitivos, com casas construídas, diante da mão de obra disponível, à maneira portuguesa e escravocrata, mostrando a manutenção de padrões coloniais acerca de sua organização espacial, ao sistema construtivo e da apropriação.

Um sopro de modernidade ocorreu a partir da segunda metade do século XIX até os primeiros anos do século XX, com o surgimento de casas nos moldes neoclássicos e ecléticos e com o advento do *art-nouveau* e do neocolonial. Essas transformações foram pontuais, porque ainda estavam alicerçadas na mão de obra escrava e na ausência de infraestrutura urbana.

Apesar, no entanto, de se viabilizar algumas inovações tecnológicas e formais naquele período, as casas, em sua maioria, ainda lembravam as casas coloniais com seu aspecto denso, normalmente gerado pelos telhados cerâmicos e paredes grossas. Eram como fortalezas protetoras, o que perdurou, pelo menos, por quatrocentos anos.

Foi somente no fim dos anos 1920 que as discussões a respeito de uma arquitetura nacional iniciaram e tomaram corpo nas décadas de 1930 e 1940.

Os primeiros reflexos de mudança puderam ser sentidos após a Primeira Guerra Mundial. Cessadas as comunicações com a Europa, de onde se importavam todos os materiais de construção, o Brasil passou a sofrer grande processo de americanização produzido, principalmente, pelo cinema e a publicidade. Os meios de comunicação ordenavam a casa a se transformar num instrumento de um novo modo de vida, um hábitat moderno que deveria surgir para auxiliar o homem a viver.

Enveredada por novos caminhos e em associações com processos compositivos e construtivos, alterados por novas tecnologias e novos materiais como o ferro, o vidro e o concreto, a casa moderna vai ao encontro dos novos usos e costumes do período para o qual estava sendo proposta. Difundiam-se, então, novas propostas de bem-viver, como pé-direito adequado à escala humana; preocupação com as noções de iluminação e ventilação; ligação íntima entre exterior e interior, conectando os moradores diretamente com a natureza, por meio de pátios ou de pavimentos sobre pilotis.

Essas preocupações foram fundamentais para o desenvolvimento de um novo modelo residencial que, para esse bem-estar moderno, admitia a casa descolada dos limites do lote e apartada da rua. Solta no lote, era palco livre para criações independentes. Mas as transformações não ocorreram em todas as residências brasileiras, uma vez que se refere a um processo paulatino inicialmente aplicado às casas mais abastadas. Logo após, e com as grandes aglomerações urbanas e o surgimento dos cortiços e favelas, essa passou a ser uma preocupação social, tornando-se, também, um modelo econômico factível para as habitações populares poderem, assim, ser produzidas em série.

Essas e muitas outras transformações levaram à busca de uma nova identidade para a habitação brasileira, que tem início com a casa modernista de Gregory Warchavichk,<sup>2</sup> em 1929, e culmina no período áureo do início da produção arquitetônica moderna entre os anos 1930 e 1940, o qual se desenvolve até a década de 1960. Esse foi o

---

2. Historiograficamente reconhecida como a primeira manifestação moderna no Brasil, foi construída em São Paulo entre 1927 e 1928 e exposta ao público em 1929, na rua Santa Cruz na Vila Mariana (Cavalcanti, 2001, p. 110).

momento quando o modernismo realmente chegou à arquitetura brasileira, principalmente quando Lúcio Costa “resgata a feminilidade barroca antes negada e culmina no equacionamento duma arquitetura moderna de veia corbusiana e sabor brasileiro” (COMAS, 2002, p. 1).

A arquitetura moderna brasileira, no período de 1930 a 1960, tornou-se conhecida mundialmente<sup>3</sup> pela sua originalidade, por não ter se esquecido de suas tradições, e pelo uso de materiais regionais; apesar da acanhada tecnologia e mão de obra sem especialização. Mas, foi um período sem variantes, embora rico, que findou sem que dele fossem extraídos, totalmente, sua essência e conteúdo. Talvez, residam aí os caminhos que culminaram na produção arquitetônica atual, em sua maior parte inexpressiva.

## O QUATERO CONTEMPORÂNEO

Em um trabalho de revisão, Mahfuz sugere a atualização dos quatro imperativos, da tríade vitruviana (*utilitas*, *firmitas* e *venustas*), e insere o repertório de estruturas formais para complementar o sentido de *venustas*, porque, segundo ele, o projeto deve procurar a pertinência das formas e não a beleza, “algo tão relativo e mutante” (MAHFUZ, 2003, p. 3), e por isso, questionável. Assim também, Mahfuz insere o conceito de lugar, ao considerar que “nenhum projeto de qualidade pode ser indiferente ao seu entorno” (MAHFUZ, 2003, p. 4), elaborando, com esses, o chamado quaterno contemporâneo.

Trata-se de uma teoria que subsidia o ensino, a análise e a crítica da arquitetura, esquematizada pelo autor da seguinte forma (Figura 1):

O Quaterno estrutura-se de acordo com as condições internas e externas do problema projetual.

As condições internas do problema projetual são o lugar, a construção e o programa, repertórios contidos na estrutura formal e relacionados com as questões objetivas que subsidiam a forma pertinente e nela estão refletidas. São questões objetivas porque preexistem no universo do artefato a ser projetado e funcionam como “estimulantes da forma, pela sua presença constante, com maior ou menor intensidade, na origem e no desenvolvimento do processo

---

3. Esta expansão deveu-se à exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York, ao livro *Brazil Builds* de Phillip Goodwin e às diversas revistas que dedicavam seus números à arquitetura brasileira.

projetual" (MAHFUZ, 2004, p. 4). Essas condições não definem, em particular, a forma pertinente.

É denominada condição externa a estrutura formal, ou seja, o esquema que sintetiza as três condições internas e se relaciona com as questões subjetivas do problema projetual, uma vez que parte do profissional a opção por uma determinada construção formal.

A relação entre as condições internas e externas não é de ação e reação ou causa e efeito, mas de cumplicidade. Ambas devem ser manipuladas conjuntamente no desenvolvimento do processo de projeto, para que a forma pertinente sintetize tais premissas, resultando, assim, em uma boa solução para um artefato arquitetônico.

Essas duas relações autônomas, porém cúmplices, buscam a forma pertinente, que é o foco central do quaterno. É essa forma que expressa, em sua individualidade, a pertinência dos elementos constitutivos da arquitetura: o programa, a construção, o lugar e a estrutura formal. Mahfuz propõe, portanto, identificar repertórios que buscam, por meio de condições internas e externas do problema projetual, "artefatos marcados pela pertinência ou adequação de sua forma".

A forma, segundo essa concepção, é a essência da arquitetura. Vale dizer que se trata de uma concepção que é oriunda das várias alterações ocorridas ao longo da história da arquitetura. Aristóteles, por exemplo, via a forma como "estrutura essencial e interna" (MONTANER, 2002, p. 8). Posteriormente, o conceito tornou-se sinônimo de beleza, baseada em regras. Por último, com as vanguardas abstratas do início do século XX, ocorreu uma volta ao essencialismo de Aristóteles.

A busca pela forma pertinente, sugerida no quaterno contemporâneo, constitui uma novidade pela maneira como é proposta, pois diz respeito a uma nova formatação para os princípios que sempre regeram a arquitetura.

O conceito que rege o quaterno contemporâneo, como materialização de uma arquitetura de qualidade por meios que estimulem a forma, sempre foi anunciado, desde tempos remotos até o século XX, o que não desqualifica a teoria de Mahfuz, por trazer, novamente, para o âmbito da arquitetura, questões projetuais que organizam e tornam contemporâneos, em tempos de escassez de boa arquitetura, parâmetros para projeto, análise e crítica arquitetônica. Mahfuz (2002, p. 155) diz que "é exatamente a falta dessa capacidade de entender a forma como síntese de programa, construção e lugar um dos fatores determinantes da baixa qualidade da nossa arquitetura recente".

O quaterno contemporâneo, como método de análise, facilita, portanto, a organização do processo analítico-crítico, pela contextualização abrangente do problema arquitetônico que se fecha no conceito de arquitetura com qualidade.

Como método de projeção, é passível de ser proposto, ao ser considerada a arquitetura como formada por fragmentos que serão organizados e associados para se chegar a uma solução. Além disso, como teoria, que é uma reflexão acerca da disciplina Arquitetura, que se mostra, também, como uma nova forma de conduzir as críticas e avaliações, no âmbito do ensino, constituindo-se em um conteúdo propositivo organizado, um modelo facilitador do processo heurístico entre o docente e o aluno.

## PROGRAMA

O programa é, basicamente, a manifestação, por parte do cliente, de suas necessidades e aspirações sobre uma determinada edificação. Normalmente é elaborado em forma de lista de ambientes, em que se enumeram as dependências de um edifício e suas funções: os espaços tridimensionais interiores (com piso, teto e paredes) e suas dimensões, os mobiliários e aberturas, todos eles determinados pelas atividades que ali serão exercidas e pelas relações humanas a elas inerentes.

Essas manifestações (GRAEFF, 2006, p. 15)<sup>4</sup> podem ser apresentadas, pelo cliente, como condições práticas de conforto físico, as quais se manifestam no edifício pela funcionalidade ou pelos valores de beleza, caráter e expressão arquitetônica visíveis em sua forma.

Junto a tais manifestações, deve ser considerado que, em qualquer programa, coexistem os ambientes e suas funções, além das pessoas que deles farão parte e, ali, se relacionarão. Por isso, cabe ao arquiteto, tendo em conta sua formação teórico-prática, evitar que o programa se torne, simplesmente, uma listagem de ambientes. Trata-se de um cuidado que pode redimir erros de projeto como predimensionamentos alterados, visto que a possibilidade da forma deriva também do modo como o profissional interpreta o programa.

Essas relações, também consideradas por Mahfuz (2004, p. 4), são definidoras da ambientação do programa proposto e, consequentemente, servem de base para a estruturação formal do edifício e como “suporte de sua identidade” (PIÑÓN, 1998, p. 86) ainda que genérica e não formal.

---

4. Graeff classifica essas manifestações como utilitárias e artísticas.

Vale ressaltar que não cabe aqui qualquer hierarquia e “nenhum resquício daquele funcionalismo radical que conectava função e forma numa relação de causa e efeito, atribuído à arquitetura moderna pelos seus críticos ortodoxos” (MAHFUZ, 2004, p. 4).

Forma e função devem trabalhar juntas para dar sentido ao edifício; a submissão de uma das partes à outra causa prejuízo às boas soluções arquitetônicas.

A relação entre programa e estrutura formal é de cumplicidade, pois um nunca determina o outro. Ambos devem ser manipulados simultaneamente e de forma tal que a modificação de um, geralmente, implicará a transformação do outro.

## LUGAR

A inclusão do lugar na tríade vitruviana foi repertório discutido entre Mahfuz e Alejandro Aravena Mori. Esse adendo foi proposto não porque Vitruvius ignorasse os condicionantes do lugar, mas sim, porque essa escolha ia além das questões terrenas como a construção, o programa e a estrutura formal. O lugar da construção era uma escolha ligada aos deuses, acrescentava dignidade ao edifício, que deveria expressar a importância da morada de uma divindade (POLIÃO, 2002, p. 56).

O termo Lugar, correntemente usado hoje, desde Vitruvius até o modernismo do século XX, era chamado de espaço. A substituição ocorreu na década de 1960 com movimentos como o neorracionalismo de Aldo Rossi, o estruturalismo de Strauss e o novo-brutalismo dos Smithson, para contrapor-se, na atividade projetual, ao conceito de espaço, que, além de possuir muitos significados, era considerado muito abstrato.

A partir de então, foi utilizado o termo lugar, que é onde o edifício será construído e estabelecerá uma relação positiva com seu entorno, levando em conta sua formação física e suas qualidades socioculturais e psicológicas; bem como a vista, os vizinhos, a rua, etc. que são as “forças do lugar”, segundo Backer (1998, p. 4). Também chamado de sítio ou terreno é o recinto composto de aspectos internos e externos. São aspectos internos os que dizem respeito às dimensões planialtimétricas limitadas, à orientação solar, à ventilação, à iluminação e às preexistências. O terreno pode ser rearranjado em sua composição natural, o que não significa destituí-lo, completamente, de suas características identitárias, pois esse movimento,



necessariamente, resultaria em um princípio incorreto de projeto, no seu desordenamento e de seu entorno e em prejuízos econômicos.

São aspectos externos os que dizem respeito à sua relação com o entorno imediato e regional, ou seja, as relações que o sítio estabelece com a calçada, a rua, os vizinhos ou, num âmbito maior, com o bairro e a cidade. O lugar faz parte do traçado urbano e traz, em sua célula, referências da cidade, como clima, materiais regionais, disponibilidades de técnicas construtivas do local, mão de obra e leis de uso do solo específicas de cada região.

Além dos aspectos internos e externos apontados, o lugar carrega também um aspecto cultural, formado por sua história, sua cultura e seu significado. Como exemplo, pode-se apontar a diferença entre a arquitetura moderna mundial e a arquitetura moderna brasileira, que se tornou conhecida internacionalmente porque interpretou os conceitos modernistas revertendo-os à nossa mão de obra sem especialização e uso de recursos do lugar.

A relação entre estrutura formal e lugar depende de quem projeta e para onde se projeta, uma vez que, para um mesmo lugar, são possíveis várias estruturas formais, e quaisquer que sejam elas, para o bem ou para o mal, modificarão esse lugar. Essas formas são estimuladas por todas as características do lugar, as quais sugerem, mas nunca impõem, uma forma.

## CONSTRUÇÃO

A construção diz respeito aos métodos construtivos, aos materiais, aos elementos da construção e à consciência construtiva. Todos esses fatores devem estar a serviço das finalidades do programa, das especificidades do lugar e da adequação à estrutura formal adotada, promovendo, ao edifício, solidez, durabilidade, estanqueidade, envelhecimento, economia e conforto. Tudo isso em busca de uma arquitetura de qualidade.

Um dos fatores mais importantes dessa tectônica diz respeito à economia construtiva, que não deve ser apartada das questões de ordem técnica. Ela é promovida na construção por meio da ordem e da regularidade, as quais dependem da escolha de um método construtivo adequado e organizado, como forma de promover a racionalização da construção e dos materiais que dela fazem parte.

A construção moderna, por exemplo, baseada no sistema *Dom-ino* de Corbusier e com sua estrutura esqueleto, modular e independente



das vedações, demonstra um processo claro, ordenado e organizado que possibilita chegar a soluções econômicas até por admitirem adaptações a diferentes funções e localizações, ou seja, a mesma estrutura formal serve a vários programas, o que se pode ver nos projetos de Mies van der Hohe.

Outra questão de ordem tanto econômica quanto estética é não seguir modismos ou modelos estilísticos no uso dos materiais construtivos, sem que esses sejam pertinentes às soluções pré-ordenadas na concepção do projeto. Para cada projeto existem materiais apropriados que devem ser bem empregados e ter função específica, seja como barreira às intempéries ou para promover conforto e adequação à forma pertinente. Deve-se, porém, sempre buscar autenticidade e preservar a ideia de que as qualidades específicas dos materiais funcionam como elementos de composição arquitetônica. Isso ocorre, principalmente, quando se utilizam materiais regionais, pois estes, quase sempre, imprimem autenticidade ao edifício, possibilitando um melhor diálogo deste com seu entorno, além da redução de custos construtivos.

A relação entre estrutura formal e construção é existencial. Sem construção não há manifestação arquitetônica.

A construção representa, assim, um meio para se atingir a estrutura formal desejada, estabelecida também pelos condicionantes do programa e do lugar, mas não representa seu fator determinante.

## ESTRUTURA FORMAL

O termo estrutura formal, introduzido por Mahfuz no quaterno contemporâneo como condição externa do problema arquitetônico, foi tomado por empréstimo de Hélio Piñón, para quem o edifício é uma estrutura formal justificada pelos critérios construtivos, funcionais e expressivos do artefato.

Esse princípio ordenador é a “entidade que vertebrava o edifício”; um esquema, uma abstração que nasce a partir dos condicionantes básicos do projeto: o lugar, o programa e a construção.

Para justificar a afirmação de Quatremère de Quincy (1832, p. 629) de que “nada sai do nada”, pode-se afirmar que essa abstração pode vir tanto da história da arquitetura como de análises conceituais de objetos externos ao repertório arquitetônico.

Há a disposição, assim, um número finito de estruturas formais do programa que se desdobram em uma infinidade de formas a partir da inclusão do lugar e da construção em sua síntese. Nesse

sentido, a estrutura formal deve ser a base para a explicação de um edifício. Em seguida, são apresentados os detalhes mais específicos, como a explicitação dos outros componentes: programa, lugar e construção, que são fatores internos da forma resultante.

Uma estrutura formal pode diferir em suas nomenclaturas conforme o autor da obra, mas mesmo assim poderá ser entendida de maneira correta. O objetivo é fazer com que o comunicador transmita uma imagem primária e inteligível do edifício tratado. Ela deve ser concisa. Nesse âmbito, todo edifício é uma estrutura formal determinada pela síntese de seu programa, da construção e do lugar.

Exemplo 1: Projeto da residência para as duas filhas de Lúcio Costa, em Brasília, na década de 1960:

Estrutura formal = dois paralelepípedos superpostos - um quadrado sobre um retângulo - ambos com pátio interno.

Pode-se dizer que estrutura formal é uma nova nomenclatura para tipo, o qual tem sido muito utilizado em tempos clássicos e foi revivido na virada do século XXI com um novo nome, adequado para um novo contexto.

## CASAS MODERNAS PAULISTAS

Foram analisados três projetos residenciais unifamiliares modernos paulistas, os quais foram organizados em dois grupos que fundamentados na percepção de projetos análogos que apresentavam estruturas formais com um mesmo princípio. Os dois grupos e projetos analisados são:

### 1. partidos compactos:

- barra: Vilanova Artigas, Casa Heitor Almeida, 1949, Santos;

### 2. composições elementares de base retangular:

- "U": Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, 1951, São Paulo;

- "S": Rino Levi, Casa Olivo Gomes, 1949, São José Dos Campos.

Os partidos compactos retangulares consistem em estruturas formais encerradas em um paralelogramo (monobloco); sendo esta a estrutura formal mais comum entre os projetos modernos.

As composições elementares de base retangular são estruturas formais formadas, predominantemente, por barras retangulares que, reclusas na iconologia das letras e em ângulos retos, consistem em formas quadrangulares mais perceptíveis formalmente, além de possibilitarem melhor relação interior-exterior com os espaços livres formados pelos vazios gerados.

Na análise individual das três estruturas formais, com fundamento no quaterno contemporâneo, primeiramente, descrevem-se a estrutura formal adotada, depois o lugar, o programa e a construção, inserindo-se, na conclusão de cada item do repertório, a relação deste com sua estrutura formal.

### **CASA 1: partidos compactos**

Arquiteto João Batista Vilanova Artigas

Proprietário Heitor Almeida

Santos SP, 1949

Estrutura formal: edifício em forma de barra, composto por dois blocos retangulares paralelos, ligados por uma circulação em rampa e uma pérgula que geram um pátio central.

Implantado em um terreno urbano de esquina, de doze por trinta e cinco metros, com uma inclinação de mais ou menos 85 centímetros, este projeto se implanta no sentido longitudinal do lote, estabelecendo uma integração maior entre a casa, a calçada e a rua.

A estrutura formal adotada colabora com o lugar pelas dimensões longilíneas do lote, cujo desnível gera dois volumes em níveis diferentes ligados por meio de rampas e reclusos em uma barra.

O programa é simples, quase convencional, a não ser pelas rampas que ligam os dois blocos de dois pavimentos e o solário no teto do escritório. O bloco menor é formado por garagem, depósito e área de serviços no pilotis; escritório e dependência de empregada no térreo e um solário no andar superior. No bloco maior, o da direita, ficam o setor social no térreo (jantar, estar, lavabo e cozinha) e o setor íntimo no andar superior (quartos e banheiros).

A estrutura formal adotada colabora com o programa no sentido de assegurar melhor divisão dos setores da casa e também de separar funções não tão necessárias ao funcionamento da residência. Se não fosse pela circulação por meio das rampas que ligam os dois blocos e, conseqüentemente, os pavimentos, esta casa poderia subsistir simplesmente com as funções do bloco maior. Vale ressaltar que, para Artigas, a circulação é uma função residencial tão importante quanto dormir, estar e trabalhar; é ela que atua como elemento integrador das funções residenciais, sem falar na ponte que estabelece entre o lote e a rua.

Construtivamente, este projeto segundo Artigas, “comunica às soluções primárias de construção uma expressão nova, elaborada em função das ideias vigentes na sociedade” (Apud Instituto Tomie Ohtake, 2003, p.107). Submetendo todo o espaço da casa à estrutura

em grelha prévia de quatro por três metros, Artigas resgata sua formação politécnica e, com base na proposta *Dom-ino* de Corbusier, propõe toda a estrutura em colunas recuadas para que fiquem livres as fachadas. O uso da pérgula de concreto propõe um filtro para a luminosidade intensa no pátio que abriga as grandes esquadrias do escritório, as rampas que se voltam para ele e uma área intermediária entre o público e o privado, a rua e a casa. Vale atentar para a solução, nova para a época, de inserir a caixa d'água em um volume de alvenaria de três por dois por dois metros, utilizando os mesmos apoios das paredes abaixo. A faixa de *brise-soleil*, ao longo das janelas dos quartos, permite o controle da luz solar mesmo que as venezianas estejam abertas; estas que funcionam como as janelas de guilhotina da época colonial, com o diferencial de que possuem um contrapeso que torna desnecessário o uso de força física.<sup>5</sup> Aqui também Artigas utiliza materiais convencionais, como vidro, tijolo e concreto, mesclados com esquadrias de madeira e com o muro frontal de pedra.

A estrutura formal colabora com a construção, principalmente pelo uso da estrutura dominó, que deixa livre os vãos para que a barra se forme sem interrupção, e ainda pelo uso da rampa, que necessita, construtivamente, de maior espaço para vencer um desnível.

Levando em consideração o período (1937-1943), em que seus projetos residenciais se baseavam no organicismo de Frank Lloyd Wright,<sup>6</sup> a Casa Heitor Almeida inaugura uma nova fase (1944-1968) nos projetos de Artigas.

A casa, para Artigas, era um palco de experimentações. Considerava que eram as relações humanas e suas novas experiências que determinavam as mudanças na sociedade e, conseqüentemente, na arquitetura, portanto nunca dissociava a morada do desenho da cidade: "As cidades como as casas. As casas como as cidades" (apud Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 129). Essa relação fica clara quando se percebe que a Casa Heitor Almeida foi um objeto pensado com quatro fachadas, em uma unidade que incluía tudo que era necessário a uma casa. O arquiteto abandonava, a partir deste projeto, a imitação da casa tradicional influenciada pela vida no campo, pois eram outras as relações que se estabeleciam. Outros tempos que requeriam novas tipologias.

Artigas foi pioneiro em estabelecer essas relações, inclusive no que se refere aos interiores. Já na década de 1940 ele questionava

---

5. É o mesmo sistema do Edifício Louveira, de 1946, em São Paulo.

6. Obras mais significativas: a "casinha", de 1942, e a casa Rio Branco Paranhos, de 1943.

a separação da cozinha das áreas sociais, uma vez que, de acordo com nossas tradições, é um dos lugares onde mais se estabelecem as relações sociais na casa. A partir disso, sem grande aceitação, propõe integrar a cozinha aos espaços sociais na Casa Heitor Almeida, onde a cozinha só é separada da sala por uma parede.

Uma inovação para a época e para a arquitetura moderna brasileira foi a substituição das escadas por rampas. Isso pode explicar a implantação do projeto Heitor Almeida no sentido longitudinal do terreno.

A casa deve acompanhar o seu tempo e o conjunto de casas, com suas individualidades, forma a cidade, que também deve ser o retrato do seu tempo. E assim é a Casa Heitor Almeida que inaugura um novo modo de ser moderno, principalmente pelo uso das rampas em vez das escadas e pela estrutura e setorização em dois blocos separados. Essas características estão presentes nos projetos posteriores de Artigas, como a casa José Mário Taques Bittencourt 1, de 1949, no bairro Sumaré, em São Paulo; a casa Francisco Matarazzo Sobrinho no Butantã, também de 1949; a casa Hans Trostli 2, de 1958, e a segunda residência Taques Bittencourt, de 1959, em São Paulo, projetada com Carlos Cascaldi.

## **CASA 2: composições elementares de base retangular**

Arquitetos Rino Levi e Roberto Cerqueira César

Proprietário Olivo Gomes

avenida Olivo Gomes, fazenda Sant'Ana, várzea do rio Paraíba  
São José dos Campos SP, 1949-1951

Estrutura formal: edifício em forma de "S", composto por uma barra retangular perpendicular a uma barra em "L", ambas ligadas por um vestibulo.

Implantado em uma fazenda que se limita com a várzea do Rio Paraíba, este projeto é inteiramente concebido a favor da vista da paisagem do rio ao longe, do espelho d' água, do viveiro de pássaros e dos jardins de Burle Marx. Para tanto, os arquitetos utilizaram o terreno em dois níveis, sendo o projeto sobre pilotis desenvolvido totalmente no nível superior do terreno. Para este partido, que busca privilegiar a vista, utilizaram como forma de contenção o muro de arrimo revestido em pedra, que acompanha todo o projeto em seu sentido longitudinal.

O lado norte descortina a fachada da bela vista para a várzea. Essa opção pela vista criou a necessidade de beirais avantajados

e esquadrias apropriadas para barrar o sol no verão, admitindo, porém, “a entrada de raios mais baixos [...] no inverno” (MINDLIN, 2000, p. 92).

A entrada por trás da melhor vista do projeto não o prejudica, uma vez que a visão da mata e dos jardins e painéis de Burle Marx proporciona agradáveis surpresas.

As forças do lugar, geradas pela preexistência do rio, levaram à busca da estrutura formal em “S”, pois ela permite que de todos os cômodos do setor íntimo e do social se tenha a visão do rio.

O programa desta casa, elaborado para um empresário empreendedor, não é convencional em razão de alguns de seus elementos: oito quartos, rampas, as grandes dimensões da sala de estar, sala de almoço, quarto de costura, dois dormitórios para empregados, três sanitários sociais e os lavabos que seriam mais comumente usados na década de 1970.

A setorização é clara: o setor de serviços ao sul e o social e íntimo a noroeste, uma vez que a força do lugar é a vista para o rio.

Todo o programa se desenvolve em um só pavimento que, em razão do desnível do terreno e da busca pela vista, se coloca sobre pilotis, onde funcionam a varanda, a sala de jogos e o bar. O setor de lazer se comunica com a área íntima por meio de rampas, com o setor de serviços por uma escada comum e com o setor social por uma escada circular.

Enfim, é um programa que, apesar de grande, não se perde em momento algum em sua setorização e muito menos nas ligações entre os diversos setores, ressaltando-se a ligação de todos eles com o principal norteador desse partido: a paisagem, ou o lugar em sua dimensão mais ampla. A casa está totalmente conectada com o exterior próximo e longínquo, sem muros, levando em consideração apenas a preexistência do rio.

A estrutura formal em “S” colabora com o programa, pois, ao dissociar o bloco íntimo do bloco de serviços e estar, separa áreas não afins em virtude do barulho, já que esta é uma casa de veraneio. A entrada principal, que se dá por um vestíbulo, é que separa o bloco íntimo do bloco social, permitindo também acesso direto à área de lazer no pilotis.

Construtivamente é um projeto de muitos detalhes, os quais começam pelas janelas com sistema de contrapesos se estendendo a outros elementos como o isolamento térmico do telhado, tratamentos acústicos do *living*; este esmero vai da construção aos acabamentos e decoração.

A escolha da estrutura formal em “S” colabora, construtivamente, para a estrutura em malha de cinco por seis metros, com colunas de concreto, sistematicamente locadas de maneira que conformem melhor os blocos. Desse modo, como na estrutura dominó de Le Corbusier, as fachadas ficam livres para compor o bloco como uma barra, sem que apareça a marcação de sua estrutura. Esta malha libera espaços intercolúnios que marcam a entrada principal por onde também se descortina a vista do rio.

Rino Levi enfatiza neste projeto três características peculiares de sua formação profissional na Escola Superior de Roma: a marcação racional em malha da estrutura, lembrando os edifícios pré-renascentistas; o respeito que a arquitetura deveria sempre buscar, no sentido de que é ela o foco principal na configuração das cidades e o estágio com Marcello Piacentini, que, além de ser um grande propagador do modernismo italiano, refutava a ideia de edifícios sem compromisso com a tradição do lugar, principalmente no que se refere ao clima. Prova disso são os pormenores construtivos dos tetos para amenizar o calor brasileiro. Essas premissas foram norteadoras o trabalho de Rino Levi.

Levi procurava sempre modernizar sem se esquecer do lugar, com uma vontade enorme de achar a casa com alma brasileira. Essa procura se iniciou, timidamente, com alguns avanços em direção ao modernismo corbusiano mesclado com art-déco na década de 1930, influência também de Piacentini. Teve prosseguimento na década de 1940 com suas casas introvertidas, caracterizadas por pátios internos com jardins exuberantes que se abriam para as salas, os quais em vez de gerar continuidade do interior para o exterior, como os pátios de Lúcio Costa, procuravam criar quase um micro-clima, uma barreira para afastar determinados espaços da casa do cotidiano agitado da cidade que ficava do lado de fora. Eram casas sem muita definição formal, mas com grande fruição espacial como, a residência do próprio arquiteto, de 1944, e a casa de Milton Gupper, de 1951, até chegar aos projetos mais volumétricos e abertos à paisagem como a casa de Olivo Gomes. Talvez isso seja reflexo da grande quantidade de projetos não residenciais que executou e que marcaram sua carreira.

Paralelamente à arquitetura, Levi também se interessava pelas artes, por isso foi um dos criadores do museu de arte moderna de São Paulo. Esse interesse levou-o a complementar suas obras com trabalhos de diversos artistas como Burle Marx e Di Cavalcanti.



Fica claro que a trajetória de Rino Levi é crescente em relação à ideia de que a arquitetura deve respeitar a cidade, pois, com o passar dos anos e com o crescimento das cidades e suas consequentes transformações, a casa também se transforma. Embora esse fosse um palco pouco familiar a Levi, já que não projetou tantas residências, ele soube adequar-se, década após década, ao movimento sempre crescente de São Paulo, respondendo, com suas inovações, às necessidades do conforto do novo homem.

### **CASA 3: composições elementares de base retangular**

Arquiteta Lina Bo Bardi

Proprietários Lina e Pietro Maria Bardi

rua 30, n. 200, Morumbi

São Paulo SP, 1949-1951

Estrutura formal: edifício em forma de “U”, composto por dois blocos retangulares paralelos, ligados em uma das extremidades pela cozinha.

A casa foi implantada na parte mais alta do lote, no alto de uma encosta em um bairro que, na época da construção, era afastado. Como o terreno se localiza em uma região alta, possui uma “soberba vista da imensa paisagem que se descortina sobre a grande cidade que se estende no horizonte” (MINDLIN, 2000, p. 64).

A casa se destaca no lugar, mas o lugar penetra na casa, apropriando-se dela por meio da vegetação, do respeito à inclinação do terreno e da transparência que permite que a vista transpasse o salão principal, unindo o lugar da direita com o da esquerda da casa.

Com a orientação sul-sudeste da fachada de vidro, a estrutura formal adotada se adequou especialmente à vista da paisagem. É o que demonstra a opção por um bloco de vidro suspenso sobre pilotis, em contraposição ao bloco dos fundos, a norte-noroeste, totalmente fechado.

O programa da casa se setoriza em dois blocos: na frente, o maior, composto pelos setores social e íntimo; nos fundos, o menor, que abriga o setor de serviços. Os dois blocos são ligados pela copa/cozinha na extremidade sudoeste. O setor social consiste em um grande salão que pode ser comparado à planta livre de Le Corbusier, no qual funcionam sala de estar, jantar, lavabo, biblioteca e lareira. Por ele se tem acesso ao setor íntimo, no qual há dois quartos com um banheiro, um apartamento e um quarto de vestir. O bloco menor possui três quartos para empregados, um banheiro, uma adega, uma rouparia e um pátio aberto.



No andar inferior, embaixo do setor íntimo, localiza-se a garagem para dois carros e um ateliê com depósito. A casa possui três acessos. O principal se dá pela escada metálica solta no pilotis, por onde se chega ao grande salão de vidro. Os outros dois, localizados nas laterais da casa, possibilitam ir até os fundos. São acessos opcionais e destinam-se a alguma tarefa exterior à casa.

O programa colabora com o lugar e procura manter seus moradores em contato direto com o exterior e com o verde da paisagem. O respeito ao lugar é notado no vazio do salão de vidro, projetado para que uma árvore existente no local fosse preservada, reafirmando, com isso, que a natureza não só deve ser vista pelas grandes vidraças, mas também é convidada a entrar na casa.

A casa é quase que totalmente transparente. Suas vidraças se abrem criando ventilação cruzada com o vazio da sala e possibilitando total iluminação que, quando em demasia, principalmente em virtude do sol da manhã, pode ser reduzida pelas cortinas de vinil branco.

Paralelamente ao setor social, estão os quartos que se abrem para noroeste por meio de aberturas convencionais, de onde se visualiza um pátio interno com vegetação. O bloco dos fundos, onde estão os quartos dos empregados, está como contraponto à leveza do bloco de vidro.

O programa colabora com a estrutura formal, afirmando o lugar como local contemplativo e mediador entre homem e natureza.

Construtivamente, Lina “imprimiu ao projeto a marca do seu gosto pelo detalhe refinado e pelo emprego de elementos associados a técnicas industriais avançadas” (MINDLIN, 2000, p. 64). O projeto utiliza materiais manufaturados convencionais, como o concreto das lajes, a estrutura metálica da escada e os vidros. Ou seja, nada é novo, mas o que chama atenção é modo como são empregados: as tão delicadas linhas dos pilares finos do pilotis, as linhas longas das lajes e a leveza conseguida por Lina por meio dos materiais convencionais trabalhados artesanalmente.

A arquiteta, por meio de pontos da teoria corbusiana, não abre mão da estrutura recuada, o que é garantido pelas janelas em fita. A parte da casa que se apoia sobre o pilotis é uma malha de cinco por cinco metros que, certamente, assegura economia à obra. Os blocos apoiados no solo são, construtivamente, convencionais, mas ambos possuem as mesmas dimensões e mais ou menos as mesmas divisões; é quase uma produção em série, o que também minimiza custos em virtude da regularidade do desenho.

Percebe-se o rigor na divisão das esquadrias, especialmente no montante que sai exatamente da linha da cumeeira na lateral direita da casa.

A construção colabora com a estrutura formal na solução leve e transparente conseguida por meio de formas elegantes e econômicas.

Esta é uma das casas mais emblemáticas do período moderno. Foi o primeiro projeto construído pela arquiteta italiana que se mudou para o Brasil com seu marido Pietro Maria Bardi, um crítico de arte, refugiando-se da guerra fascista nos anos 1940.

Nesta casa projetada para o casal de artistas, dois blocos se contrastam: o que se apóia no chão é firme, fechado e imprime segurança; o que não se apóia voa e expressa liberdade. Volumes brancos bem marcados pelas lajes finas do piso e do teto tentam se destacar da natureza que quase se apropria da obra, permeando-a, entrando por ela e se abrindo acima da cobertura. A arquiteta atingiu o propósito que tinha quando iniciou seus primeiros desenhos desse projeto.

A casa de vidro, como é chamada, é homônima do projeto de Mies Van der Rohe da casa Farnsworth, de 1950, por questões óbvias, mas lembra também a residência Carmen Portinho (1950-1952) de Reidy ou a de Vital Brasil de 1940. Analogias a parte, “Bo Bardi vai além da linguagem internacional estabelecida, introduzindo novos elementos no repertório da arquitetura contemporânea” (MONTANER, 2001, p. 16).

## CONCLUSÃO

Para este trabalho foram analisadas três casas, projetadas por três diferentes arquitetos modernistas da escola paulista. Em todas predominam os prismas retos, poucas paredes e uma relativa simplicidade da forma com apuro no tratamento da função.

As três possuem um caráter aberto e permeável mantendo um diálogo entre interior e exterior. Os projetos foram edificadas em lotes com declive, o que contribuiu para a escolha de suas estruturas formais que respeitam o lugar onde os edifícios foram implantados em blocos, em níveis diferentes ou separados, fazendo a ligação, entre eles, por escadas ou rampas.

O lugar funcionou como ponto fundamental para experiências arquitetônicas de caráter, isto é, o lugar promoveu características marcantes nas estruturas formais adotadas, já que os sítios escolhidos

tinham uma identidade própria, uma cultura própria pois, para a arquitetura moderna brasileira, o respeito ao lugar foi fundamental para a concepção de suas estruturas formais.

A análise das casas revela a melhora dos programas das residências modernas em relação às do século XIX, graças às transformações socio-culturais das primeiras décadas do século XX. Ressalta-se, neste ponto, a criação de um setor para os serviços domésticos e habitação dos empregados nos domínios da família. Na primeira década, a lembrança da senzala ainda se fazia presente nas edículas, que não possuíam ligação direta com a casa. Até 1930, na grande maioria dos projetos, os empregados domésticos ainda ficavam separados dos domínios da casa. Na década de 1940, a crescente necessidade do empregado doméstico e a consequente importância atribuída a ele fizeram com que o setor de serviços passasse a fazer parte da casa, embora ainda sem ligação direta com a cozinha, colocando-se apartado dos demais setores. Na década de 1950, esse setor já se encontrava ligado ou bem próximo à cozinha, mais integrado à casa. Seja em outro pavimento ou em uma extensão, os setores destinados aos empregados ainda eram *respeitados*.

Nas casas analisadas, os programas são, basicamente, sempre os mesmos. Compactos ou extensos, sempre são bem setorizados. Nos exemplos pode-se notar que, ao gosto do cliente, separa-se com facilidade os setores num exercício livre de agregar ou segregar cômodos da casa, atribuindo-se uma perceptível importância à funcionalidade, mas sem jamais renunciar à criatividade nas formas.

Em tais casas, a planta livre não existe “no sentido de manifestação de independência visível de laje, suporte e vedação, nem para a fachada livre ou o pilotis dogma” (COMAS, 2002, p. 197). Ela existe na integração maior entre setor social e de lazer, sempre coabitando com o exterior. A diminuição das barreiras entre o setor social e o de lazer, colabora com a boa fruição dos espaços e a consequente articulação entre interior e exterior.

A formatação rígida dos ângulos retos das plantas modernas é um fator que colabora tanto para a melhor setorização quanto para a circulação, porque determina áreas específicas de locação do mobiliário e promove uma circulação melhor direcionada, sem que interfira nos eventos dos espaços.

A construção segue o padrão da época: estruturas com pilares de concreto ou de metal que sustentam lajes esbeltas e paredes coplanares. Os materiais mais utilizados são vidro, pedra, azulejo, cimento, concreto, tijolo, telhados embutidos com telhas de fibrocimento em

coberturas inclinadas ou de lajes planas, criando grandes vãos que se fecham em caixas limpas e lisas. Às vezes apresentam texturas rugosas de materiais regionais que contrastam com o liso do vidro dos blocos sólidos plantados no solo ou sobre pilotis.

Verifica-se uma variedade de tipos de abertura, sempre com muita transparência, buscando integrar o exterior ao conforto proporcionado pelo despojamento das casas.

Em muitas soluções, o liso e o rugoso contrastam, liberando a poesia da casa moderna brasileira que, com materiais nacionais e estruturas bem dimensionadas, fez escola e sobrevive na contemporaneidade provando sua estanqueidade.

O esquema dom-ino de Corbusier prevaleceu. Foi frequentemente utilizado em casas onde os pilares recuam para o interior do edifício, com o objetivo de deixar livres as fachadas.

O tratamento dado às casas assim como suas formas são, na maioria dos casos, bem parecidos, todos promovem a mesma resposta positiva e arrojada com artefatos, às vezes, rústicos, porém modernos; com soluções inusitadas que manipulam as estruturas quase desprezando seu peso próprio com retidão e exatidão formal orquestrando a função e a forma sobre inventivos pilares.

É importante reconhecermos que o estabelecimento de uma identidade para a arquitetura brasileira deu-se, a princípio, pela influência dos estudos de Le Corbusier, cuja teoria dos cinco pontos foi disseminada. Suas concepções ajudaram na formação da identidade arquitetônica. Embora as casas modernas brasileiras não tenham sido baseadas em seus cinco pontos, os arquitetos tomaram como referencial seus ensinamentos e manifestaram criatividade e inventividade, como no projeto do pavilhão do Brasil tão aclamado na exposição de Nova York em 1939.

A partir de Corbusier, ocorreu um movimento para frente, numa clara adaptação à realidade nacional. Precursora desse movimento, a arquitetura residencial brasileira foi um marco que elevou a qualidade da arquitetura nacional que, quando em processo de transformação do neocolonial de Lúcio Costa, buscou novos caminhos iniciados pelo modernismo loosiano de Warchavchik e continuados com tipologias diferenciadas.

Iniciava-se, assim, um processo de expansão criativa que culminou no movimento que perduraria até meados dos anos 1970. Esse período caracterizou-se como o *fio da meada perdido*, não continuado e que, por isso, se reflete hoje em nossa produção arquitetônica como uma produção sem identidade.

Entende-se que não se trata de procurar uma identidade utópica e coerente, mas de permanecer com a essência que identifica quem somos e a que viemos e, principalmente, de nos livrarmos da dependência de ideias arquitetônicas estrangeiras. Tal dependência faz com que resultados impuros e empobrecidos neguem não só a qualidade da formação de nossos arquitetos e, conseqüentemente, de seus projetos, como também a força, a cultura e a identidade de nosso país.

Portanto, urge que voltemos a olhar intensamente para a produção da arquitetura brasileira realizada entre 1930 e 1960. Ali está algo que é muito mais do que um estilo a ser revivido. Trata-se, isso sim, de um molde de concepção formal atemporal, cuja retomada talvez pudesse nos ajudar a sair do beco em que nos metemos, e retomar um caminho que nos leve outra vez a possuir uma arquitetura autêntica própria, forte o suficiente para absorver as influências externas sem se deixar dominar por elas. (MAHFUZ, 2002, p. 103)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: uma análise da forma*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

CHEREGATI, Jesus Henrique. *Estruturas formais: casas modernas brasileiras*. Goiânia, Editora UFG, 2010.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Lúcio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39. e lenda(s) e) Le Corbusier. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 022.01, Vitruvius, mar. 2002 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>>.

------. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Orientador Panerai Philipe. Tese de doutorado. Saint Denis, França, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GRAEFF, Edgar Albuquerque. *Uma sistemática para o estudo da teoria da arquitetura*. Goiânia, Trilhas urbanas, 2006.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Takano, 2003.

MAHFUZ, Edson. *O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios*. Porto Alegre, Ritter dos Reis, 2002.

----- . Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 057.02, Vitruvius, fev. 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/498>>.

----- . Reflexões sobre a construção da forma pertinente. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 045.02, Vitruvius, fev. 2004 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/606>>.

----- . *Ensaio sobre a razão compositiva: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica*. Belo Horizonte, AP Cultural, 1995.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano/Iphan, 2000.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada – arquitetura, arte e pensamento do século xx*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

----- . *As formas do século XX*. TBarcelona, Gustavo Gili, 2002.

PIÑÓN, Hélio. *Curso básico de projetos*. Barcelona, Ediciones UPC, 1998

POLIÃO, Marco Vitrúvio. *Da arquitetura*. São Paulo, Hucitec/Annablume, 2002.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine C. *Dictionnaire Historique d'Architecture*. Paris, Panckoucke, 1832.

# AFFONSO EDUARDO REIDY E O BRUTALISMO PALISTA

João Masao Kamita

## RESUMO

Este artigo busca estabelecer pontos de contato entre a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy e os projetos de arquitetos paulista como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Antes de estabelecer nexos entre tais produções, o texto procura desfazer algumas categorias historiográficas que justamente opunham os projetos *cariocas* dos *paulistas*. Reidy é considerado o primeiro a experimentar a linguagem do brutalismo no Brasil em projetos da década de 1950 e teria causado impacto no ambiente de São Paulo. Por isso seria uma espécie de ponto de passagem e, portanto, de superação da leitura que opunha as duas principais cidades do Brasil. Mais que afirmar semelhanças formais ou construtivas que confirmariam tal afinidade, a hipótese formulada é de que as similaridades entre Reidy e a geração de Artigas assenta-se no plano do partido e dos procedimentos projetuais.

Palavras-chave: Affonso Eduardo Reidy, Brutalismo, São Paulo.

## AFFONSO EDUARDO REIDY AND SÃO PAULO'S BRUTALISM ABSTRACT

This article seeks to establish points of contact between the architecture of Affonso Eduardo Reidy and the designs of architects São Paulo as Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha. Before establishing links between such productions, the text seeks to undo



some historiographical categories that rightly opposed the project *Rio* from *São Paulo*. Reidy is considered to be the first to experience the brutalist's language works in Brazil in the 1950s and would have had an impact on the environment of São Paulo. So it would be a sort of waypoint and thus overcoming the reading that pitted the two main cities of Brazil. More than formal state or constructive similarities that confirm this affinity, the hypothesis is that the similarities between Reidy and Artigas generation based on the party plan and projective procedures.

Keywords: Affonso Eduardo Reidy, Brutalism, São Paulo.

## AFFONSO EDUARDO REIDY Y EL BRUTALISMO PAULISTA RESUMEN

Este artículo busca establecer puntos de contacto entre la arquitectura de Affonso Eduardo Reidy y los proyectos de arquitectos paulistas como Vilanova Artigas y Paulo Mendes da Rocha. Antes de establecer nexos entre tales producciones, el texto busca deshacer algunas categorías historiográficas que justamente oponían los proyectos *cariocas* de los *paulistas*. Reidy es considerado el primero en experimentar el lenguaje del brutalismo en Brasil en proyectos de la década de 1950 y habría causado impacto en el ambiente de São Paulo. Por eso sería una especie de punto de paso y, por lo tanto, de superación de la lectura que oponía a las dos principales ciudades de Brasil. Más que afirmar semejanzas formales o constructivas que confirmarían tal afinidad, la hipótesis formulada es que las semejanzas entre Reidy y la generación de Artigas se asienta en el plano del partido y de los procedimientos proyectuales.

Palabras llave : Affonso Eduardo Reidy, Brutalismo, São Paulo.



Muito comum à historiografia da arquitetura no Brasil no início da década de 1980 era a distinção entre *escola carioca* e *escola paulista*, assinalando diferenças estilísticas e regionais entre os dois principais centros de produção no país. O lugar comum mais reiterado opunha a leveza e graça das formas cariocas ao peso e austeridade das estruturas paulistas. Mais exatamente, a distinção demarcava o deslocamento de centralidade do Rio de Janeiro para São Paulo. O fim do ciclo produtivo da arquitetura carioca – o do modernismo – praticamente se dá em meados da década de 1960, embora a obra longeva de Oscar Niemeyer continue e alcance o século seguinte. No entanto, outra figura de relevo – espécie de *chef de œuvre* – surgira no horizonte assinalando um novo campo gravitacional da arquitetura no Brasil. Estamos nos referindo à emblemática figura de Vilanova Artigas, pedra fundamental daquilo que, de modo similar, passou a ser denominado *brutalismo paulista*.<sup>1</sup>

Como toda e qualquer classificação historiográfica (estilística, geracional, cronológica, periodista, nacional) o critério da “escola” tem muito de artificialidade a arbitrariedade. A decantada arquitetura moderna produzida no Rio de Janeiro no período 1930-60 teve repercussão e gerou influências em vários centros do país, inclusive em São Paulo, assim como a chamada tendência brutalista não se restringiu à capital paulista, tendo repercussões abrangentes inclusive em terras cariocas.

Não só do ponto de vista geográfico essa diferenciação precisa ser relativizada, como também do ponto de vista teórico historiográfico, tal generalização tende a desconsiderar diferenças para abarcar o todo de uma produção numa denominação, que é claro, nunca será abrangente ou flexível suficiente para dar conta de tamanha diversidade e especificidade de procedimentos, situações e poéticas.

No entanto, é preciso atentar que se tratava, no contexto da época, de um primeiro esforço crítico de se interpretar historicamente o fenômeno cultural da arquitetura na modernidade brasileira, cujo ciclo produtivo ultrapassava os limites do modernismo heroico das décadas de 1930-60.

Na medida em que as pesquisas se tornaram mais específicas, abrangentes e historiograficamente esclarecidas, sobretudo, os estudos monográficos, as diferenças entre arquiteturas e projetistas

---

1. Para se compreender melhor o contexto desse debate historiográfico ver ZEIN (2002, pp. 6-31).

puderam ser mais bem elucidadas e, portanto melhor enquadradas no ciclo histórico, o que tornou mais complexa, e por isso mais rica a interpretação historiográfica e crítica da produção da arquitetura brasileira. Por consequência, as categorias e o instrumental teórico puderam ser revisados, precisadas e eventualmente contestadas.

Hoje, é raro continuar insistindo nessa dicotomia das *escolas* e inclusive se pode apontar casos ou pontos de passagem que desconstruam as distinções geográficas e estilísticas entre cariocas e paulista.

Affonso Eduardo Reidy é um desses pontos de transição, hoje razoavelmente reconhecido pela crítica. Aproximações entre Reidy e Lina Bo Bardi foram traçadas por Bastos; Zein (2011, pp.- 57-61), tanto pelas afinidades arquitetônicas e culturais envolvidas na criação do Museu de Arte Moderna do Rio e do Masp, episódios quase simultâneos, como nas similitudes de partido e morfologia entre a Casa de Vidro (1951) de Lina e a Casa Carmem Portinho (1950) de Reidy.

Paulo Mendes da Rocha em alguns depoimentos e conferências reiterou sua admiração pela obra de Reidy (entre outros da escola carioca). Numa breve, mas incisiva passagem, afirma "o Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro, do Reidy, é brutalismo paulista. E a escola do convênio Brasil/Paraguai, do mesmo Reidy e o hangar, que pouca gente vai, fazem parte do mesmo contexto." (ROCHA, 2004). Em tom mais contundente Pedro Paiva de Melo Saraiva diz: "O MAM poderia ter sido feito por Artigas, Mendes da Rocha ou por mim" (*Projeto*, 2004, p.6). Numa das mais recentes publicações (2013, p.43) em sua análise do projeto do Clube Atlético Paulistano, considerado a obra de lançamento de Mendes da Rocha, afirma que as principais referências do projeto seriam o Museu de Arte Moderna de Caracas de Oscar Niemeyer e, sobretudo o Museu de Arte Moderna – MAM RJ. Kamita (2000, pp. 26-28), por sua vez, apontou a atenção prestada por Vilanova Artigas na obra do colega, em especial, na estrutura portante e espacial do MAM RJ e suas reverberações no projeto do Ginásio de Itanhaém, no litoral paulista.

Os projetos de Reidy tiveram forte repercussão nacional e internacional, e uma particular recepção em São Paulo, primeiro por ter recebido o 1º prêmio de arquitetura na Bienal de São Paulo<sup>2</sup> de 1951 pelo projeto do Conjunto Pedregulho, conferido por um júri internacional presidido por Sigfried Giedion. O grande prêmio de artes plásticas foi concedido a Max Bill, um dos fundadores da Escola de Ulm, que teria grande influência no ambiente paulista na década de 1950, na formação

---

2. Ver Ata do júri em BONDUKI (2000, p. 92).

e consolidação da arte abstrato-geométrica. Max Bill, como herdeiro do construtivismo da Bauhaus e do concretismo suíço, aparte sua controversa condenação da arquitetura carioca, quando de sua visita em 1953, quando lança a acusação de que à arquitetura Niemeyer e companhia careciam de atenção ao social e por consequência nutriam gosto hedonista pela forma, teria influído no programa dos museus do Rio e de São Paulo, especialmente, na ideia do papel formativo e produtivo do museu, daí a abertura para as artes da era da reprodutibilidade (cinema e fotografia) e para a constituição de núcleos de design.

O conjunto residencial Pedregulho, elogiado inclusive por Max Bill por dar atenção à habitação social, expunha um traço distintivo em Reidy que deve ter realmente chamado a atenção dos jovens arquitetos de São Paulo: o compromisso ético com a dimensão social e pública da cidade. Reidy fora o único a efetivamente se dedicar aos problemas do urbanismo, desenvolvendo projetos como o conjunto Residencial marques de São Vicente, o plano de urbanização da área resultante do desmonte do Morro de Santo Antonio na região central do Rio e, anos depois, a urbanização Parque do Flamengo, área na qual foi implantado o MAM.

Outra fonte de divulgação ocorreu através da revista Habitat, dirigida justamente por Lina Bo Bardi. No número 10 que apresenta a Casa de Vidro da arquiteta, a revista mostra o Colégio Brasil-Paraguai de Reidy, obra que muitos consideram a primeira a exhibir características "brutalistas" pelo vigor de sua estrutura e força matéria e expressiva do concreto bruto. O projeto do MAM por sua vez aparece no número 17 e posteriormente no número 46 com a construção iniciada. Vale acrescentar que por conta dessas afinidades, Reidy seria o único arquiteto carioca a participar do programa de construção de construção de novos fóruns no Estado de São Paulo (CORDIDO, 2012) no final dos anos 1950, construindo a unidade de Piracicaba.

Para além das similaridades de linguagem e redes de sociabilidade, gostaria de tecer algumas aproximações entre a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy e arquitetura paulista das décadas de 1950 e 1960<sup>3</sup> enfocando as afinidades de raciocínio projetual e de

---

3. Tais aproximações e filiações não constituem obviamente um consenso na crítica. Outras interpretações como a de Luis Récaman continuam sustentando a cisão entre projetos cariocas e a paulistas, demarcado no distanciamento radical entre P.M. Rocha e O. Niemeyer a partir de um ponto de vista ideológico, no qual o modernismo carioca se associa a um projeto de modernização conservadora e o paulista à uma visão crítica e contestadora do Estado e do mercado. Ver RECAMÁN (2006, p. 5-6).

partido. A meu ver aquilo que se anunciava no Colégio Brasil-Paraguai e se confirma no MAM é a abertura de uma possibilidade de se conceber a arquitetura não mais como sólido geométrico, ordenado por regras de composição, tradição cuja vigência se inicia com a instauração na antiga capital federal da Academia de Belas-Artes no início do século XIX e que persistiria na arquitetura modernista de linha corbuseriana. O partido do MAM desloca a ênfase no objeto arquitetônico e na idealidade formal para se deter na disposição espacial. E a modalidade específica que conjuga tal raciocínio – quer dizer dos deslizamentos transversais e longitudinais – é a que se dá pelo desenho em corte.

No MAM RJ (Fig. 1) esse deslocamento de visão ganha evidência e clareza no principal bloco do conjunto arquitetônico: o pavilhão de exposições. Ali, a armação portante não só ganha o exterior como envolve o volume, cujos panos de vedação são recuados em relação aos quadros porticados. A caixa de vidro aparece como uma espécie de núcleo isolado e protegido pela estrutura construtiva.

Uma análise mais detalhada do sistema portante (Fig. 2,3,4) revela se tratar de dois quadros, um externo e outro interno. O pórtico externo suporta a laje de cobertura e a laje intermediária por meio de montantes metálicos. O pórtico inferior ancora a laje do primeiro pavimento. A conjugação dos dois quadros define o pórtico estrutural. O artifício engenhoso dessa estrutura encontra-se no equilíbrio dinâmico entre as forças de tensão (o suporte da laje por tirantes que transmitem a carga pela viga superior) e de compressão (o recolhimento do peso da laje do primeiro pavimento pelo braço inclinado).

O ponto de tensão máxima é o encontro dessas duas forças divergentes na base que toca num ponto o solo. Os pórticos estruturais compõem um conjunto seriado e sequencial de 12 quadros limitados pelas duas empenas de fechamento.

A visão do projeto pela secção transversal e longitudinal permite uma visão simultânea das relações entre interior e exterior, bem como o desenvolvimento das cargas portantes. O raciocínio do corte implica em conceber o edifício por estratificações horizontais. Significa também a mais sintética das proposições do conceito de estrutura construtiva que não separa o momento formal do momento técnico. Isto implica a superação do raciocínio formal pelo espacial, ou seja, a superação da crença na idealidade da geometria como encarnação da perfeição racional, para se aproximar do procedimento científico e empírico do cálculo como base para a determinação da forma.

No caso do MAM o programa impunha a liberação do espaço no bloco de exposições, uma exigência de configuração espacial comum ao programa do museu, bem entendido do museu moderno concebido muito mais como centro propagador e impulsionador da arte e da cultura que meramente depositário de relíquias do passado. A chave é conceber a unidade da estrutura portante como construtora da disponibilidade da planta moderna. Para entender essa estratégia, faremos uma breve comparação com uma das passagens fundamentais da arte moderna: a transição do cubismo analítico para o sintético. O momento analítico supõe a decodificação do sistema de representação clássico, cuja vigência fora tão longa que sua aceitação se dava naturalmente, como verdade indiscutível. O modo de representar forma e espaço se dava de maneira automática. Linhas, figuras, tons lançados no plano de projeção logo faziam surgir e realçavam a contraposição entre formas cheias, sólidas, portanto, presentes contra o vazio. O quanto este vazio se propagava, se aprofundava era medido por relações de proporcionalidade entre o sujeito que via e as coisas representadas conforme se afastavam.

O cubismo compreendeu que se tratava não do modo natural de representar a realidade, e sim de um sistema histórico de representação com regras e hierarquias precisas e lógicas. Desfazer essa sistemática e explicitar sua condição de artificialidade foi o passo inicial do cubismo analítico. O árduo e gradativo processo de ruptura com a forma clássica implicava não apenas operar distorções na morfologia da figura humana, mas, sobretudo provocar a disjunção de seu princípio construtivo, ou seja, do código geral que definia a figura no espaço. A linha de contorno que garantia a unidade da forma se rompe e isso leva a contaminação entre figura e fundo. Os acentos de claro e escuro que também davam sensação de relevo se desconectam da fonte de luz e aparecem tensionando áreas fora da lógica de uma e única fonte de luz. Nesse processo a disjunção cubista opera a liberação da linha da ideia de contorno, as manchas assinalam campos de vibração luminosa e a profundidade se contrai e se confunde com o plano frontal. A liberação dos elementos plásticos impõe um novo princípio construtivo da forma e do espaço – a forma da montagem – na qual figuras genéricas, ou se se quiser, abstratas não tem significação prévia nem lugar a priori determinado. Antes dependem da função que devem cumprir no sistema plástico.

O paralelo em arquitetura pode ser observado na formulação de Le Corbusier para os cinco pontos da nova arquitetura, verdadeira operação analítica de disjunção que rompe a unidade orgânica da

forma clássica, em que desenho, construção e espaço formavam uma mesma entidade em dependência mútua. A independência da estrutura da vedação libera a planta e a fachada. O que antes formava um conglomerado, agora se abre para novas possibilidades de arranjos formais, espaciais e construtivos.

A fase sintética começa justamente com esse grau de consciência e aquilo que fora analiticamente depurado, agora pode ser experimentado em livres arranjos, configurações e acentuo. Na pintura, a cor pode se finalmente se liberar dos tons ocre e cinza da fase analítica, encontrar novo acordo com a linha autônoma, já que ambos se conjugam na superfície planar. Na arquitetura, não se faz mais obrigatória seguir a cartilha dos 5 pontos, estes podem se fundir ou mesmo encontrar uma nova hierarquia e ênfase, como no caso do MAM em que a estrutura-independente assume preponderância a ponto de englobar o pilotis e ao mesmo tempo acolhe dispositivos anexos sem perder sua clareza estrutural como é o caso da grande aba que atravessa no ponto alto em que a viga superior deriva para o apoio inclinado, que funciona tanto como placa de proteção contra insolação quanto como contraventamento do conjunto de pórticos. O mesmo se poderia dizer dos sheds de iluminação zenital incorporados ao conjunto laje/viga.

Podemos dizer, portanto, que ocorre uma transição do livre exercício da sintaxe corbuseriana (marca da fase inicial do modernismo arquitetônico), para procedimentos de fusão e condensação expressiva entre forma e estrutura.

No Anhembi Tênis Clube (1961) (Fig. 5, 6) de Artigas, o sistema de pórticos claramente inspirado no MAM, tem seção triangular para funcionar também como calha e o ponto de escoamento se dá na extremidade superior, por dentro da articulação. Já na Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube (1961) cobertura e fundação se encontram sem a transição do pilar. Nas casas projetadas por Paulo Mendes da Rocha, como a sua própria (1964) (Fig. 7-8) equipamentos e peças de mobiliário moldados em concreto se fundem às empenas estruturais de concreto. Estas em muitos casos retornam à condição de paredes portantes ou mesmo funcionam como grandes vigas de sustentação. Tais condensações visam à constituição de uma espacialidade desimpedida, o que do ponto de vista da organização do programa ocorre em geral pela concentração dos espaços de serviço e circulação visando a liberação dos espaços de convivência.

Resolver o projeto pela visão em corte consiste de fato na marca distintiva dos projetos brutalistas, nos quais sob uma grande cobertura

o espaço abaixo flui desimpedido. A transição, ou seja, a passagem das cargas portantes da estrutura de cobertura para as fundações torna-se momento crucial, daí a atenção e o engenho dedicado aos pontos de apoio. Eis o partido definido por Artigas e seus descendentes.

A estratificação horizontal implica um raciocínio distinto porque ocorre por linhas de corte na coincidência entre linha de terra e linha do horizonte. Nessa confluência as visões de plano e profundidade se fundem: toda linha de corte é também a que anuncia a extensão espacial, o vão cortado continua tanto à frente como ao fundo, simultaneamente desliza para as laterais acompanhando a linha de terra. Assim verticais e horizontais são elementos de “duplo funcionamento”, são marcas do ponto em que ocorre a secção e simultaneamente índices do deslizamento espacial. Por isso, a linha de terra não é signo de uma superfície inerte na qual pousa o edifício, antes é linha orgânica que pode ser ativada, deslocada, transformada como vimos na casa de Paulo Mendes da Rocha e, de modo mais revelador Ginásio do Clube Paulistano que não pousa no chão ou seu oposto, o Pavilhão de Osaka.

Esse singular raciocínio projetivo supõe a visão de uma estrutura vazada que faculta a vazão do espaço do exterior para o interior e vice-versa. No entanto, não quer dizer a constituição de uma forma transparente, ao contrário, a estratificação horizontal em muitos exemplares do brutalismo paulista se acentua justamente pela opacidade de seus fechamentos, as grandes empenas cegas que tornam o edifício introspectivo. Esse desenho da caixa fechada com amplos espaços por ela contida encontra na FAU USP (1961) de Artigas sua realização modelar.

De modo substantivo, tal procedimento é indicativo de uma ruptura com a concepção tradicional do projeto que vê o edifício como sólido geométrico, ou seja, a partir de uma visão de exterioridade. O fundamento clássico é óbvio e persiste até mesmo num mestre moderno como Le Corbusier que define a arquitetura como *volumes puros sob a luz*.

A conjunção de modulação, serialidade, racionalização estrutural objetiva a constituição de uma espacialidade aberta e flexível daí o relativo caráter genérico da forma, geralmente reduzidas à configurações simples como as de base quadrangular ou em forma de pavilhão, justamente por suporem uma relação justa entre amplidão e divisibilidade do espaço. A clareza espacial e estrutural do projeto não deixa de ser uma espécie de recusa moral às inclinações formalísticas da arquitetura.

A abertura apresentada pelo MAM foi assimilada e exponencialmente desdobrada pelo brutalismo paulista até alcançar níveis de engenhosidade e poética insuspeitos. Já Reidy deu continuidade às



suas pesquisas de desenvolvimento de formas a partir do raciocínio estrutural, como podemos verificar no projeto do Fórum de Piracicaba que também buscou resolver estrutura, vedação, brise e shed num único sistema construtivo. A disposição em planta e o arranjo compositivo, bem como a colocação do volume prismático puro assentado sobre um pódio denota a influência da arquitetura de Mies Van der Rohe da fase americana, influência que incidiu igualmente no ambiente paulista. Porém, o desdobramento desse raciocínio estrutural levou o arquiteto carioca a experimentar não tanto a construção de densidades amplas e unitárias de espaço como em São Paulo, mas processos de modulação geométrica cuja concatenação de figuras em posição reversível definia a geração do espaço, como nos pavilhões construídos no Parque do Flamengo (Fig. 9). No detalhe continuam a demonstrar afinidades com as estruturas paulistas dado que a forma geométrica é também forma dos esforços, mas aí se pode dizer que se trata mais propriamente de influência mútua ou de um universo comum de questões. Se precoce morte do arquiteto carioca, em 1964, interrompeu tais diálogos, não quer dizer que a produtividade de tais enlaces poéticos tenha se encerrado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Maria Alice Junqueira., ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- BONDUKI, Nabil (org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa/São Paulo, Blau/Instituto Lina Bo e P.M. BARDI, 2000.
- FRANCK, K.; GIDEON, S. *Afonso Eduardo Reidy: bauten und projekte*. Stuttgart, Hatje, 1960.
- KAMITA, João Masao. *Afonso Eduardo Reidy. AU - Arquitetura e Urbanismo*, n. 47, São Paulo, abr./mai. 1993.
- . *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.
- MEDRADO, Leandro; RECAMÁN, Luis. *Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas, Editora Unicamp, 2013.
- PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha, obra completa*. São Paulo, GG, 2013
- WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2012
- ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, escola paulista: entre o ser o não ser. *Arqtexto*, n. 2, 1º sem. 2002, p. 6-31.



# HÉLIO DUARTE E SENAI: ARQUITETURA MODERNA PARA ESCOLAS PROFISSIONALIZANTES

Juliane Bellot Rolemberg Lessa

## RESUMO

O arquiteto carioca Hélio Duarte (1906-1989) é, em geral, reconhecido pela arquitetura escolar, especialmente pelos projetos e coordenação da produção do Convênio Escolar em São Paulo na segunda metade dos anos 1940. Esse conjunto de edificações, além de estabelecer um novo entendimento do uso e das potencialidades da escola enquanto equipamento público, deixou como legado um paradigma de concepção espacial alinhado a uma nova orientação pedagógica. De fato, as propostas arquitetônicas dessas escolas ainda são referências para a arquitetura educacional, e são destacadas pela historiografia por terem se configurado como uma das primeiras manifestações significativas de arquitetura moderna pública em São Paulo. Entretanto, bem menos conhecida, a produção de Duarte para o sistema Sistema Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) foi igualmente uma importante contribuição para o patrimônio arquitetônico moderno paulista. Tanto as escolas infantis do Convênio Escolar quanto as unidades SENAI de ensino profissionalizante, estavam ligadas à organização de um sistema de ensino técnico-científico, de alcance nacional, idealizado para atender ao projeto político de modernização das instituições e de fortalecimento do Estado brasileiro que estava em curso nas primeiras décadas do século XX. Essa produções também tinham alicerces comuns, estavam fundamentadas nas propostas pedagógicas reformadoras do movimento Escola Nova. Recorrente no Brasil a partir dos anos 1930, a associação entre Estado e a arquitetura moderna expõe o esforço de aproximação dos arquitetos filiados

à essa produção com os interesses coletivos e públicos. Revela, dessa forma, o engajamento na conformação e legitimação do campo profissional que também ocorriam naquele momento no país. Esse trabalho se propõe a analisar parte dos projetos de Duarte para o SENAI, que entendemos interessar para iluminar essa fatia ainda pouco conhecida da arquitetura educacional em São Paulo, contribuindo com as discussões do eixo temático do Seminário e também colaborando com a historiografia da arquitetura moderna paulista.

Palavras-chave: Hélio Duarte, SENAI, Arquitetura Escolar.

HÉLIO DUARTE AND SENAI:  
MODERN ARCHITECTURE  
FOR VOCACIONAL SCHOOLS  
ABSTRACT

The architect from Rio de Janeiro Hélio Duarte (1906-1989) is generally recognized for school architecture, especially for the projects and coordination of the production of the “Convênio Escolar” in São Paulo in the second half of the 1940s. This set of buildings, besides establishing a new understanding of the use and potential of the school as a public equipment, left as a legacy a paradigm of spatial design aligned with a new pedagogical orientation. In fact, the architectural proposals of these schools are still references for educational architecture, and are highlighted by historiography as one of the first significant manifestations of modern public architecture in São Paulo. However, much less known, Duarte's production for the National System of Industrial Learning (SENAI) was also an important contribution to the modern architectural patrimony of São Paulo. Both the children's schools of the *Convênio Escolar* and the SENAI units of vocational education were linked to the organization of a system of technical-scientific education, of nationwide scope, idealized to attend the political project of modernization and strengthening of the institutions and the Brazilian State, that was put into practice in the first decades of the twentieth century. These productions also had common foundations, they were based on the pedagogical reform proposals of the *Escola Nova* movement. Recurring in

Brazil from the 1930s, the association between State and Modern Architecture exposes the effort of approaching by the architects affiliated to this kind of production with the collective and public aims. It reveals, in this way, the engagement in the conformation and legitimation of the professional field that also was happening at that moment in the country. This paper proposes to analyse some of Duarte's projects for SENAI, which we understand are interesting to illuminate this still little-known slice of the educational architecture in São Paulo, contributing to the discussions of the thematic axis of the Seminar and also collaborating with the historiography of the modern architecture from São Paulo.

Keywords: Hélio Duarte, SENAI, School Architecture.

## HÉLIO DUARTE Y SENAI: ARQUITECTURA MODERNA PARA ESCUELAS VOCACIONALES RESUMEN

El arquitecto carioca Hélio Duarte (1906-1989) es generalmente reconocido por la arquitectura escolar, especialmente los proyectos y coordinación de la producción del "Convênio Escolar" en São Paulo en la segunda mitad de los años 40. Este conjunto de edificios, además de establecer una nueva comprensión del uso y del potencial de la escuela como un equipamiento público, dejó como legado un paradigma de concepción espacial alineado a una nueva orientación pedagógica. De hecho, las propuestas arquitectónicas de estas escuelas siguen siendo las referencias a la arquitectura educativa, y reciben destaque en la historiografía por haber establecido como una de las primeras manifestaciones significativas de la arquitectura pública moderna en São Paulo. Sin embargo, bastante menos conocida, la producción de Duarte para el Sistema Nacional de Aprendizaje Industrial (SENAI) fue también una importante contribución al patrimonio arquitectónico moderno de São Paulo. Tanto las escuelas infantiles del *Convênio Escolar* como las unidades SENAI de formación profesional, estaban vinculados a la organización de un sistema de educación técnica y científica, con un ámbito nacional, diseñada para servir al proyecto político de modernización de las instituciones y de

fortalecimiento del Estado brasileño que era llevado a cabo en las primeras décadas del siglo XX. Estas producciones también tenían bases comunes, estaban fundadas en las propuestas pedagógicas reformistas del movimiento *Escola Nova*. Recurrente en Brasil desde la década de 1930, la asociación entre el Estado y la arquitectura moderna expone el esfuerzo de aproximación de los arquitectos afiliados a esta producción con los intereses colectivos y públicos. Revela, de esa manera, el compromiso en la conformación y legitimación del campo profesional que también se produjo en ese momento en el país. Este estudio tiene como objetivo analizar parte de los proyectos de Duarte para el SENAI, los cuales creemos que interesan para iluminar esa porción aún poco conocida de la arquitectura educativa en São Paulo, contribuyendo para el debate acerca del eje temático del seminario y también colaborando con la historiografía de la arquitectura moderna de São Paulo.

Palabras-clave: Hélio Duarte, SENAI, Arquitectura Educativa.

## OS ALICERCES: CONTEXTO POLÍTICO-PEDAGÓGICO E FUNDAMENTOS ARQUITETÔNICOS CRIAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO SENAI

A valorização da educação para o trabalho já vinha ocorrendo desde a década de 1920, mas só alcançou relevância para a política econômica após a grande crise de 1929, a partir de quando gradativamente procurou-se instituir uma produção nacional com vistas a substituir as importações. Tal mudança na orientação político-econômica do país exigia mão de obra preparada para lidar com as tecnologias do sistema industrial. Nesse horizonte, a formação de um novo trabalhador apresentou-se como necessidade fundamental, demandando investimento em um projeto pedagógico extenso, no qual o sistema estaria voltado à formação técnica do operariado nacional, que deveria ser educado para o trabalho nos moldes cientificistas e racionalistas desde a infância. Nele também se previa a preparação de uma elite culta e hábil que conseguisse comandar e levar a cabo o projeto socioeconômico fundamentado na industrialização. Especificamente pensadas para tal, foram estruturadas e inauguradas na década de 1930 as primeiras universidades brasileiras. Portanto, a organização de um sistema de ensino estava por trás de um projeto de nação, e permeava todas as classes sociais e todas as esferas da existência. Tratava-se de estruturar uma sociedade culta, letrada e pacificada, cujos conflitos sociais seriam minimizados pelo direcionamento dado pela educação. (PICELLI, 1997; CAPELATO, 1998; NUNES, 2001; AL ASSAL, 2009)

Para colocar em prática parte dessas ideias, em 1931 foi criado o Instituto de Organização Racional do Trabalho (Idort), presidido por Armando Salles de Oliveira e dirigido por Roberto Simonsen, Roberto Mange, Lourenço Filho<sup>1</sup>, entre outros. Organizado com o objetivo principal de reunir a classe industrial de forma a ensejar o estabelecimento de metas afeitas ao seu projeto de desenvolvimento nacional, o Instituto participou ativamente da formulação das políticas econômicas durante todo o Estado Novo, tendo papel fundamental nas reformas educacionais, mesmo naquelas não relacionadas diretamente ao ensino profissional. (PICELLI, 1997)

---

1. Manuel Bergström Lourenço Filho, educador e pedagogo paulista, formava em conjunto com Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo o tripé fundamental da pedagogia da Escola Nova.

Entre os personagens mais ativos na instituição do Idort, destacamos Roberto Mange e Lourenço Filho, que atuaram como consultores do ministro Gustavo Capanema<sup>2</sup> nas reformas de 1942 e 1943, quando foi criado pelo Decreto-lei n. 4.048<sup>3</sup> o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) e foram promulgadas as leis orgânicas do ensino secundário, industrial e comercial (FERRAZ, 2009; PICELLI, 1997). A participação de Lourenço Filho demonstra o grau de envolvimento dos pedagogos reformistas vinculados ao movimento da Escola Nova na estruturação deste plano de ensino, articulado ao projeto político-econômico que se impunha naqueles anos, vínculo este que vinha se estabelecendo desde os anos 1930. Basta lembrar que Anísio Teixeira foi secretário da educação do ministério de Capanema, sendo o principal responsável pela inauguração da Universidade do Brasil em 1935.

As circunstâncias do momento pareciam favoráveis aos investimentos em educação e indicavam que a sociedade poderia apoiar a implantação de um amplo sistema educacional, apostando no ensino como via para alcançar o progresso e o desenvolvimento da nação. Contudo, oposições e resistências às propostas em curso ainda se fizeram presentes, baseadas principalmente na desconfiança e ceticismo do próprio meio industrial, que subestimava a eficácia do sistema ensino e, mais ainda, não aprovava o investimento necessário no mesmo. Isso porque no modelo estabelecido para o SENAI os custos não eram integralmente financiados pelo Estado. Trabalhadores e industriais tinham, cada qual, que dar o seu quinhão de contribuição (PICELLI, 1997; WEINSTEIN, 2000; FERRAZ, 2009).

A despeito das resistências, a participação do setor industrial acabou por ultrapassar a colaboração financeira, porque a própria administração das escolas ficou a cargo das associações industriais (FERRAZ, 2009). A relativa desvinculação dessas organizações com relação ao Estado garantiu uma certa liberdade de ação, concedendo

---

2. Ministro da saúde e educação de Getúlio Vargas de 1934 até o final do período ditatorial do Estado Novo, em 1945, quando Vargas cai. Sua atuação foi de extrema importância tendo sido determinante dos rumos da educação e da cultura nacional. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000)

3. O ensino profissional-industrial teve primazia sobre os demais, foi o primeiro a ter sua legislação publicada. O Decreto-lei de criação do SENAI foi realizado oito dias antes de ser publicado o Decreto-lei 4.037 que instituía a própria lei orgânica do ensino industrial. (SENAI, 2012, p. 148)

às escolas por elas administradas uma margem de proteção quanto às decisões, escolhas ou mudanças de rumo do governo.<sup>4</sup>

Roberto Mange, por sua vez, além de pai de Ernest Mange – sócio de Hélio Duarte – um dos fundadores do Idort, foi também diretor regional do SENAI desde a sua instalação em São Paulo, em 1942, até 1955 quando faleceu.<sup>5</sup> Suíço de nascimento, o engenheiro formado na Escola Politécnica de Zurique em 1910, foi professor da Escola Politécnica paulista e “pioneiro, no Brasil, no emprego de métodos racionais na formação de trabalhadores” (SENAI, 1992, p. 56). Para ele, tais métodos associados à melhoria nas relações entre patrão e empregado eram a forma mais apropriada para ampliar a produtividade – e o lucro – e ao mesmo tempo apaziguar conflitos. Tal concepção aproximava o engenheiro das estratégias políticas do Estado Vargasista e explicam sua posição e participação no governo, notadamente, no Ministério da Educação.

O culto à ciência e o enaltecimento do progresso eram aspectos comuns aos homens do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, consequência direta do desenvolvimento técnico e dos resultados expressivos do empirismo. As metodologias racionalistas não estavam apenas nas novas formas de organização dos processos produtivos, nas propostas arquitetônicas ou nas pedagogias reformistas, elas permeavam todos os aspectos da vida humana, fundamentando uma nova forma de encarar a realidade e de ordenar a sociedade. Não foi diferente com a instituição e organização do SENAI. Sob a influência da atuação do IDORT – que espalhou as experiências fundamentadas em metodologias racionais de organização do sistema produtivo – foi estruturado o padrão científico usado como modelo de ensino do SENAI (SENAI, 1992).

## ASPECTOS PEDAGÓGICOS DO SISTEMA

Em 1945, com apenas três anos de funcionamento, o SENAI já havia crescido consideravelmente e conquistado certo reconhecimento

---

4. Reforçando esse aspecto, ressaltamos que o ministro Capanema se opôs ao caráter regional e à liberdade concedida pela autogestão dos recursos do ensino industrial. Sua posição era favorável à centralização pelo governo federal, a quem também a educação profissional deveria se subordinar e a cujas decisões deveria se sujeitar. (WEINSTEIN, 2000)

5. O regimento do SENAI foi aprovado em julho de 1942 e, em agosto, Roberto Mange assumiu o departamento regional de São Paulo (SENAI, 1992, p. 60).



social. Esses primeiros anos tinham sido marcados pelos Cursos Rápidos de Formação e Aperfeiçoamento e pelas instalações provisórias de praticamente todas as suas unidades escolares. Eram edificações alugadas ou emprestadas, algumas poucas, objeto de ajustes e adaptações, mas a maioria pouco apropriada para os programas de ensino. Concluída a organização mais efetiva dos cursos e a elaboração das séries metódicas, bem como a definição mais precisa dos critérios de ensino, promoção e seleção de alunos, o programa ganhou contornos mais precisos e claros. Nesse contexto, o SENAI começou a construir escolas em terrenos próprios e apropriadas ao formato de seus cursos (SENAI, 2012).

Os primeiros projetos, além de atenderem às exigências do programa, respondiam a alguns princípios fundamentais determinados por Roberto Mange. Para o engenheiro, o ponto mais importante da escola eram as oficinas, não só do ponto de vista produtivo, mas também de divulgação. Assim, levando em consideração esse quesito, as mesmas foram implantadas, sempre que possível junto às fachadas do edifício e com grandes caixilhos de vidro, como "vitrines através das quais o trabalho dos instrutores e alunos permanecia ao alcance da vista de quem quer que passasse na rua" (SENAI, 2012, p. 22).

No ano de 1945 a direção do SENAI acelerou as compras de terrenos e as obras de unidades escolares, pressionada pela possibilidade de estatização insinuada nas prévias da Constituinte, após a queda de Getúlio Vargas. As avaliações da segunda metade da década de 1940 demonstravam que, apesar do crescimento expressivo da instituição, a taxa de evasão de 44% era altíssima nos Cursos Ordinários e bastante significativa na Formação dos Aprendizes de Ofício, que iria formar a primeira turma em 1946, com 15% de evasão. (SENAI, 2012, p. 165) Esses resultados indicavam que a racionalidade imposta à organização do sistema produtivo não provocava respostas satisfatórias quando aplicada no ensino. Nesse sentido, é interessante notar que apesar de docente, próximo de Fernando de Azevedo e de Lourenço Filho, e de ser adepto ao movimento da Escola Nova, Roberto Mange havia dado preferência às metodologias de trabalho sobre as pedagógicas.

Diante dos primeiros resultados, o engenheiro propôs revisões e mudanças pedagógicas, aproximando-se da pedagogia escolanovista, as quais repercutiriam na arquitetura das escolas. Ainda em 1945, Roberto Mange implantou o Serviço Social nas escolas do Departamento Regional:



as observações feitas, no decorrer destes dois primeiros anos de funcionamento do SENAI, levaram este Departamento Regional à convicção absoluta de que, sem um Serviço Social especialmente destinado aos aprendizes alunos e que lhes proporcione assistência médica e dentária, alimentação e assistência social, mínima será a eficiência dos cursos de instrução profissional (RELATÓRIO SENAI-SP, 1944 apud SENAI, 2012, p. 161).

O conceito de educação integral era a pedra fundamental da pedagogia da Escola Nova e foi outra inovação que Roberto Mange tentou colocar em prática no SENAI, guardadas algumas diferenças. A principal delas era o entendimento de que o aprendiz era operário antes de aluno, devendo exercer função remunerada alternadamente com os estudos, passando seis meses trabalhando na indústria para cada seis meses no SENAI. (SENAI, 1967, p. 12) Entre as semelhanças, o peso que se dava à educação moral e cívica como via de apaziguamento social, como método mais eficaz de edificação de um braço trabalhador nacionalista e conectado ao projeto político.

O interesse de ampliação da capacidade física do operário, de um condicionamento adequado às demandas do trabalho industrial, além do combate às doenças, dos problemas característicos da subnutrição ou mesmo da falta de higiene, também alicerçavam os programas de socialização do aprendiz. Da mesma forma, para a edificação do país moderno e industrial como se planejava, deveriam fazer parte do processo de ensino a ampliação da bagagem cultural das classes operárias, item que também foi adicionado ao programa das escolas SENAI. Todas essas propostas eram correlatas aos conceitos da pedagogia da Escola Nova e participaram não apenas da organização e ação concreta da instituição como da construção de sua imagem.

## NOVA ARQUITETURA DAS ESCOLAS SENAI

Apesar de novos usos terem sido incorporados ao programa, demandando novos espaços e configurações mais adequadas dos edifícios, isso não impunha necessariamente uma mudança de linguagem arquitetônica. Mesmo os requisitos de modernização e de aplicação das novas tecnologias e materiais construtivos não eram determinantes da adesão à arquitetura moderna. Também não havia uma correspondência direta entre pedagogia escolanovista e arquitetura

moderna, como atesta a gestão de Fernando de Azevedo,<sup>6</sup> ligado ao movimento da Escola Nova, quando propôs e efetivou uma reforma no ensino no Rio de Janeiro no início dos anos 1930, elegendo a arquitetura neocolonial para as novas edificações. Pela relação que mantinha com Azevedo, Roberto Mange poderia tender para a mesma opção. Além disso, o fato de que manteve laços com Ramos de Azevedo e seu escritório, confirmariam uma propensão para as linguagens acadêmicas - pelas quais o escritório era reconhecido - em detrimento da moderna.<sup>7</sup> Tais suposições se confirmam no fato de que ao longo da década de 1950, quando novas demandas modificaram o programa e a organização das escolas do SENAI, ainda assim existiu um volume considerável de inaugurações de unidades escolares em linguagem neoclássica. Contudo, é fato que a partir desse mesmo momento a arquitetura de matriz acadêmica vai cedendo espaço para as proposições modernas.

Destacamos que desde 1949, Ernest Mange - filho de Roberto Mange - e seu sócio, Hélio Duarte, estavam projetando escolas para o Convênio Escolar em São Paulo, fundamentadas na pedagogia escolanovista, em arquitetura moderna e que tiveram considerável repercussão. Não parece ser apenas coincidência ter sido essa a dupla selecionada para realizar o primeiro projeto de escola SENAI segundo os novos parâmetros, a escola da Vila Mariana, inaugurada em 1954.<sup>8</sup> Outros fatores, contudo, merecem ser mencionados, entre eles a nomeação por Roberto Mange do engenheiro Luiz Alfredo Falcão Bauer para a chefia da Divisão de Obras (SENAI, 2012, p. 22). O diretor regional criou, em 1950, a Comissão de Planejamento de Escolas e Cursos (Cpec), reunindo Bauer com os chefes da Divisão de Ensino, da Seção Técnica, do Serviço de Controle e Cadastro, e do Serviço de Divulgação e Documentação. (SENAI, 1992, p. 159) Pragmático e racionalista, organizou o funcionamento da Cpec de

---

6. Era paulista, jornalista, professor, e foi um dos principais personagens da reforma educacional embasada na pedagogia da Escola Nova.

7. Eram os anos iniciais das primeiras faculdades de arquitetura inauguradas em São Paulo - do Mackenzie em 1947 e da Universidade de São Paulo em 1948 - tempos de acirradas disputas pela conformação e reconhecimento do campo profissional - especialmente com as instituições e organizações de engenheiros, como era o caso aqui - embates que, em geral, também estavam ligados às querelas entre as linguagens arquitetônicas (VIDOTTO, 2014; SILVA, 2010; FICHER, 2005).

8. Informativo SENAI, n. 73, fevereiro, 1952, ano VII, p. 01.

forma sequencial, similar à uma linha de produção, na qual se partia do levantamento das demandas das indústrias, que por sua vez fundamentavam o partido arquitetônico, que deveria ser aprovado pela direção antes de seguir para o detalhamento e execução.

Foi Falcão Bauer quem elencou os parâmetros fundamentais das novas escolas do SENAI, conforme segue:

Em resumo, podemos dizer que as novas escolas deverão possuir as seguintes características:

- serem flexíveis, quanto ao crescimento, a fim de atender à evolução da indústria nacional;
- serem mais atraentes para os alunos, ajustando a sua psicologia de tal maneira que eles sintam que a escola SENAI foi construída para eles;
- possam desempenhar melhor sua função social, isto é, se transformarem após as aulas, à noite, aos sábados, aos domingos, num verdadeiro clube operário, que, reunindo alunos, corpo docente, famílias, trabalhadores e industriais, crie uma situação favorável ao desenvolvimento de um clima de compreensão mútua entre os trabalhadores, educadores e patrões;
- sejam capazes de possibilitar a "educação integral" nos seus mais amplos aspectos;
- permitam um rendimento mais eficiente do ensino, através de um completo entrosamento entre a teoria e a prática, entre o trabalho de professores e instrutores, entre a escola e a indústria.

Para atender a esses objetivos, as escolas terão, além das salas de aulas, oficinas e administração, o teatro, o recreio, a sala de projeção, auditório, o salão de bailes, a biblioteca, o teatro ao ar livre, a sede da Associação de Alunos e Ex-Alunos, o campo de esportes e a piscina. E, envolvendo tudo isto, o "clima" de valor estético da arquitetura, com tudo que a compõe, como seu colorido, suas formas claras e limpas, despertando no aluno todas as suas faculdades, para possibilitar a formação do HOMEM. (Informativo SENAI, n. 73, fevereiro, 1952, ano VII, p. 03)

As diretrizes de projeto estavam dadas pela instituição e eram coerentes com as propostas pedagógicas escolanovistas e com as concepções sobre arquitetura escolar que Hélio Duarte e Ernest Mange, seu parceiro de trabalho nesses tempos, vinham colocando em prática. Aproveitando essas experiências pregressas, Duarte e Mange estabelecem que a implantação das escolas deveria ser realizada de forma a garantir as melhores condições de insolação e ventilação e permitir futuras ampliações. Nesse sentido, uma outra diretriz de projeto que embasava a opção pela arquitetura moderna ganha relevância, a flexibilidade dos espaços. Para tanto, os arquitetos adotam nos projetos a solução de estrutura independente das vedações e divisórias móveis, as quais garantiam grande versatilidade às configurações de planta e total liberdade para os arranjos internos. Para verificar como essas soluções se definem e como se estabelecem os referidos diálogos entre orientação pedagógica e arquitetônica no âmbito do ensino profissionalizante, vamos analisar um conjunto de escolas edificadas sob as novas diretrizes.

#### ESCOLA SENAI ANCHIETA (1952)

A Escola SENAI Anchieta foi a primeira projetada seguindo as novas orientações, em 1952 (SENAI, 1992, p. 160). No terreno de 6448 m<sup>2</sup> no bairro da Vila Mariana em São Paulo, o programa da escola foi fundamentado nas premissas da educação integral: salas de aula e oficinas, administração, biblioteca, cozinha e refeitório, quadra esportiva, piscina e pavilhão social, com assistência social, departamento médico e odontológico, e auditório. Por ser inaugural, um de seus anteprojetos foi publicado no *Informativo SENAI* (nº 73, fev. 1952, ano VII), material de circulação interna, juntamente com texto de Bauer acima transcrito. Entretanto, o projeto ao final executado para escola Anchieta, apesar de guardar semelhanças na posição dos edifícios prismáticos, difere consideravelmente do estudo publicado.

No desenho publicado, o edifício com dois níveis foi implantando no ponto mais alto do lote, com salas de aula no segundo pavimento e parte do térreo em planta livre sob pilotis. Articulado perpendicularmente ao edifício de salas de aula, o pavilhão das oficinas tinha pé direito duplo e solução de cobertura igual a dos edifícios fabris:

com seção em formato serrilhado, alternando cobertura de uma água com área envidraçada vertical. Conformando outra perna de uma planta em formato da letra "U", a edificação era uma composição de dois volumes: um trapezoidal, com os usos socializantes, e outro de planta retangular, com salas para os serviços de assistência social. A implantação organizava uma praça central para os usos recreativos, repetindo uma solução já testada em algumas das escolas do Convênio Escolar. Nenhuma das edificações foi executada segundo esse estudo, mas a articulação perpendicular entre os edifícios e a implantação dos usos socializantes e dos espaços de recreação e educação física na área central do lote são muito similares aos que seriam realizados para a escola do SENAI de Piracicaba em 1954.

No projeto executado na Vila Mariana, a modificação mais sensível foi a implantação do edifício dos usos socializantes – praticamente reduzido ao auditório – articulada perpendicularmente ao edifício das oficinas e salas de aula. Uma ocupação em "L", que deixou livre a porção noroeste do lote para a piscina e a quadra de esportes, para as quais se voltam o pátio sob pilotis, as salas de aula e a circulação e acesso do auditório. O acesso principal foi locado na esquina direita e abaixo do lote, a entrada era realizada por uma marquise que encaminhava ao saguão de acolhimento, junto à administração, também em composição similar aos projetos das escolas projetadas por Duarte para o Convênio Escolar.

O pavilhão das oficinas volta-se para a rua em fachada envidraçada, grandes caixilhos que concediam a transparência desejada pela instituição. Com pé direito duplo, comunicavam-se visualmente com a circulação das salas de aula no pavimento superior do segundo bloco. Tal solução atendia à orientação pedagógica do SENAI de aprender fazendo, o que exigia que o aluno tivesse ampla visão de todas as etapas produtivas. Mas a solução dada aponta uma compreensão ainda mais ampla e profunda das etapas do processo de aprendizado, ao entender que teoria e prática não deveriam ser pensadas separadamente – e, portanto, também não deveriam estar apartadas fisicamente – já que estruturavam conjuntamente a metodologia de ensino, ambas indispensáveis e interdependentes.

A escola se encontra bem conservada e seus aspectos externos ainda se mantêm próximos ao que foi projetado originalmente, mas há sensíveis modificações internas, várias relacionadas às exigências de acessibilidade e atendimento à legislação de combate a incêndio. Há mudanças também relativas às demandas de lógica, especialmente

da passagem de cabeamento e tubulação do sistema de refrigeração, indispensáveis para o funcionamento e manutenção do maquinário de uma escola de mecatrônica. Segundo seu diretor atual, foi feita há alguns anos uma reforma para recuperar diversos aspectos do projeto original, que haviam sido descaracterizados por distintas intervenções ao longo dos anos, mas a integração entre os espaços didáticos – oficinas e salas de aula teóricas –, não se manteve.

## INTERNATO DA ESCOLA SENAI CAMPINAS (1952)

Campinas já tinha uma unidade do SENAI em funcionamento, construída no final da década de 1940, em linguagem neoclássica. Em 1952, foi encomendado projeto de novas edificações<sup>9</sup> para a ampliação do programa, de acordo com as novas diretrizes da instituição. A publicação de fotos e desenhos técnicos na revista *Acrópole*<sup>10</sup> entretanto, apontam diferenças entre os edifícios construídos e as plantas apresentadas. Divergências estas reforçadas pelo registro aéreo do lote durante os estágios iniciais das obras:

O acesso principal do internato dividia a planta retangular do volume paralelo à rua: do lado esquerdo, biblioteca, refeitório e cozinha; e à sua direita, portaria, diretoria, assistência social e enfermaria. Articulado perpendicularmente, outro braço do edifício, de planta retangular, também com dois pavimentos, tinha térreo livre sob pilotis, funcionando como área recreativa coberta no prolongamento do hall de entrada, e se relacionava diretamente com a piscina, em área livre conformada pela implantação do edifício com planta “T”.

O dormitório coletivo ficava no pavimento superior, na porção voltada para a rua. A circulação vertical, uma escada helicoidal, ficava na junção dos dois volumes laminares e separava dormitório coletivo dos sanitários e rouparia, que ficavam no nível acima do pátio coberto.

---

9. Não localizamos plantas ou materiais significativos sobre o internato. No endereço indicado nos desenhos publicados na revista *Acrópole* (n. 157, 1955, p. 219-220), nos deparamos com duas escolas em estilo neoclássico no mesmo terreno. Uma funcionária antiga do SENAI nos informou que o internato foi demolido poucos anos depois da inauguração. Em seu lugar foi edificado um segundo edifício escolar, em arquitetura acadêmica, explicando a presença de duas escolas semelhantes no mesmo lote e a impossibilidade de localizar o edifício do internato.

10. Revista *Acrópole*, n. 157, 1955, p. 219-220.

Na porção mais alta do lote, um terceiro volume abrigava os usos socializantes, auditório e palco, que também servia a um anfiteatro ao ar livre. O auditório tinha fachada principal sudoeste para a rua de cima, divergindo da foto de obra, onde nessa porção estava edificada a primeira escola. A comparação entre essas plantas, as fotos publicadas na revista *Acrópole* e o registro aéreo divulgado no material interno da instituição, indicam que o auditório não foi edificado, que a implantação dos volumes do internato não foi realizada como nos desenhos publicados, bem como a piscina não parece ter sido construída.

A solução estrutural testado no internato merece destaque. O sistema ainda seria melhorado e reutilizado em outras edificações projetadas por Duarte e Mange e, por fim, seria parte fundamental da tese de livre docência do arquiteto. O programa de dormitórios pedia uma planta livre, em a organização do espaço fosse determinada pela disposição do mobiliário, liberando a fachada para que os arquitetos desenvolvessem formas de controle ideais da insolação e ventilação, questões importantes para uma moradia coletiva.

A solução projetada foi a disposição de apoios centrais únicos, em concreto armado. O sistema eleito liberava completamente a planta e as fachadas para as mais diversas composições, também atendendo à exigência de flexibilidade, um dos princípios de projeto dados pela instituição. A laje ganhava maior espessura junto aos pilares, dispensando o capitel, e as vigas acompanhavam essa moderada inclinação – dada pela ampliação da espessura da laje junto aos apoios centrais –, definindo um perfil de cobertura como uma suave asa de borboleta. Além da flexibilidade da edificação e da liberdade plástica para tratamento das fachadas, a proposta concentrava tubulações<sup>11</sup> e reduzia o número de fundações, racionalizando a obra e diminuindo os custos de sua realização.

## ESCOLA SENAI TEXTIL FRANCISCO MATARAZZO (1952)

O projeto de 1952 para a escola têxtil difere consideravelmente das demais escolas SENAI, por ter adotado partido mais vertical, imposto pelo extenso programa e pelas condições do lote. Localizado

---

11. Não há detalhamento do projeto nos desenhos localizados, mas tudo indica que usavam o vazio entre as vigotas para a passagem da tubulação.



entre a linha férrea e a primeira escola SENAI de São Paulo, a Roberto Simonsen, o terreno tinha 7.370 m<sup>2</sup> e a escola foi inaugurada somente em 1958, com metragem construída total de 19.395 m<sup>2</sup>.

O partido distribuía o programa em três edifícios e, como em outros projetos de Duarte, os volumes eram articulados por passarelas e escadas protegidas, funcionando como um conjunto unitário. A implantação em “U” configurava um espaço central - escolha que também se repetia em diversos projetos -, um pátio ajardinado com áreas de recreação e para prática de esportes. O refeitório e recreio coberto ficavam sob pilotis, assim como os demais itens do programa socializante, se relacionando diretamente com o pátio central, mais uma solução usual do arquiteto.

O edifício com oito pavimentos de oficinas, tem planta livre de projeção retangular, estrutura em concreto armado, duas linhas longitudinais de apoios, com laterais em balanço. As vigas transversais diminuem em altura nos balanços, conforme se aproximam das fachadas envidraçadas - caixilhos de piso a teto -, não sendo visíveis pelo exterior e promovendo uma sensação de leveza apesar da dimensão expressiva do bloco. No topo do edifício de oficinas foi localizado o auditório, com uma solução plástica que o destaca dos demais volumes prismáticos regulares. Sua volumetria foi determinada pelo desenho da cobertura: telhado em uma água para a plateia, com a queda no sentido do palco, até alcançar o pé direito mínimo, onde um apoio conjugava-o com uma cobertura abobadada.

As fachadas envidraçadas do bloco de oficinas, com orientação sudeste-noroeste, permitiam a ventilação cruzada e a insolação por ambos os lados. No térreo do bloco de oficinas, os usos administrativos - em nível único --ocupavam a faixa entre o mesmo e a divisa, prolongando o pavimento térreo deste edifício até o limite do lote. A cobertura desse espaço foi resolvida com grandes *sheds* para iluminação e ventilação, garantindo o conforto e a salubridade das salas. Todos os edifícios tinham planta livre, garantindo flexibilidade ao espaço interno, como os demais projetos para o SENAI, atendendo às premissas de projeto impostas pela instituição. O acesso principal foi projetado junto à ferrovia que, na previsão dos arquitetos, seria um local de grande visibilidade e movimentação. Entretanto, o acesso é realizado pelo outro lado do lote, na rua mais tranquila e próxima à escola Roberto Simonsen, que fica na quadra em frente.

O edifício laminar mais baixo também tinha planta livre com sistema estrutural de pilares e vigas em concreto armado, dispostos



aos pares no sentido longitudinal. Com térreo livre, sob pilotis, os três pavimentos superiores acolhiam as salas de aula. Implantado em cota inferior ao bloco de oficinas, o edifício de salas de aula se liga ao volume da circulação vertical e sanitários através de passarelas protegidas, passando sobre o pátio central. A torre de circulação repete a solução das escolas projetadas por Duarte para o Convênio, reduzindo o número de prumadas hidráulicas, concentrando sanitários junto às caixas de elevadores e escadas, formando um conjunto rígido que colabora com o sistema estrutural. Ao contrário da solução dada na escola Anchieta, aqui a ligação entre oficinas e salas de aula era muito sutil, provocada no imaginário pela visibilidade das fachadas e ligações envidraçadas, mas distanciada efetivamente pelos edifícios apartados. A circulação vertical foi implantada a meio nível dos pavimentos das oficinas, mas coincidentes com as cotas dos andares de salas de aula, de forma que cada pavimento do bloco de aulas teóricas se comunica com dois níveis diferentes do edifício de oficinas. A caixa de escadas, entre a torre de circulação vertical e bloco de oficinas, tinha fachadas em panos de vidro, mais uma vez garantindo leveza e promovendo um jogo de massas interessante, que dava movimento às elevações do conjunto edificado.

O projeto dessa escola ganhou muita visibilidade, além das usuais publicações nos informativos, revistas internas e nas publicações especializadas (*Acrópole* e *Habitat*), o SENAI apresentou desenhos e maquete desse projeto em uma feira especializada de escolas profissionalizantes em Lauzanne, na Suíça, concedendo projeção internacional aos seus autores. Essa é uma das poucas publicações em que os nomes de Ernest Mange e Hélio Duarte são divulgados nos materiais do SENAI, reforçando os apontamentos feitos anteriormente sobre o peso das relações sociais envolvidas na escolha da dupla e da linguagem arquitetônica para a realização dos projetos, como também comprovam o potencial da realização desses projetos nas disputas envolvidas na conformação do campo profissional.

Apesar do sucesso obtido, o projeto da escola não foi feliz no atendimento ao programa textil e, menos ainda, às diretrizes definidas pelo SENAI para seus edifícios escolares. Em visita à escola soubemos que pouco tempo depois da inauguração, os espaços da edificação já não respondiam bem às exigências do curso. O edifício vertical se mostrou inadequado ao maquinário da indústria têxtil, de dimensões e peso expressivos, o que impedia que fossem levados para os pavimentos das oficinas pelo elevador de serviço, mesmo

sendo esse de bom tamanho. Foram então construídos galpões no espaço de recreação, no pátio central, nos quais funcionaram as oficinas até a mudança da escola para um edifício no bairro do Cambuci, em 1981. Após a mudança, os edifícios do projeto original serviram de arquivo e depósito até 2002, quando, vendo frustrados os planos de adquirir ou construir outra edificação mais adequada, foi iniciada uma reforma.

Os galpões foram derrubados e as modificações exigidas pela legislação de acessibilidade e combate a incêndio foram realizadas, incluindo o enclausuramento das circulações verticais. Os caixilhos de vidro de piso a teto das fachadas do bloco de oficinas também precisaram ser revistos para atender a legislação e a porção inferior do vidro foi substituída por alvenaria. Nos pavimentos superiores, parte dos caixilhos da face voltada para o pátio foi substituída por grandes portas de correr, com desenho igual ao restante da caixilharia. Essa foi a solução encontrada para o transporte de maquinário. Quando isso se faz necessário, a escola aluga uma grande grua ou guindaste para erguer as máquinas e subi-las até o nível das oficinas. Além dessa limitação, em cada pavimento, parte das máquinas novas têm que ser dispostas junto ao caixilho, onde, pela redução da dimensão da viga, o pé direito do pavimento é maior.

Nesse projeto, portanto, a flexibilidade do espaço não foi alcançada. A configuração espacial não conseguiu se adaptar às mudanças da indústria têxtil e demandou alterações em escala considerável, impondo esforços para seu funcionamento - como a necessidade de erguer maquinários - incompatíveis com as premissas exigidas pela instituição e pelo próprio campo profissional.

## ESCOLA SENAI PIRACICABA (1954)

O projeto da escola SENAI para Piracicaba, inaugurada em 1957, recupera uma série de soluções propostas no anteprojeto da escola SENAI Anchieta (1952). No lote de 7.902 m<sup>2</sup>, os arquitetos optaram por edificações mais horizontais, que totalizam 4.259 m<sup>2</sup> de área construída.

Comparando a implantação do conjunto de edifícios de Piracicaba com o anteprojeto da escola da Vila Mariana, realizado dois anos antes, verificamos que Duarte e Mange repetem a implantação em formato de “U” dos edifícios, que configuram um espaço central para usos recreativos e quadra esportiva ao ar livre.

O bloco A foi projetado para o programa da administração, em seu primeiro pavimento e nos dois níveis superiores estão dispostas as salas de aula. Aproveitando-se da topografia do lote, o setor administrativo ocupa apenas metade do pavimento térreo, meio nível abaixo do espaço sob pilotis, que funciona como recreio coberto e se relaciona diretamente com a área verde, horta – na porção de cota mais elevada do terreno – e com a quadra poliesportiva. A entrada principal era feita por meio de um hall, junto à administração – como nas escolas que Duarte concebeu para o Convênio Escolar –, na esquina norte do lote. Hoje esse é o acesso secundário, modificação que também se verificou em algumas das referidas escolas primárias.

O sistema estrutural do bloco A é formado por conjunto de pilares e vigas, dispostos longitudinalmente. Os apoios a leste foram incorporados na fachada voltada para a rua. A segunda linha de apoios fica no limite das salas, sendo a varanda de circulação estruturada por vigas em balanço que, como em outros projetos da dupla, vão diminuindo de altura conforme vão se aproximando das fachadas. A cobertura foi realizada em uma água, de telhas onduladas de fibrocimento. No último pavimento, um forro inclinado em sentido contrário à queda da cobertura conforma um bolsão de ar para colaborar com o conforto térmico das salas de aula. As lajes foram realizadas em sistema de caixão perdido,<sup>12</sup> modelo mais leve que o usual, que sobrecarrega menos o conjunto estrutural.

Articulado perpendicularmente ao bloco A, faceando a rua Bom Jesus, o edifício de oficinas tem arquitetura similar à dos edifícios fabris. O pavilhão tem pé direito de quatro metros e o sistema estrutural é diferente dos demais, com pilares locados no perímetro que liberam toda a planta para o programa. Verificada nos edifícios comerciais do mesmo período, essa foi uma solução que efetivamente atendeu à questão da flexibilidade da planta, e até hoje o pavilhão serve aos mesmos propósitos, sem ter demandado adaptações. Apesar disso, essa proposição não foi repetida em outros projetos. A cobertura resolvida em treliças metálicas, com grandes sheds para iluminação zenital, também repete soluções de cobertura comuns aos edifícios industriais.

O edifício do refeitório e cozinha está articulado perpendicularmente ao galpão das oficinas, e em paralelo ao bloco A. O sistema

---

12. No sistema de caixão-perdido o preenchimento das porções que não trabalham no encaminhamento das forças atuantes é suprimido.

estrutural do bloco do refeitório é uma simplificação da estrutura do internato de Campinas, com linha de pilares centralizados e cobertura de asa de borboleta. Além da redução do número de fundações, esse sistema facilita o recolhimento das águas pluviais através de uma única calha central.

A solução estrutural da biblioteca repetiu a escolha para cobertura do refeitório. Parte do edifício do auditório, a biblioteca funciona em sentido transversal àquele e possui um mezanino acessado por escada helicoidal. A fachada com caixilho de piso a teto, volta-se para a área verde e horta, tinha o intuito de atizar a curiosidade dos alunos expondo o acervo. Hoje os vidros apresentam película escura e persianas para proteção contra a insolação intensa da orientação nordeste.

No auditório de pé direito duplo, os apoios foram dispostos no perímetro do edifício de forma independente da fachada, ficando para dentro do volume. Uma linha de caixilhos foi projetada junto à cobertura, destacando para o observador externo a ausência da função estrutural das paredes de vedação e provocando uma sensação de leveza da cobertura.

## PAVILHÃO SOCIAL DA ESCOLA SENAI ROBERTO SIMONSEN (1956)

A escola SENAI Roberto Simonsen foi a primeira inaugurada em São Paulo e a encomenda era de uma nova edificação para acolher a ampliação do programa escolar colocada em prática a partir dos anos 1950. Nesse projeto, Hélio Duarte e Ernest Mange contaram com a colaboração do arquiteto Lúcio Grinover – de quem Duarte era sócio já na década de 1960 – e da arquiteta Ayako Nishikawa<sup>13</sup> no projeto de paisagismo.

O pavilhão ocupou uma porção limítrofe do lote, sendo seu desenho, em formato de leque, determinado por dois dos perímetros do terreno. Desenvolvido em dois pavimentos, no térreo ficaram o recreio coberto, sanitários, cozinha e refeitório. O desenho de alguns vazios entre os pavimentos do pavilhão e os limites dos vizinhos, permitia a iluminação zenital e garantia a salubridade dos espaços na cota térrea.

No pavimento superior fica o auditório, cujo *foyer* foi projetado em forma de terraço, com vista para o pátio descoberto. Mais um

---

13. Arquiteta formada pela FAUUSP em 1957, professora assistente do Grupo de Disciplinas de Paisagem e Ambiente, aposentada em 1987. (MACEDO, 2013)

conjunto de sanitários, camarins e depósitos. A circulação vertical é realizada por duas escadas, de localização opostas, na fachada frontal do pavilhão.

No segundo pavimento, a solução para cobertura em material leve e forro acústico, dispensou a necessidade de apoios no auditório, e os pilares dos ambiente nas laterais - conjuntos de sanitários, camarins e depósitos - foram incorporados na alvenaria de vedação. O pavilhão continua em funcionamento, mas também exigiu algumas mudanças e alterações, como troca de pisos - de madeira por granilite - e instalação de ar condicionado no auditório, além daquelas destinadas ao cumprimento das legislações de combate à incêndio e acessibilidade.

## ESCOLA SENAI DE CERÂMICA SÃO CAETANO DO SUL (1957)

Ao contrário das demais unidades, o projeto da escola de cerâmica foi realizado por Duarte em parceria com Roberto José Goulart Tibau, que também trabalhou - a convite de Duarte - para o Convênio Escolar. O lote de 5.000 m<sup>2</sup> fica na rua Niterói e ocupa toda a porção da quadra entre a rua Goitacazes e rua Rio Grande do Sul, onde já havia um pavilhão para usos socializantes.

O acesso principal, na fachada norte, era protegido por uma pequena marquise, recuperando um aspecto constante nos projetos de Duarte para as escolas do Convênio Escolar. As oficinas ficavam no térreo, junto com algumas salas de apoio e sanitários. Uma escada helicoidal logo no hall de entrada levava ao setor administrativo, biblioteca e salas dos serviços de saúde e assistência social, que ficavam em um pavimento intermediário - o segundo andar, portanto, não ocupava toda a projeção. A planta do edifício tinha formato de "L", envolvendo o pátio descoberto, quadra esportiva e o pavilhão que já existia no lote.

O sistema estrutural de vigas e pilares em concreto armado garantia planta livre dos pavimentos, cujos espaços eram determinados por vedações móveis. No terceiro pavimento, o programa era de salas de aula, de professores, pequenos laboratórios e sanitários. Nessa escola, portanto, não há nenhuma ligação entre as salas de aula teóricas e as oficinas de aulas práticas. As salas de aula foram dispostas junto às fachadas, com corredor central de circulação, no braço maior do edifício, e na porção menor, perpendicular a primeira, a circulação acontece junto à fachada leste, voltada para o pátio central.

A cobertura foi resolvida em duas águas com telha de fibrocimento à exceção da circulação central, entre duas linhas de pilares, em laje plana de concreto. A fachada norte recebeu tratamento contra a insolação direta, anteparos de elementos vazados em cerâmica, completamente apartados dos caixilhos, facilitando a execução e barateando a manutenção. Tal solução não garantiu a sua preservação e hoje os elementos vazados foram totalmente removidos.

Hoje não se trata mais de uma escola de cerâmica, o programa escolar é ligado à área da mecatrônica. Além da remoção dos elementos vazados, o edifício também sofreu modificações para atender ao novo programa, como a compartimentação de espaços antes livres das oficinas, trocas do revestimento dos pisos, colocação de ar condicionado; e outras alterações impostas pelas novas legislações.<sup>14</sup>

## ESCOLA SENAI BOM RETIRO (1968)

Esse projeto, realizado em parceria com Roberto Tibau, é bem posterior aos anteriores, em um momento que Duarte estava priorizando a carreira de docente na FAU USP.

Os arquitetos optaram por compartimentar o programa volumetricamente, de acordo com os usos, articulá-los entre si e organizá-los de forma a tirar proveito da topografia. Os blocos A e B foram implantados em cota mais alta e com apenas um pavimento. O bloco A é em grande parte dedicado ao recreio coberto. Tem estrutura modulada de pilares de concreto armado e uma única abertura, noroeste, para iluminação e ventilação, além de domos de ventilação e iluminação zenital, realizados em acrílico que, em conjunto com uma grande claraboia, resolvem a iluminação do setor administrativo, que ocupa a porção nordeste do volume. O bloco B, implantado em mesma cota, tem usos ligados ao programa do recreio, como sanitários e vestiários dispostos junto à fachada nordeste, e aos usos do bloco C e D – salas de aula e oficinas, respectivamente –, como biblioteca, serviços de assistência médica e dentária, sala de professores, etc. Como no edifício A, o bloco B também tem domos acrílicos para iluminação, já que apenas as fachadas nordeste e noroeste são livres. O edifício seguiu a mesma modulação e tem mesma altura final do bloco A.

---

14. Não conseguimos confirmar, mas a inauguração de uma nova escola em São Caetano do Sul, de dimensões maiores e próxima ao Senac, parece indicar um provável abandono, com venda do imóvel, dessa antiga unidade.

Os blocos C, E e F têm mesma modulação estrutural, mesma solução de cobertura – laje nervurada –, mesmo número de pavimentos – dois – e mesmo programa: salas de aula, depósitos e pequenos laboratórios. Conectam-se ao edifício de oficinas por passarelas protegidas, que são visíveis das salas de aula pelo posicionamento de seus caixilhos. As divisórias móveis entre as salas repetem uma solução dada na escola Anchieta, compostas por armários e quadro negro. A conexão entre todos os edifícios do setor de ensino com os blocos A e B é feita através do bloco C. Há, entretanto, algumas salas do bloco C, E e F, no pavimento intermediário, acessíveis somente através do edifício das oficinas.

Dentre todas as escolas projetada para o SENAI por Duarte, essa é a única em que a edificação das oficinas foi proposta em dois pavimentos. O pavimento inferior é ligeiramente menor que o nível superior, de forma que as fachadas possuem inclinação negativa, no sentido do próprio edifício, e o recolhimento das águas pluviais é feito no solo, junto à base do volume. A ligação entre teoria e prática nessa escola é clara, incluindo a obrigatoriedade de passagem pela oficina para o acesso à algumas das salas, como vimos anteriormente. Hoje, funcionam cursos de modelagem, de corte e costura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parte de uma pesquisa de mestrado,<sup>15</sup> a análise das escolas SENAI projetadas por Hélio Duarte em parceria com Mange, Tibau e Nishikawa, nos concedeu a oportunidade de verificar as transformações do processo de trabalho do arquiteto e as modificações e continuidades de seu imaginário projetual. Assim como ocorreu com outros arquitetos do mesmo período, Duarte realizou uma transição não linear entre a formação acadêmica – ENBA em 1930 – e a assunção dos princípios da arquitetura moderna. Paralelamente ao processo de amadurecimento profissional, o arquiteto se mostrou atento, desde o início de sua carreira, aos debates e disputas de seu campo profissional e foi um personagem atuante nas questões que envolveram a conformação e reconhecimento da profissão de arquiteto e urbanista.

---

15. Com o título “O Ensino na prancheta: da arquitetura escolar a docência de arquitetura e urbanismo, o legado de Hélio Duarte”, a pesquisa foi realizada na área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo da FAU USP, orientada pela Profa. Dra. Joana Mello de Carvalho e Silva e defendida em abril de 2017.



Diversas das questões aqui brevemente apontadas eram objetos de estudo de Hélio Duarte, aos quais dedicou tempo de reflexão e investigação. Ele as levou como tema para exercícios e debates em suas aulas na FAU USP, onde foi professor da fundação da escola, em 1948, até 1970 quando se aposentou. Dedicado em grande parte de sua carreira profissional ao programa escolar, esse era um dos assuntos mais usuais nas palestras e artigos acadêmicos do professor Hélio Duarte. Entretanto, a flexibilidade dos espaços em arquitetura foi um dos tópicos mais caros ao arquiteto, sobre o qual desenvolveu sua tese de livre-docência, defendida em 1957 na Universidade do Brasil no Rio de Janeiro. Nela é possível verificar como a experiência prática incidiu sobre sua reflexão acadêmica e atividade docente e como, pelo caminho inverso, a experiência docente e de pesquisa orientou e modificou seus projetos.

O vocabulário dos projetos analisados não era exclusivo de Duarte, sendo compartilhado por vários arquitetos da chamada escola carioca, que foi aclamada internacionalmente e, por muito tempo, tomada como a integralidade da produção brasileira. As soluções técnico-construtivas mostravam um cuidado com o atendimento dos programas e uma ligação profunda com as propostas das reformas pedagógicas em curso. Também transpareciam a atenção à encomenda e à clientela, especialmente às limitações ou às possibilidades dadas pelo contexto socioeconômico e político. Os projetos para o SENAI tinham em vista o atendimento aos aspectos específicos do ensino profissionalizante, como as integrações possíveis de serem realizadas entre teoria e prática. Assim, também verificamos o cuidado com as intenções de projeção social da entidade, que se dava através da própria arquitetura e também pela distribuição do programa, com a busca por conceder visibilidade às oficinas.

Os pontos apresentados apontam as obras do arquiteto como objeto de interesse para o Seminário, dedicado à arquitetura moderna, produzida entre os anos 1920 a 1970, e seus agentes e personagens principais. Entretanto, considerando o eixo temático "Reconhecimento" do seminário, o fato de se tratar de uma fatia da arquitetura escolar em São Paulo ainda pouco conhecida e que se configura como uma importante contribuição para o patrimônio arquitetônico moderno paulista, a torna mais interessante. Ao iluminar essa fatia da produção arquitetônica em São Paulo, abrem-se oportunidades para novos debates e investigações que podem enriquecer o Seminário e, dessa forma, também contribuir com a historiografia da arquitetura moderna paulista.



AL ASSAL, Marianna Ramos Boghosian. *Arquitetura, Identidade Nacional e Projetos Políticos na Ditadura Vargasista. As escolas práticas de agricultura do estado de São Paulo*. Orientadora Ana Lúcia Duarte Lanna. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2009.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no pernismo*. Campinas, Papirus/FAPESP, 1998.

ESCOLA SENAI Roberto Simonsen: Pavilhão Social. *Habitat*, n. 12, São Paulo, 1953, p. 18.

ESCOLA Textil SENAI. *Acrópole*, n. 197, São Paulo, 1955, p. 217-218.

ESCOLA SENAI Anchieta. *Acrópole*, n. 197, São Paulo, 1955, p. 220-222.

ESCOLA Industrial do SENAI Piracicaba. *Acrópole*, n. 217, São Paulo, 1956, p.12-14.

ESCOLA Textil SENAI. *Acrópole*, n. 241, São Paulo, 1958, p. 10-13.

ESCOLA SENAI de São Caetano. *Acrópole*, n. 314, São Paulo, 1965, p. 40-41.

ESCOLA Industrial Bom Retiro. *Acrópole*, n. 314, São Paulo, 1965, p. 43.

FERRAZ, Artemis Rodrigues Fontana. *Arquitetura moderna das escolas "S" paulistas, 1952-1968: projetar para a formação do trabalhador*. Orientadora Maria Lucia Caira Gitahy. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2008.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo, EDUSP, 2005.

*Informativo Senai*, n. 61, ano VI, fev. 1951.

*Informativo Senai*, n. 72, ano VII, jan. 1952.

*Informativo Senai*, n. 73, ano VII, fev. 1952.

*Informativo Senai*, n. 80, ano VII, set. 1952.

*Informativo Senai*, n. 82, ano VII, nov. 1952.

*Informativo Senai*, n. 64, ano VI, maio 1953.

*Informativo Senai*, n. 85, ano VIII, fev. 1953.

*Informativo Senai*, n. 90, ano VIII, jul. 1953.

*Informativo Senai*, n. 96, ano IX, jan. 1954.

*Informativo Senai*, n. 172, ano XIV, jul. 1960.

INTERNATO SENAI. *Acrópole*, n. 197, São Paulo, 1955, p. 219-220.

MACEDO, Silvio Soares. O paisagismo moderno brasileiro - além de Burle Marx. *Paisagens em debate*, n. 1. São Paulo, out. 2003, p. 01-

07 <<http://www.fau.usp.br/depprojeto/gdpa/paisagens/artigos/2003SilvioM-Burle.pdf>>.

NUNES, Clarice. As políticas públicas de educação de Gustavo Capanema no Governo Vargas. In BOMENY, Helena Maria Bousquet. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001.

PICHELLI, Valdir. *O IDORT enquanto proposta educacional no contexto de formação da hegemonia burguesa no Brasil (1930-1944)*. Orientador José Claudinei Lombardi. Dissertação de mestrado. Campinas, FEC UNICAMP, 1997.

*Revista Senai*, n. 74, ano IX, jan./mar. 1953.

*Revista Senai*, n. 78, ano X, 1954.

*Revista Senai*, n. 61, ano VI, ago. 1950.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo, Paz e Guerra/Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SENAI. *O SENAI em São Paulo 1942-1967. Edição comemorativa do Jubileu de Prata*. São Paulo, SENAI-SP Editora, 1967.

SENAI. *O Giz e a Graxa: meio século de educação para o trabalho*. São Paulo, SENAI-SP Editora, 1992.

SENAI. *De homens e máquinas: Roberto Mange e a formação profissional*. São Paulo, SENAI-SP Editora, 2012.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva, 1930 – 1960*. Orientadora Ana Lúcia Duarte Lanna. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2010.

VIDOTTO, Taiana Car. *A indissociável relação entre o ensino e a profissão na constituição do arquiteto e urbanista moderno no estado de São Paulo: 1948-1962*. Orientador Ana Maria R. de Goes Monteiro. Dissertação de mestrado. Campinas, FEC Unicamp, 2014.

WEINSTEIN, Bárbara. *(Re) formação da classe trabalhadora no Brasil. 1920-1964*. São Paulo, Cortez/CDAPH IPHAN/Universidade São Francisco, 2000.

# O OLHAR PARTICULAR DE LINA BO BARDI: FORÇA PLÁSTICA E GESTO SINGELO

Lídia Quiêto Viana

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apontar algumas particularidades na obra de Lina Bo Bardi, especialmente o modo como a arquiteta transforma suas interpretações particulares de equipamentos urbanos, objetos arquitetônicos e do contexto urbano, histórico e cultural em gestos arquitetônicos de expressiva força plástica. A pesquisa se fundamenta na análise de desenhos, croquis, pinturas, além de relatos e textos de Lina Bo Bardi, de modo que o material iconográfico é apreendido como parte da concepção da autora que revela ideias, argumentos e posicionamentos acerca da atitude projetual do autor e sua interpretação de determinados aspectos que envolvem o projeto. A obra de Lina é reconhecida pela sua capacidade de expressar a cultura e o contexto brasileiro de sua época se mostrando inclassificável entre vertentes arquitetônicas pré-estabelecidas e situando-se *entre* correntes e posturas.

Palavras-chave: Arquitetura Paulista, Metodologia de Projeto, Sublime.

## THE PARTICULAR VIEW OF LINA BO BARDI: PLASTIC STRENGTH AND SINGLE GESTURE ABSTRACT

This work aims to indicate some particularities in the work of Lina Bo Bardi, especially the way in which the architect transforms her interpretations of urban equipment, architectural objects

and the urban, historical and cultural context, into architectural gestures of expressive plastic strength. The research is based on the analysis of drawings, sketches, paintings, as well as reports and texts by Lina Bo Bardi, so that the iconographic material is apprehended as part of the author's conception that reveals ideas, arguments and positions about the author's design attitude and her interpretation of certain aspects that involve the project. Lina's work is recognized for her ability to express the culture and the Brazilian context of her time, showing itself unclassifiable between pre-established architectural lines and situating itself *between* currents and postures.

Keywords: Architecture of São Paulo, Design Methodology, Sublime.

## LA MIRADA PARTICULAR DE LINA BO BARDI: FUERZA PLÁSTICA Y GESTO SINGELO RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo apuntar algunas particularidades en la obra de Lina Bo Bardi, especialmente el modo como la arquitecta transforma sus interpretaciones particulares de equipamientos urbanos, objetos arquitectónicos y del contexto urbano, histórico y cultural en gestos arquitectónicos de expresiva fuerza plástica. La investigación se fundamenta en el análisis de dibujos, croquis, pinturas, además relatos y textos de Lina Bo Bardi, de modo que el material iconográfico es aprehendido como parte de la concepción de la autora que revela ideas, argumentos y posicionamientos acerca de la actitud proyectual del autor y su interpretación de determinados aspectos que envuelven el proyecto. La obra de Lina es reconocida por su capacidad de expresar la cultura y el contexto brasileño de su época mostrándose inclasificable entre vertientes arquitectónicas preestablecidas, situándose *entre* corrientes y posturas.

Palabras llave : Arquitectura de São Paulo, Metodología de Diseño, Sublime.

Lina Bo Bardi, arquiteta ítalo-brasileira formada na Universidade de Roma na década de trinta e que se estabelece em São Paulo em 1946, teve um conjunto pequeno de obras construídas, no entanto de extrema importância para a cultura brasileira. Essa produção singular se deve a sua genuína capacidade de apreender, compreender e interpretar a cultura brasileira traduzindo-a em objetos arquitetônicos. O interesse de Lina pela produção brasileira ia desde as obras de arte e arquitetura eruditas até o artesanato popular, o que a tornou capaz de compreender um país de realidades múltiplas e, portanto, produções tão diversas.

Em seu período de atuação conviveu com distintas vertentes arquitetônicas no país: a moderna, dividida entre a corrente carioca associada ao Estilo Internacional e a paulista associada ao Brutalismo (mais próxima por ter se fixado em São Paulo) e a realidade da construção tradicional em áreas afastadas dos grandes centros urbanos. Ao mesmo tempo em que a arquitetura brutalista se fundava na racionalidade aplicada à distribuição de usos, no aspecto construtivo do edifício e em uma relação de contraste (quanto à linguagem formal) com entorno, se difundia também uma arquitetura, dita regionalista, que buscava estabelecer laços com o contexto, não somente físico, mas cultural também.

O esvaziamento do discurso universalizante, o baixo desenvolvimento tecnológico e a valorização do caráter específico e cotidiano evidenciam uma produção contemporânea que toma como partido a linguagem e a técnica construtiva cultivada pela tradição. Uma arquitetura que busca ser funcionalista na medida em que adapta o partido do edifício, seus elementos e sistema construtivo aos condicionantes locais e situacionais e pretende ser um fato tectônico (FRAMPTON, 1980) que se baseia na ideia de modificação do lugar (GREGOTTI, 1985), considerando as suas preexistências.

Permeada entre essas duas correntes se situa a obra de Lina. A arquiteta percorre os dois extremos, desde uma arquitetura puramente abstrata e funcional até projetos que utilizam técnicas construtivas como a taipa e formas derivadas do modo de organização de culturas rurais, ainda que seu desenho evidencie princípios abstratos que diferenciam a sua produção da arquitetura dita regionalista. Nesse ponto, sua obra ultrapassa o caráter mimético e simplório de

grande parte das manifestações alinhadas.<sup>1</sup> Não pretende replicar a realidade existente, mas reinterpretar, abrindo-a às possibilidades de transformação.

A obra de Lina se alinha, segundo Montaner (2002), se aproxima a uma ideia de realismo que considera a existência, sendo portanto, humanista. Uma postura que considera o racionalismo, mas também admira a cultura vernacular, artesanal, produto do homem comum e que contém em si um idealismo, nada utópico, de fazer o possível em uma realidade existente e com aquilo que ela pode oferecer como solução. Uma postura que pretende alcançar transformações culturalmente significativas por emergirem de suas raízes, possibilidades técnicas, materiais e sociais.

Nesse sentido, a aplicação de referências tradicionais se dá de forma integral, se insere no ato de fazer o edifício, efetivamente participa da construção da obra. Está contido no detalhamento artesanal, na ressignificação de elementos. Não é uma mera eleição de elementos a serem aplicados. Sua produção se diferencia de uma postura dita pós-moderna, estabelece relações miméticas que não se reduzem à criação de uma imagem e são combinadas com intervenções que criam contraste por abordar a dualidade entre o novo e o antigo.

Esse fato se explica no seu modo de conceituar e construir o objeto arquitetônico a partir de questões que lhes são inerentes, como o meio, a tectônica, o programa, vistos como ponto de partida e chegada. Ideia, lugar, objeto e sua materialização estão contidos um no outro. Dessa forma, a abordagem de concepção do espaço ultrapassa uma apreensão exclusivamente cartesiana ou funcional e alcança a dimensão viva, que absorve e considera as relações humanas e os usos e dinâmicas derivadas para além de sua organização pragmática, sem a desconsiderar. Uma forma particular de olhar, apreender, interpretar e conceber que dosa os aspectos racionais, técnicos e existenciais.

## PARTICULARIDADES ENTRE A RAZÃO E A EXISTÊNCIA

O olhar particular de Lina é construído pela sua trajetória: a formação com ênfase na abordagem histórica clássica, atuação profissional

---

1. C.f. "Isto quer dizer que não queremos aconselhar aos novos arquitetos o regionalismo, no velho sentido nacional, político e retórico. [...] O passado não se repete e querer resolver os problemas do presente com meios das épocas passadas é um anacronismo" (BO BARDI, 1958, s.p.) In OLIVEIRA, 2002. p. 213.

com Gió Ponti, atuante no movimento pela valorização do artesanato, Gustavo Giovannoni que defendia a ideia do “arquiteto total”, aquele que aprendia a cozinhar para projetar uma cozinha, Antonio Gramsci que defendia a dimensão nacional-popular da cultura, Bruno Zevi, entre outros. Seu percurso se dá em um ambiente de vanguarda, na Itália em meio ao nascimento do cinema neorrealista, produção da Arte Povera, no Brasil a produção concretista e o brutalismo em São Paulo, a escola carioca no Rio de Janeiro, o tropicalismo e a produção de Glauber Rocha na Bahia e a produção artesanal rude do Nordeste.

Essas experiências, a bagagem teórica e histórica, a experimentação prática e os debates e trocas com distintos personagens do meio por onde transitou construíram uma sólida base para a interpretação de distintas situações traduzidas em projetos que exprimiam uma convergência entre composição plástica e resolução técnica da vanguarda e a expressão da tradição popular. Essa síntese teve como resultado obras arquitetônicas com ênfase no caráter funcional e construtivo, a busca pela clareza em uma solução estrutural participante na composição do edifício e a cultura popular como contribuição fecunda na especificidade do objeto em relação ao lugar e sua cultura.

Um exemplo do seu olhar racionalista é o projeto do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp, 1957), um projeto que sobrepõe volume e estrutura de forma indissociável, a forma se explica na estrutura e a estrutura configura a forma. Esse olhar racionalista, no entanto, é tomado dentro da realidade, de uma posição também política e social, além de funcional ou idealista puramente. Esse projeto tem como objetivo primeiro criar um espaço para a coletividade<sup>2</sup> (BARDI, 1967), o que justifica a separação de seu volume em um elemento suspenso e outro enterrado com vistas a estabelecer um espaço para manifestações públicas e uso cotidiano no amplo vão livre gerado.

A resolução estrutural, objetiva e clara em seus elementos de grandes proporções, gera uma simplicidade formal facilmente compreendida. O edifício se torna um monumento não somente pela grandiosidade em dimensões, mas especificamente pelo seu alcance coletivo, se alinha à ideia da arquitetura como função social (BARDI,

---

2. C.f. “O que quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou ‘espalhamento’, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do ‘particular’, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental” (BO BARDI, 1967, p. 22).



1967). O grande vão livre é proposto como um espaço de liberdade, no sentido mais puro e literal da palavra, um espaço sem planejamento prévio ou função pré-determinada a ser percebido, sentido e usufruído pelo coletivo e assim permanece até os dias atuais.

Como aponta Francesco Perrota-Bosch em ensaio publicado pela revista *Serrote* (2013), o edifício se abre para o outro, ao mesmo tempo em que o projeto corrobora pelo ato da autora de dar força ao gesto. Esse desejo de interagir com o coletivo e com a cidade se expressa em seus desenhos e croquis, que também evidenciam a força do vazio. A importância dada aos acontecimentos e manifestações populares, em ocorrência no vão livre, também pode ser notada através do ângulo configurado nas perspectivas que os coloca em primeiro plano, assim como no destaque dado pelo uso da cor, exclusivamente nesses elementos. Essa atitude reforça o valor das expressões culturais e atividades locais e sua inserção no objeto para sua intrínseca função social.

A partir de sua viagem para Bahia em 1958 e visitas às cidades do Nordeste brasileiro, o aspecto artesanal, presente na cultura construtiva vernacular brasileira e no artesanato, se insere na sua obra. Para Lina, a arquitetura deve nascer da própria realidade da qual faz parte, da “poesia íntima da terra brasileira [...] arquitetura do pau a pique do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos da floresta, do homem do sertão” (BARDI, 1951, p. 03). Uma arquitetura que nasce de suas raízes culturais, do saber comum, de hábitos e, por isso, se faz compreender e pode ser dita, coletiva.

O valor dos objetos comuns, aquilo que é útil, necessário e não carrega gratuidade de criação, faz sentido e se justifica na sua realidade. Ainda que seja uma produção rude e pouco desenvolvida evidenciava, para a arquiteta, um modo de operar e resolver problemas cotidianos e particulares de uma cultura. Nesse sentido, esse conhecimento associado ao conhecimento técnico poderia ser capaz de promover o desenvolvimento genuíno da industrialização, a construção de uma técnica local singular, concebida de dentro das raízes coletivas, construídas histórica e popularmente e portanto, assimiladas e absorvidas de forma natural. Essa postura foi incorporada à sua produção, desde objetos a edifícios.

Um exemplo dessa ruptura é a casa Chame-Chame (1958), configurada por volumes curvos, orgânicos, que se estabelecem a partir da configuração do terreno, topografia, condicionantes climáticos, circundando uma árvore existente. A sua atitude mimética, em relação



ao contexto, se contrapõe ao uso de uma estrutura em concreto armado e um traçado em planta que se funda em princípios geométricos como equilíbrio e simetria. O edifício estabelece uma centralidade, evidenciando uma dualidade entre o aspecto artesanal x industrial, abstrato x orgânico, frequente em sua obra, que contrapõe também o tempo: passado da cultura vernacular e o presente industrial (ainda que precário).

Outro caso é a aldeia Camurupim, em Sergipe (1975), onde todo o planejamento dos espaços parte de um longo questionário acerca das atividades cotidianas<sup>3</sup>, modos de usar o espaço, equipamentos necessários nos ambientes para conformar, não só o edifício em si, como a proximidade entre eles, a partir do entendimento da interdependência de atividades. As casas propostas consideram a distribuição dos ambientes ao redor de uma centralidade, como local de reunião da família, seguindo as características locais, e replicam posturas técnicas e funcionais como: o afastamento do solo, uso do beiral, ainda que se utilize de um traçado geométrico, princípios de proporção e modulação, dotados de racionalidade.

Essa ideia principal de agrupar os espaços ao redor de um espaço central se aplica tanto em planta baixa, como na implantação, que localiza as áreas livres para convívio no centro dos conjuntos de edificações. A funcionalidade, neste e em vários outros projetos, não é dogmática (MONTANER, 2009, p. 90), atende às questões pertinentes à realidade em que se insere, é dessa forma, um resultado desses conteúdos.

Tais obras são projetos que nascem do entendimento do cotidiano e suas atividades para propor e organizar o programa em um volume que traz entranhado em si, através da lógica tectônica, a sua cultura. Ainda que a configuração da forma seja fundamentada na modernidade (BARDI, 1958, p. 89), ela não é tomada como um condicionante primeiro. Do mesmo modo, a forma não se configura como uma eleição de elementos vernaculares, como na prática dita pós-moderna, mas a partir de contingências da situação de cada lugar e suas características físicas e culturais.

---

3. C.f. "O arquiteto é um mestre da vida, no sentido modesto de se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, ser obrigado a ver como funciona a privada, como tomar banho. Ele tem um sonho poético que é bonito, de uma arquitetura que dá sentido de liberdade" (BO BARDI, 1952, p. 95).

Esse olhar, atento aos personagens e atividades do lugar, não se mostra somente no seu discurso e prática arquitetônica, mas também em suas pinturas, aquarelas, desenhos de viagem e croquis de projeto evidenciando uma sensibilidade que extrapola a abordagem arquitetônica. Esse fato é notado na aquarela Piazza Montannara, onde a cidade e a configuração dos edifícios se tornam um fundo para as atividades em ocorrência. Ou na aquarela praça Getúlio Vargas, onde a vegetação e o confuso fluxo entre pedestres e carros se mostram como foco.

Esse seu modo de ver é inerente, uma constante curiosidade no entendimento da realidade e seu cotidiano. Desse modo, Lina não busca criar uma nova realidade, mas interferir no existente. Parte dos condicionantes reais para estabelecer uma estrutura arquitetônica e urbana adaptada, mas aberta às transformações de uso no tempo. Essa postura, tão clara em suas obras, se expressa em grande complexidade no projeto do Sesc Pompeia (1976).

O projeto parte de duas questões centrais: a permanência do conjunto de edifícios industriais existentes e o desejo de preservação "de toda a sua alegria" (BARDI, 1999, p. 26), uma observação de Lina a partir da apreensão do uso do espaço pela coletividade nos fins de semana. Mais do que manter o conjunto arquitetônico, há um desejo de manter a dinâmica do lugar onde já aconteciam, de forma improvisada, atividades do Sesc. O projeto mantém o conjunto existente, sua distribuição racional, o longo percurso linear e a sua morfologia tal qual foi encontrada.

Dos edifícios existentes foram retirados os rebocos para evidenciar a estrutura em concreto armado e a alvenaria em tijolo maciço, enfatizando seu caráter tectônico. Os interiores se modificaram para a adaptação a novos usos (área de exposição, teatro, restaurante, ateliês/oficinas), que criam, nessa área, um caráter público de maior confluência pela continuidade de atividades. A grande escala dos galpões é fragmentada pelo mobiliário flexível, que mantém a planta livre e adaptável. No maior bloco, que concentra atividades diferentes, um espelho d'água sinuoso, que faz referência lúdica ao rio São Francisco, divide o espaço e reduz a sua escala mantendo a continuidade visual. O piso, assim como a calçada, usa o cimentado salpicado com seixos rolados que foi chamado por Lina de piso "divertente", fazendo menção à sua composição de elementos e à diversão associada ao caráter aleatório das cores.

Os dois edifícios novos se configuram como dois grandes blocos verticais em concreto aparente, ligados por passarelas, que fazem um contraponto vertical junto com a torre circular de abastecimento de água, ao conjunto preexistente de predominância horizontal. O contraste radical é acentuado pela diferença na linguagem e materialidade entre os dois edifícios e marca a divisão do programa em dois grandes setores: desportivo no edifício vertical e cultural e conveniência no edifício horizontal existente.

A intenção de separar o projeto se torna clara pela unidade presente em cada uma das duas aglomerações, preexistente e nova, e se dá através dos espaços de circulação que criam uma sequencialidade entre os blocos antigos e pelas passarelas de ligação entre os blocos novos que fazem, do vazio, um espaço de ligação. Ao mesmo tempo em que se estabelece uma relação de contraste, certas posturas são constantes no projeto, da proposição do edifício aos seus pequenos detalhes. Em ambos os edifícios a materialidade é exibida de modo a esclarecer o seu caráter e a sua *fazedura*, evidenciando a dualidade artesanal x industrial.

Há uma atitude de evidenciar a verdade construtiva, as marcas do fazer ao deixar aparentes os elementos de composição como: as estruturas, marcas das formas do concreto, rejantes na alvenaria, treliças do telhado, pisos artesanais, alterações internas feitas com blocos de alvenaria. Aspectos em nítida dissonância dos originais tijolos maciços de fechamento. Essa evidenciação da verdade tem como finalidade, muitas vezes, ser mesmo óbvia, uma comunicação de fácil leitura popular, como no desenho do logotipo e da comunicação visual do restaurante.

Sua postura tem certo ar expressionista, evidenciado na violência contida na bruta imposição do edifício novo que irrompe e nos seus rasgos irregulares, seja pela forma ou distribuição. Assim como, na violência entre os dois edifícios que, de certa forma, replicam a brutalidade contida no processo de renovação de tantos bairros antigos do entorno. No entanto, sua intervenção dota o conjunto de identidade (ZEIN, 1992), transformando a realidade contida em sua cidadela<sup>4</sup> (BARDI, 1986). Por outro lado, há uma poesia, por vezes singela, ao cuidar dos elementos compositivos como: as esquadrias, pisos de seixo rolado ou os muxarabis, elementos do cotidiano que estão presentes na memória popular.

---

4. C.f. Texto publicado em LATORRACA, Giancarlo (Org.). *Cidadela de Liberdade*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/SESC, 1999.

Essa dualidade é também crítica quando coloca lado a lado o avanço do tempo tecnológico com sua objetividade e o aspecto subjetivo de pertinência da memória popular, do artesanal, primitivo que é também uma arte. A brutalidade externa se transforma em espaços interiores sensíveis com efeitos de luz, enquadramentos da cidade e qualitativos, possibilitam a ventilação cruzada e iluminação natural.

Outro projeto significativo dessa ideia de contrapor o tempo antigo e atual de Lina é o projeto de recuperação da Ladeira da Misericórdia (1987) que faz parte do Plano de Recuperação do Centro Histórico da Cidade de Salvador. Em contraposição à ideia de reconstruir o lugar como um cenário artificial ou eleger edifícios significativos, a proposta de Lina parte da ideia de marcar os diferentes tempos da cidade, posiciona novo e antigo lado a lado e mantém o estado dos edifícios em ruínas reforçando a passagem do tempo nessas edificações.

A restauração se concentra em edifícios possíveis pelo estado de conservação, independente de seu porte ou importância histórica, e as ruínas recebem reforço estrutural e novas construções sobrepostas, de caráter contemporâneo, que marquem o seu tempo e criem contraste sobre a ruína.<sup>5</sup> A conservação não se refere aos edifícios em si como objetos, mas ao lugar, seu caráter, sua alma popular, cada edifício é pensado em relação ao contexto existente. As casas restauradas mantiveram a sua linguagem original colonial, das ruínas se ergueu o Bar dos Três e um restaurante, construídos com um sistema pré-moldado<sup>6</sup> em concreto aparente e aberturas que recuperam os rasgos aplicados no Sesc Pompeia.

Os novos edifícios estabelecem uma relação de contraste através de sua forma, composição e materialidade, mas ao contrário do que acontece no projeto do Sesc Pompeia, fazem parte de um conjunto harmonioso, novo e antigo atendem a uma mesma escala. Essa

---

5. C.f. "Em geral, a restauração é a restituição a um estado primitivo de tempo, de lugar, de estilo. [...] O que estamos procurando na recuperação do Centro Histórico da Bahia é justamente um marco moderno [...] Será um sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, que será denunciado pela estrutura e pelo tempo atual. Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo" (BO BARDI, 1990).

6. C.f. O uso do concreto pré-moldado não é uma escolha aleatória, se relaciona ao fato de haver na Bahia uma fábrica pública dirigida por João Figueiras (Lelé). C.f. OLIVEIRA, Raíssa de. Marcelo Ferraz. *Entrevista*, São Paulo, ano 08, n. 030.02, Vitruvius, abr. 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295>>.

atitude se relaciona ao contexto próprio da Ladeira da Misericórdia que apresenta uma unidade entre suas edificações, dada pela sua escala e tipo de implantação característicos das cidades coloniais, diferente da realidade de Pompeia, bairro em processo de renovação que mescla grandes edifícios entre os conjuntos de pequeno porte. Sua postura é uma crítica à restauração como reconstrução física de um tempo passado, um suporte para uma realidade que já não existe, que não faz parte daquele lugar.

A atitude de projetar a partir da dinâmica espontânea do lugar de Lina, se refere à sua noção de *presente histórico* de Lina (1990, p. 104):

É preciso libertar-se das *amarras*, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas. Diante do presente histórico nossa tarefa é forjar um outro presente, o *verdadeiro*, e para isso não é necessário um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isso não se aprende somente nos livros.

Essa definição é especialmente significativa, se apoia na ideia de que as proposições do presente devem carregar, em si, a sua história, sem reproduzi-la. A história adequada à realidade que se apresenta e à noção de que o projeto carrega em si a existência (ARGAN, 1993), não se limita à composição e é capaz de transformar o lugar e sua dinâmica. A ideia de que a arquitetura não parte de uma abstração, não é uma forma livre, mas está condicionada ao seu contexto sociocultural. O passado e o futuro participam da construção desse universo onde a arquitetura se insere.

O conhecimento do passado indica o que dele ainda vive, o que nos pertence e pode ser reconhecido e o futuro indicará de que maneira esses aspectos passados tomarão forma na nossa atuação do presente. Como podemos inserir certos usos e equipamentos no modo de agir contemporâneo, o que demanda um conhecimento de práticas cotidianas, e não conteúdos históricos, do passado e presente além de uma ideia ou um desejo da forma como essas práticas podem estabelecer melhorias socioculturais a partir do ambiente arquitetônico. Para

tanto, a comunicação entre edifício e a população busca ser a mais direta possível, menos abstrata e mais mimética (MONTANER, 2009).

## DUALIDADES: A FORÇA DO CONFLITO DE ESTAR *ENTRE*

Dois aspectos recorrentes na obra de Lina e que se mostram como inquietações constantes são: o diálogo com as preexistências e a presença de certa dissonância. Essa característica evidencia uma dualidade presente na produção arquitetônica daquele momento histórico, onde coexistiam a arquitetura brutalista fundada na racionalidade e evidenciada na composição seriada, matemática e uma corrente organicista fundada na contextualização do objeto arquitetônico e na valorização do vernáculo.

Ambas as correntes são derivadas de interpretações diferentes do realismo, ambas buscam uma verdade construtiva como essência da arquitetura, no entanto uma se baseia na tecnologia e a outra na tradição (SOLÁ-MORALES, 2003). O edifício deixa de ser neutro, ganha a cor do material, a textura de seus elementos e pode ser também lido, seja pela cinestesia, composição pictórica ou pela memória e reconhecimento de seus elementos tradicionais. De uma forma ou de outra, consideram o homem, sua percepção, se fundam em uma realidade que é existencial. Esse constante *estar entre* aproxima a arquitetura de Lina da noção do *sublime*<sup>7</sup> proposta por Vidler (1992), e dificulta uma classificação precisa entre as correntes arquitetônicas.

Há em sua obra, dissonâncias, desarmonias que estabelecem incertezas, ambiguidades associadas ao seu distanciamento do método compositivo clássico e à sua maneira de reinterpretar os elementos do passado.<sup>8</sup> Nesse sentido, a sua interpretação dos elementos do

---

7. Essa característica para Vidler (1992) não se associa à configuração do espaço em si, mas ao efeito causado pela relação entre seus elementos, uma certa ambiguidade associada às inscrições da tradição contidas no edifício.

8. C.f. "Talvez seja por isso que Lina não gostasse da comparação. Ela era mais direta. Nada sutil. E essa é a diferença. Ela não queria ser comparada a nada e a ninguém. Os projetos abarcam dissonâncias e não contradições. Por isso é que as pessoas reclamam da escada do Masp, falam que o Sesc Pompeia é horroroso, um bloco pesado. Ela não busca o equilíbrio, a proporção da composição das regras. [...] Quando ela falava da criatividade na arte popular brasileira, era para você olhar pra aquilo como exemplo de saídas num mundo de dificuldades. Exemplos de soluções e não algo a ser reproduzido" (OLIVEIRA, 2007).

passado e a sua postura compositiva se aproximam de alguns pontos desenvolvidos por Peter Eisenman<sup>9</sup> (1988) a respeito do sublime e grotesco, que apesar de estarem tratando de resultados formais absolutamente divergentes, buscam a mesma qualidade expressiva da imprecisão. Essa associação é particularmente percebida no projeto de Lina para o SESC Pompeia e cabe ressaltar a contemporaneidade entre o desenvolvimento de alguns desses projetos de Lina e o desenvolvimento de alguns conceitos e pensamentos de Eisenman.

No texto de Eisenman (1988) "Terror Firma: In Trail of Grotextes", o autor aponta quatro aspectos que denotam condições de deslocamento quanto à tradição, que podem ser observadas no projeto do Sesc Pompeia:

O primeiro ponto é a ideia de Eisenman de alteridade ou presença da ausência que seria justamente a resignificação da referência (como as treliças usadas no Sesc Pompeia ou o ato de retirar o acabamento do edifício existente); o segundo é a incerteza gerada por essa duplicidade do elemento que não é o original e nem se distancia completamente por conter seu vestígio; o terceiro é essa condição de estar entre, sem que haja uma hierarquia entre as partes, o objeto não pode estar situado, efetivamente, nem em uma corrente, nem na outra; e por último, sua condição de interioridade no sentido de usar como referência o que já está presente, o lugar, sua configuração e dinâmica, a arquitetura paulista e a vernacular brasileira.

A divergência natural entre as posturas plásticas e formais de Lina e Eisenman está no objetivo buscado por cada um. Enquanto Lina busca sugerir os vestígios e embaçar seu entendimento, mesclando posturas assim como defende Vidler (1992), Eisenman tem como objetivo apagar a sua condição concreta, qualquer rastro linguístico e mesmo construtivo. O *estar entre* de Lina objetiva a experiência particular de cada presença, existência, situação dentro de uma ideia forte, maior e autoral que não se expressa exclusivamente

---

9. C.f. "Ao lançarmos mão de referências históricas, precisamos ter o cuidado de não nos tornarmos nostálgicos a respeito delas, tentando usá-las na espécie de tempo na qual nós acreditamos que elas se referiam quando eram originalmente usadas. [...] acho que nós devemos encará-las como sendo transformadas em tempo contemporâneo". SEVCENKO, Nicolau. Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman <[http://editora.cosacnaify.com.br/upload/arquivos/Entrevista\\_Peter\\_Eisenman.pdf](http://editora.cosacnaify.com.br/upload/arquivos/Entrevista_Peter_Eisenman.pdf)>.



na forma e concepção, mas na criação desses espaços abertos à percepção, que ela chamou de “organismo apto à vida”.

## CONSIDERAÇÕES

A potência da obra de Lina reside na força plástica dos objetos arquitetônicos concebidos e nos gestos singelos somente percebidos na experimentação da obra e no percorrer os espaços. Inclassificável, nunca fez um ou outro nem um e outro, mas demonstrou uma capacidade de apreensão do todo que te cercava e produziu uma obra capaz de absorver contexto brasileiro e suas particularidades a um só tempo de forma particular, expressiva e nada sintética. Ainda que a sua obra revele um profundo conhecimento da cultura e contexto brasileiro, a arquiteta não tem a intenção de enfrentar a realidade brasileira, mas atuar dentro de sua realidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: Rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2003.

BARDI, Lina Bo. Teoria e filosofia da arquitetura. In OLIVEIRA, Olívia (Org.). 2G, n. 23/24, Barcelona, 2002. p. 210-214.

----- . Uma aula de arquitetura. *Projeto*, n. 133, São Paulo, 1990.

----- . Carta/mensagem de inauguração do Teatro Gregório de Mattos. In FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Empresa das Artes, 1993.

----- . Arquitetura e tecnologia. In *arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo, IAB/PINI, 1979. p. 21-22.

----- . O novo Trianon. *Mirante das Artes*, n. 05, São Paulo, set./out. 1957. p. 20-23.

----- . Bela criança. *Habitat*, n. 2, São Paulo, jan./mar. 1951.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Arquitetura conversável*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011.

----- . *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Empresa das Artes, 1993.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.



EISENMAN, Peter. Terror Firma: In *Trail of Grotexes. In Pratt Journal of Architecture: Form, Being, Absence. Architecture and Philosophy*. Nova York, Rizzoli, 1988.

GRINOVER, Marina; RUBINO Silvana (orgs). *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

LATORRACA, Giancarlo (org.). *Cidadela de liberdade*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Sesc, 1999.

MONTANER, Josep Maria. *Sistemas arquitetônicos contemporâneos*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2009.

----- *As formas do século XX*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2002.

OLIVEIRA, Raíssa de. Marcelo Ferraz. *Entrevista*, São Paulo, ano 08, n. 030.02, Vitruvius, abr. 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295>>.

PERROTA-BOSCH, Francesco. A arquitetura dos intervalos. *Serrote*, n. 15, São Paulo, nov. 2013.

SEVCENKO, Nicolau. Uma arquitetura do caos: uma entrevista com Peter Eisenman >[http://editora.cosacnaify.com.br/upload/arquivos/Entrevista\\_Peter\\_Eisenman.pdf](http://editora.cosacnaify.com.br/upload/arquivos/Entrevista_Peter_Eisenman.pdf)>.

SOLÁ-MORALES. Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporânea*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2003.

VIDLER, Antony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Massachusetts, MIT Press, 1992.

# REDESCOBRINDO OSWALDO BRATKE: O HOTEL JARDIM DO EMBAIXADOR EM CAMPOS DO JORDÃO

Marcelo André Ferreira Leite

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar o projeto para o Hotel Jardim do Embaixador, de autoria de Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), um dos grandes mestres da arquitetura moderna brasileira. Obra não construída e muito pouco conhecida, sua perspectiva foi publicada no periódico *Acrópole* em 1944 e seus desenhos técnicos (até então considerados inexistentes) foram recentemente encontrados nos arquivos da Prefeitura de Campos do Jordão SP. Buscando também relações com a produção de outros arquitetos brasileiros e norte-americanos – já que os profissionais paulistas mantiveram estreito contato com os Estados Unidos durante os anos 1940 – esse artigo faz ainda uma comparação do objeto em estudo com o Park Hotel São Clemente em Nova Friburgo RJ, de Lúcio Costa (1902-1998), e o Sugar Bowl Ski Lodge na Califórnia, de William Wilson Wurster (1895-1973).

Palavras-chave: Oswaldo Arthur Bratke, Lúcio Costa, William Wilson Wurster.

## REDISCOVERING OSWALDO BRATKE: THE HOTEL JARDIM DO EMBAIXADOR IN CAMPOS DO JORDÃO ABSTRACT

This paper aims to present the project of Hotel Jardim do Embaixador, by Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), one of the great masters

of modern Brazilian architecture. Work not built and very little known, his perspective was published in *Acrópole* magazine em 1944 and his technical drawings (until then considered as non-existent) were recently found in the archives of the Campos do Jordão SP City Hall. Seeking also relations with the production of other Brazilian and North American architects –since the professionals from São Paulo state maintained close contact with the United States during the 1940's, this paper also makes a comparison of the object of study with the Park Hotel São Clemente in Nova Friburgo-RJ, by Lúcio Costa (1902-1998), and the Sugar Bowl Ski Lodge in California, by William Wilson Wurster (1895-1973).

Keywords: Oswaldo Arthur Bratke, Lúcio Costa, William Wilson Wurster.

## REDESCUBRIENDO OSWALDO BRATKE: EL HOTEL JARDIM DO EMBAIXADOR EN CAMPOS DO JORDÃO RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo presentar el proyecto para el Hotel Jardim do Embaixador, de Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), uno de los grandes maestros de la arquitectura moderna brasileña. Obra no construida e muy poco conocida, su perspectiva fue publicada en el periódico *Acrópole* em 1944 y sus dibujos técnicos (hasta entonces considerados inexistentes) fueron recientemente encontrados en los archivos del Ayuntamiento de Campos do Jordão SP. Buscando también relaciones con la producción de otros arquitectos brasileños y norteamericanos – ya que los profesionales paulistas mantuvieron estrechos contactos con Estados Unidos durante los años 1940 – este artículo hace una comparación del objeto en estudio con el Park Hotel São Clemente en Nova Friburgo RJ, de Lúcio Costa (1902-1998), e o Sugar Bowl Ski Lodge en Califórnia, de William Wilson Wurster (1895-1973).

Palabras llave: Oswaldo Arthur Bratke, Lúcio Costa, William Wilson Wurster.

Consagrado como um dos grandes mestres da arquitetura moderna brasileira, principalmente por seus projetos dos anos 1950, a produção de Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997) na década de 1940 ainda apresenta obras que buscam um reconhecimento por parte da historiografia paulista e nacional.

Período marcado por transformações no cenário político mundial e local (a derrota dos nazifascistas pelos Aliados na Segunda Guerra e o fim do Estado Novo de Vargas) e profundas transformações sociais, sobretudo devido à política da boa vizinhança entre Estados Unidos e Brasil, na arquitetura essa aproximação gerou frutos interessantes. Nos últimos vinte anos, várias pesquisas acadêmicas se dedicaram ao estudo das relações entre arquitetos norte-americanos e brasileiros (FUJIOKA, 2003 e 2005; HORMAIN, 2012; IRIGOYEN, 2002), bem como se preocuparam em revisar a narrativa oficial, concedendo um espaço maior e mais justo para as linguagens eclética e neocolonial (PUPPI, 2011).

Verifica-se na produção de diversos arquitetos paulistas dos anos 1940 uma gradativa mudança do uso de referências historicistas, no projeto arquitetônico, para uma incorporação de espaços e elementos modernos, junto com tecnologias mais avançadas na construção. Bratke não foi uma exceção a essa regra, e uma prova para essa afirmação se encontra na cidade de Campos do Jordão, no interior do estado, onde o arquiteto produziu obras ainda pouco estudadas pelos pesquisadores, no loteamento Jardim do Embaixador.<sup>1</sup>

O Jardim do Embaixador foi um empreendimento realizado a partir de 1944 pela Sociedade de Imóveis de Melhoramentos Ltda.<sup>2</sup> Bratke

---

1. O projeto urbano e a arquitetura do bairro constituem o objeto da pesquisa Jardim do Embaixador: a arquitetura experimental de Oswaldo Bratke nos anos 1940, desenvolvida pelo autor dessa comunicação no Programa de Mestrado em História da Arte da Unifesp desde 2016, com apoio da Fapesp e orientação de Leticia Coelho Squeff.

2. Essa empresa, cujos sócios eram Alberto Lang, Emílio Lang Jr., Noé Ribeiro, Oscar Lang e Oswaldo Bratke, adquiriu entre 1943 e 1944 a área conhecida como Homem Morto (assim denominada pelo fato de um cadáver ter sido encontrado na região). Segundo o historiador jordanense Pedro Paulo Filho (1937-2014), o lugar passou a ser denominado Jardim do Embaixador em homenagem a José Carlos de Macedo Soares (1883-1968), um dos antigos proprietários de terras na localidade Homem Morto. Macedo Soares, bacharel em direito, atuou como diplomata e ocupou, durante as décadas de 1930 a 1950, os cargos de Ministro das Relações Exteriores, Ministro da Justiça e Interventor Federal em São Paulo.

elaborou o plano de urbanização do novo bairro, composto por cerca de 160 lotes com áreas variando entre 750 e 8000 metros quadrados,<sup>3</sup> além de muito provavelmente ter projetado também as primeiras vinte casas.

Além das residências, para a quadra central do loteamento o arquiteto realizou um estudo preliminar para a construção de um pequeno hotel, o qual não foi realizado, por razões desconhecidas. Em seu lugar, Bratke projetou um restaurante que foi construído. Durante os levantamentos realizados no arquivo da Secretaria de Planejamento Municipal da Prefeitura de Campos do Jordão (Seplam PMCJ), as plantas baixas, os cortes e a fachada frontal desse hotel foram encontrados, de modo que essa obra foi escolhida como objeto de análise nesse artigo, uma vez que até então era conhecida dos estudiosos apenas a perspectiva do hotel, publicada originalmente na edição de maio de 1944 da revista *Acrópole*.

## HOTEL JARDIM DO EMBAIXADOR, DE OSWALDO BRATKE

O projeto previa uma implantação que aproveitava a inclinação natural do terreno e reduzia movimentos de terra, algo comum na carreira do arquiteto e presente em várias das residências concebidas por ele no bairro. Essa relação com o sítio deixava uma parte do primeiro pavimento semienterrada e definia, em parte, os materiais que seriam utilizados na construção. O térreo, onde se localizavam a recepção, o estar com lareira, a cozinha e as dependências para funcionários, era edificado em pedra, bem como as chaminés, com janelas nas salas que se abriam em direção a um vale com magnífica vista da paisagem circundante, de matas de araucárias e campos de altitude. Os dois pisos superiores, onde ficariam os apartamentos (onze por andar), tinham as paredes transversais em tijolo, provavelmente desempenhando uma função estrutural, enquanto as paredes longitudinais eram em madeira, o mesmo material dos decks, que existiam apenas nos quartos voltados para o vale. Coroando o conjunto, Oswaldo Bratke optou por uma cobertura em duas águas desencontradas, em telhas de fibrocimento, com beirais amplos sustentados por mãos francesas.

Pinheiro (1997) que estudou de forma detalhada as publicações de arquitetos paulistas em *Acrópole* durante as décadas de 1930 e

---

3. BRATKE, Oswaldo Arthur; RIBEIRO, Noé. *Memorial descritivo do plano de urbanização da gleba de terreno conhecida como Homem Morto, em Campos do Jordão*. São Paulo, Melhoramentos, 1944. Acervo de Projetos da Secretaria de Planejamento Urbano da Prefeitura Municipal de Campos do Jordão, código de arquivo: pasta de bairro n° 13.

1940, fez considerações pontuais sobre a perspectiva do hotel em estudo nesse artigo. Segundo ela:

O projeto tem certas afinidades com os projetos de hotéis realizados por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa naqueles anos: implantação em meia-encosta, grandes águas e amplas varandas, uso de pedras no embasamento e chaminés (PINHEIRO, 1997, fig. 131).

Outros autores comentam o conjunto de estudos para casas de campo em Campos do Jordão, publicados por Bratke na revista *Acrópole* entre os meses de abril e julho de 1944, do qual faz parte a perspectiva do hotel aqui apresentado. Para Segawa (2012), tais desenhos apareceram em um momento dos anos 1940 em que Bratke passava a se dedicar à “prática de novos conceitos [em uma] efetiva busca de uma modernidade” (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 29). Dessa forma, as imagens mostram:

Edificações de geometria nítida e de predominância horizontal, plano único de cobertura com grandes beirais, materiais deixados à vista (pedra e madeira, principalmente) e generosos panos de vidro – configurando a tênue separação interior/exterior, valorizando a belíssima paisagem campestre daquela estância turística (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 29).

A respeito dos mesmos desenhos, Camargo (2000) destaca o fato do programa casa (ou hotel) de campo ser um dos:

Primeiros registros de residências com uma linguagem desvinculada do repertório convencional, onde Bratke explorou a rusticidade de alguns materiais in natura, como pedra e madeira. O aspecto lúdico e alternativo dessas moradias, onde já é possível verificar telhado de inclinação única e amplas aberturas, facilitava a aceitação da nova linguagem por parte dos moradores (CAMARGO, 2000, p. 99).

Buscando complementar as informações apresentadas pelos três autores citados, faremos a seguir uma comparação entre o Hotel Jardim do Embaixador e o Park Hotel São Clemente, em Nova Friburgo RJ.

Também localizado na Serra da Mantiqueira, mas na cidade de Nova Friburgo RJ, essa obra de Lúcio Costa (1902-1998) foi concebida quase ao mesmo tempo em que Oswaldo Bratke se dedicava ao projeto para Campos do Jordão (1944). Tanto o hotel paulista quanto o fluminense estavam relacionados com empreendimentos imobiliários destinados às classes abastadas do Rio de Janeiro e de São Paulo: o de Costa, com o loteamento Cidade Jardim Parque São Clemente, segundo Comas (2010), "loteamento residencial de 93 ha. para casas de fins de semana ou veraneio", propriedade da família Guinle; e o de Bratke, com o loteamento Jardim do Embaixador, propriedade da Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda. As duas obras se assemelham também na preocupação em "passar a imagem de lazer sofisticado, mas informal", conforme explica Comas (2010), integrando-se à paisagem pré-existente. Ambos os edifícios possuem beirais amplos e apartamentos com varandas dispostas de forma a aproveitar as melhores vistas.

Mas talvez a similaridade mais significativa esteja nos materiais *naturais* (madeira, pedra e tijolo) utilizados, algo que pode ser explicado por dois fatores. O primeiro deles é a facilidade de se obter esse tipo de matéria-prima tanto na Campos do Jordão quanto na Nova Friburgo dos anos 1940, ainda sem legislações ambientais que restringissem a obtenção de madeira através do corte de árvores nativas ou a operação de pedreiras. Com relação ao tijolo e às telhas usados por Costa, Comas afirma que "A Cerâmica Parque São Clemente, de propriedade dos loteadores, [podia] abastecer o bairro com toda sorte de produtos cerâmicos". Bratke, por sua vez, pode ter usado tijolos das olarias de municípios próximos à Campos do Jordão, localizados no Vale do Paraíba ou no Sul de Minas Gerais. O segundo fator, e provavelmente o mais importante, é a relação com um imaginário turístico de montanha,<sup>4</sup> atividade econômica que estava em franca ascensão nas duas cidades na década de 1940, e

---

4. Segundo Silva (2011), turismo de montanha pode ser definido como uma forma de turismo na qual os usuários são motivados a vivenciar espaços caracterizados por imagens: histórico/culturais, associadas a um tempo/contexto já não existente; naturais/ecológicas, relacionadas às paisagens típicas de montanhas; sociais de prestígio, onde se acredita que apenas um grupo favorecido (elite) é que habita/usufrui de regiões de montanha; de lazer, onde o usuário objetiva fugir de um espaço estressante em busca de um paraíso; e afetivas, onde a montanha está associada a experiências pessoais positivas.



que pressionava os construtores a adequar suas obras a um estilo montanhês, de cunho marcadamente campestre.<sup>5</sup>

Em relação às diferenças, duas chamam a atenção. A primeira delas é o fato do hotel de Lúcio Costa ter sido efetivamente construído e logo cedo ter entrado para a historiografia oficial, diferentemente de seu *irmão* jordanense, caído no esquecimento. Inaugurado em 1944, Bruand (2010)<sup>6</sup> observa que o Park Hotel São Clemente apareceu na edição de setembro de 1947 da revista francesa *Architecture d'aujourd'hui* e no livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, que foi lançado em versões em inglês, francês e alemão no ano de 1956. Posteriormente, conforme Oliveira et al. (2007):

O hotel serviu de moradia para a família Guinle, no ano de 1958. Mais tarde [...] o Park Hotel passou por três administrações ainda como pousada, sofrendo algumas intervenções e acréscimos [...] seus antigos administradores alegaram dificuldade de manutenção e de obtenção de rentabilidade, devido às suas limitações físicas, que dificultam a continuidade de uso como local de pernoite por possuir apenas dez aposentos. Fica evidenciado que a transcendência no tempo dessa obra, tornando-a conhecida até hoje, deveu-se especialmente a sua permanência de uso, além do tombamento em 1985 (OLIVEIRA et al., 2007, p. 7 e p. 10).

Cavalcanti (2001) afirmou em um de seus livros que *O Park Hotel é, para muitos, a obra-prima de Lúcio Costa* (p. 189). Mas a presença em várias páginas da historiografia da arquitetura moderna brasileira e o tombamento a nível federal, pelo Iphan, não parece ter de fato protegido o hotel nos últimos trinta anos. À época do artigo de Oliveira et al, em 2007, os autores relataram que o hotel estava desativado há cerca de dez anos. Com relação ao estado atual da obra, não encontramos uma informação precisa. Os rumores, contudo, não são bons. Em uma busca na internet descobrimos várias notícias publicadas entre 2004 e 2007 que confirmam o mau estado de conservação do prédio apontado no artigo. Em 2011, o hotel parece ter sido seriamente danificado

---

5. Tais expressões aparecem na legislação de Nova Friburgo, na época do projeto do Park Hotel São Clemente, conforme analisado por Comas (2010).

6. Trata-se da tese de doutorado desse pesquisador francês, concluída em 1969 e publicada no Brasil pela primeira vez em 1981.



pelas fortes chuvas que atingiram a região serrana fluminense. Por fim, uma notícia em um site sobre Nova Friburgo divulgada em 2014 afirma que a obra de Lúcio Costa teria sido destruída em um incêndio.

O Hotel Jardim do Embaixador, por sua vez, tem somente a sua perspectiva em Acrópole citada, e mesmo assim, apenas nos estudos mais detalhados sobre Oswaldo Bratke, a partir dos anos 1990, mas sem grande destaque. Talvez o principal motivo para essa *invisibilidade* seja o fato da obra jamais ter saído do papel. Oswaldo Bratke e a Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda. poderiam ter desistido da execução da pousada devido ao fato de que Campos do Jordão, em 1944, já possuía um número considerável de pensões e dois hotéis concluídos – o Toriba e o Grande Hotel – com pelo menos outros três em fase inicial de projeto ou construção – o Hotel dos Lagos, o Rancho Alegre e o Hotel Vila Inglesa.<sup>7</sup>

Bratke optou – ao invés de mais um hotel – por construir um restaurante em seu bairro, o qual foi administrado por uma família alemã durante trinta anos. Assim, além de instalar um programa que era mais *inérito* naquele momento na estância turística em formação, também conseguiu criar uma edificação térrea na quadra central do Jardim do Embaixador, mais *harmônica* com as pequenas casas de campo construídas no restante do loteamento.

Finalmente, a forma como a historiografia tratou cada uma dessas obras tem a ver com a forma como cada arquiteto era visto no tempo em que esses projetos foram desenvolvidos. Lúcio Costa em 1944 já era uma figura bastante conhecida no cenário da arquitetura moderna nacional e internacional, tendo desempenhado um papel decisivo no episódio da vinda de Le Corbusier (1887-1965) ao Brasil em 1936 – a qual culminou no projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública – Mes no Rio de Janeiro; e também na criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (antigo Sphan e atual Iphan) em 1937, por meio do qual forneceu material visual para Philip Goodwin (1885-1958) organizar a exposição e o livro *Brazil*

---

7. O Toriba (1943) era propriedade de Ernesto Diederichsen e Luiz Dumont Villares. Luiz era primo de Arnaldo Dumont Villares e sobrinho de Ricardo Severo, sócios do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares Cia. Ltda., que executou a obra. O Grande Hotel Cassino de Campos do Jordão (1944) foi construído pelo próprio Bratke e seu sócio, Carlos Botti, a pedido do governo estadual. O Hotel dos Lagos seria inaugurado em 1945 e o Rancho Alegre em 1946, este último bem próximo ao bairro Jardim do Embaixador. Por fim o Hotel Vila Inglesa, inaugurado em 1947, foi construído por Moya & Malfatti.

*Builds* em 1943<sup>8</sup> – que traça um paralelo entre a riqueza da arquitetura tradicional da era colonial e a inovação da arquitetura moderna brasileira no século XX. Dentro desse contexto, o Park Hotel São Clemente era uma espécie de síntese entre esses dois períodos históricos, vistos na década de 1940 como as duas épocas de maior qualidade arquitetônica no Brasil.

O Oswaldo Bratke de 1944, por sua vez, era conhecido no cenário paulista, mas não nacionalmente. Oriundo do Mackenzie College, onde recebeu uma formação tradicional e acadêmica, os projetos de Bratke eram vistos naquele momento como ecléticos ou historicistas demais para que pudessem figurar em *Brazil Builds*. Sua produção no Jardim do Embaixador – embora já contivesse interessantes experimentações modernas – foi posteriormente esquecida pelo próprio autor e por seus pares, após a *unção* de Oswaldo Bratke à *ordem dos grandes arquitetos modernos brasileiros*, nos anos 1950.

A segunda divergência entre o Park Hotel e o Hotel Jardim do Embaixador está nas próprias construções, mais precisamente nos sistemas estruturais adotados pelos arquitetos. Segundo Bruand (2010), a estrutura em Nova Friburgo é composta por pilares e vigas de eucalipto, que sustentam pisos superiores de madeira, enquanto que a de Campos do Jordão – conforme o memorial entregue por Bratke para registro na prefeitura – é composta por pilares, vigas e lajes de concreto. Outro diferenciador está nas coberturas, como mostra Serapião (2008):

Em comum, respondendo à necessidade do abrigo moderno na montanha, ambos utilizaram materiais naturais, como madeira e pedra [...] e telhados inclinados. No entanto [...] enquanto [Costa] usa telhas de barro, Bratke adota fibrocimento. E o contraste entre materiais artesanal e industrializado diz muito [...] acredito que, nos dois casos, as opções foram estilísticas. Se Costa reforça a aproximação com construções luso-brasileiras, Bratke liga-se à industrialização dos componentes construtivos, influenciado por norte-americanos da costa oeste. Isso reforça a tese de que os arquitetos paulistas – de forma geral – aproximaram-se nesse momento da produção dos EUA (SERAPIÃO, 2008).

---

8. Segundo a dissertação de Eduardo Costa (2009), “parte da documentação fotográfica – cerca de um quinto – disponível para a construção narrativa de Goodwin foi previamente entregue por Lúcio Costa, de dentro do Sphan, para a comitiva do MoMA” (p. 149).

Seguindo a linha de raciocínio defendida por Serapião, procuramos referências formais para o trabalho de Oswaldo Bratke, em obras estadunidenses.

## SUGAR BOWL SKI LODGE, DE WILLIAM WURSTER

Durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado, foram feitas buscas em alguns periódicos de arquitetura norte-americanos da década de 1940<sup>9</sup>, com o objetivo de selecionar projetos que pudessem dialogar com as edificações de Bratke no Jardim do Embaixador. O arquiteto sempre teve uma relação de proximidade com os Estados Unidos. Sua formação básica e superior se deu em escolas fundadas por norte-americanos e com ensino nos moldes estadunidenses – a Escola Americana e o Mackenzie College – na capital paulista. E dentro do contexto dos anos 1940, como afirma Irigoyen (2002), existiram “certos paralelos entre a arquitetura residencial estadunidense e a sua equivalente em São Paulo” (IRIGOYEN, 2002, p. 116).

Bastante significativa nesse sentido é a visita do arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985) aos Estados Unidos entre 1946 e 1947, com o objetivo de criar uma relação São Paulo-EUA, em contraponto à aliança Rio de Janeiro-França, que já havia se estabelecido na década anterior, com a visita de Le Corbusier que culminou no projeto para o edifício do Mesp. Irigoyen mostra que no projeto de pesquisa que Artigas apresentou à Fundação Guggenheim (que patrocinou a viagem) fica evidente que a São Paulo da década de 1940 era um lugar aberto a múltiplas influências, desde que pudessem se adequar às condições locais. Isso confirma tanto a existência de certa rivalidade entre as produções de São Paulo e Rio de Janeiro, como uma reticência paulista em filiar-se a uma única corrente do movimento moderno. Contribuía para essa desejada pluralidade a presença de diversos arquitetos nativos e emigrantes europeus em solo americano, algo chamado por Hugo Segawa no prefácio do livro de Irigoyen como “o exílio dourado dos luminares da arquitetura europeia do século XX” (SEGAWA apud IRIGOYEN, 2002, p. 13), e por Artigas no projeto enviado à Fundação Guggenheim de “monopólio dos grandes arquitetos do mundo” (ARTIGAS apud IRIGOYEN, 2002, p. 148).

Ainda segundo Segawa (2012), em 1948, Oswaldo Bratke faz sua primeira viagem ao exterior, visitando a costa oeste estadunidense.

---

9. Como *Arts & Architecture* e *Architectural Forum*, entre outras, das quais Bratke era assinante na época em estudo.

Na ocasião, acertou a publicação, na revista *Arts & Architecture*, do projeto de sua casa e atelier na rua Avanhandava em São Paulo, se tornando, provavelmente, o primeiro arquiteto latino-americano a ter uma obra divulgada no periódico californiano. Segawa (1999), em outro livro,<sup>10</sup> explica que Bratke era um admirador:

Sobretudo da obra de Richard Neutra<sup>11</sup> (1892-1970) e [do] programa das *Case Study Houses*<sup>12</sup> (racionalização da construção, industrialização e experimentação de materiais, análise dos novos modos de vida pós-segunda guerra) [o qual] marcou vários arquitetos paulistas (SEGAWA, 1999, p. 140).

Em entrevista a Ferraz (1957) em 1957, Oswaldo Bratke menciona o papel pioneiro dos teuto-americanos Walter Gropius (1883-1969) e Mies van der Rohe<sup>13</sup> (1886-1969). No ano seguinte, em depoimento a John Peter<sup>14</sup>, afirma que o estadunidense Frank Lloyd Wright (1867-1959) foi uma das inspirações para seu trabalho, fato que é destacado na parte do livro de Bruand dedicada a Bratke. Por fim, na dissertação de Mônica Junqueira de Camargo, além de citar esses arquitetos, a autora mostra semelhanças visuais entre obras do mestre paulista e obras do húngaro Marcel Breuer<sup>15</sup> (1902-1981) e dos norte-americanos Craig Elwood (1922-1992) e Charles (1907-1978) e Ray Eames (1912-1988).

Diante dessas diversas relações de Oswaldo Bratke com a arquitetura estadunidense das décadas de 1940 e 1950, saímos à busca de algum projeto norte-americano que permitisse comparações com o Hotel Jardim do Embaixador e o Park Hotel São Clemente. A obra encontrada foi o Sugar Bowl Ski Lodge, construído em 1938

---

10. Primeira publicação em 1998.

11. Arquiteto austríaco que emigrou nos anos 1920 para os Estados Unidos.

12. Uma das mais significativas contribuições da revista *Arts & Architecture* foi o *Case Study House Program*, que consistia em convidar profissionais para projetarem e, em alguns casos, executarem residências para a classe média norte-americana do pós-segunda guerra, utilizando para isso uma linguagem arquitetônica moderna.

13. Que se mudaram para a América do Norte na década de 1930.

14. Para compor o livro *Masters of Modern Architecture*, publicado por Peter em 1958 e republicado em 1994 com o título *The Oral History of Modern Architecture*.

15. Que emigrou para os Estados Unidos nos anos 1930.

pelo californiano William Wilson Wurster (1918-1973) – publicado em julho de 1943 na revista *Architectural Forum*.

A primeira semelhança que se nota entre os projetos de Bratke, Lúcio Costa e Wurster é Norden, localidade onde se encontra o Sugar Bowl, uma estação de esqui na Califórnia que também teve o turismo de montanha despontando como sua principal atividade econômica a partir das décadas de 1930 e 1940. Na construção em si, os materiais usados no acabamento são praticamente os mesmos, mas a reportagem em *Architectural Forum* não menciona qual o sistema estrutural adotado. Da mesma forma que os brasileiros, o arquiteto estadunidense se preocupou em garantir a iluminação e o aquecimento natural do sol nos interiores do hotel, bem como obter a partir das janelas as melhores vistas do entorno, pontos destacados no texto publicado por ele no periódico.

Em relação à volumetria, o Sugar Bowl se parece mais com o hotel de Oswaldo Bratke, ao possuir dois pavimentos superiores destinados aos quartos, e também devido às mãos francesas que sustentam a cobertura, solução que o arquiteto paulista empregou não apenas no hotel, mas em outras obras no Jardim do Embaixador e ao longo de sua carreira. Já a quantidade e a configuração dos apartamentos do estabelecimento norte-americano se assemelham com a do Park Hotel São Clemente, pois nas duas obras os dormitórios (sete por andar no de William Wurster e dez no de Lúcio Costa) são diretamente servidos por banheiros. No projeto de Bratke, há uma tendência a aproveitar ao máximo o espaço em planta, dispondo quartos em duas fachadas e colocando quatro instalações sanitárias para atender onze apartamentos em cada pavimento. Por fim, a cobertura do Sugar Bowl, em uma água, é bem mais acentuada que a das obras brasileiras, o que se justifica pelo fato do acúmulo de neve ser intenso nos telhados da região de Norden.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das diferenças identificadas entre as construções analisadas, é interessante perceber como esses três arquitetos criaram soluções formais aproximadas ao conceber seus *abrigos rústicos de montanha*. Acreditamos que a frase abaixo, que Lauro Cavalcanti usou para descrever o Park Hotel São Clemente, também serviria para explicar o Hotel Jardim do Embaixador, de Oswaldo Bratke:

Lúcio Costa dá formas, neste projeto, a algumas das questões-chave da época: dialética entre futuro e passado, casamento de técnicas industriais e artesanais, integração com a natureza, a busca de uma ponte entre rusticidade e sofisticação em uma interpretação brasileira da linguagem internacional (CAVALCANTI, 2001, p. 189-190).

Os exemplos apresentados servem para mostrar como ocorreu a difusão da arquitetura moderna no interior do Brasil, em “prédios de pequena escala em locais onde só havia técnicas rústicas de construção” (CAVALCANTI, 2001, p. 189). As obras selecionadas para essa comunicação também fogem um pouco dos projetos mais conhecidos, constituindo-se como uma oportunidade para comentar aqueles projetos que se encontram em uma posição um tanto secundária dentro das carreiras de cada arquiteto mencionado, a despeito de sua qualidade arquitetônica ou de sua importância dentro da carreira pessoal de cada arquiteto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRATKE, Oswaldo Arthur; RIBEIRO, Noé. *Memorial descritivo do plano de urbanização da gleba de terreno conhecida como Homem Morto, em Campos do Jordão*. São Paulo, Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda., 1944. Acervo de Projetos da Secretaria de Planejamento Urbano da Prefeitura Municipal de Campos do Jordão, código de arquivo: pasta de bairro nº 13.

BRATKE, Oswaldo Arthur. *Projeto para um hotel na zona Homem Morto*. São Paulo, Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda., 1944. Acervo de Projetos da Secretaria de Planejamento Urbano da Prefeitura Municipal de Campos do Jordão, código de arquivo: pasta de projeto nº 596.

----- . Estudos para casas de campo em Campos do Jordão. *Acrópole*, abr. 1944, maio 1944 e jul. 1944 <[www.acropole.fau.usp.br](http://www.acropole.fau.usp.br)>

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Princípios de arquitetura moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. Orientador Paulo Bruna. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2000.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura, 1928-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo campestre. Hotel, Parque São Clemente. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 123.00, Vitruvius, ago. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>>.

COSTA, Eduardo Augusto. *Brazil builds e a construção de um moderno na arquitetura brasileira*. Orientadora Iara Schiavinatto. Dissertação de mestrado. Campinas, IFCH Unicamp, 2009.

FERRAZ, Geraldo. Novos valores na arquitetura moderna Brasileira II – Oswaldo Bratke. *Habitat*, n. 45, São Paulo, nov./dez. 1957.

IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo, Atelier Cultural, 2002.

OLIVEIRA, Arthur Mendes de, et al. Park Hotel: o regionalismo crítico de Lúcio Costa e o desafio da rearquitetura em obras modernas. *Anais do VII Seminário Docomomo Brasil*. Porto Alegre, Docomomo, 2007.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Modernizada ou moderna? A arquitetura em São Paulo: 1938-1945*. Orientador Benedito Lima de Toledo. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1997.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke: a arte de bem projetar e construir*. São Paulo, PW Editores, 2012.

SERAPIÃO, Fernando. Outra montanha mágica. *Projeto*, n. 340, jun. 2008.

SILVA, Carla Maria Alves da. *A imagem dos destinos turísticos de montanha: olhares dos residentes e dos turistas*. Orientadora Elisabeth Kastenholz. Tese de doutorado. Aveiro, Degei UV, 2011.

WURSTER, William Wilson. Ski lodge. *Architectural Forum*, v. 79, n. 1, jul. 1943.



# ADOLF FRANZ HEEP: UM ARQUITETO MODERNO

Marcelo Consiglio Barbosa

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a produção arquitetônica de Franz Heep, à luz do desenvolvimento da cidade de São Paulo no pós-guerra, financiado pelo capital cafeeiro e em parte pelo capital estrangeiro. Analisa também as origens de sua formação, suas escolhas profissionais, seu primeiro escritório em sociedade com Jean Ginsberg, na Paris da década de 1930, a contribuição dos arquitetos imigrantes como vetores de modernidade para o mercado imobiliário, o trabalho de Heep com Jacques Pilon de 1948 a 1952 e seu próprio escritório onde desenvolveu vários prédios no centro de São Paulo e definiu uma marca de excelência no prelúdio do mercado imobiliário entre 1952 e 1960.

Palavras-chave: Adolf Franz Heep, Arquitetura Moderna no Brasil, Arquitetura Moderna em São Paulo.

## ADOLF FRANZ HEEP: A MODERN ARCHITECT ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the Franz Heep's architectural production, in light of the post-war development of the city of São Paulo, financed by the Brazilian's coffee and foreign capitals. This article will also analyze his major degree, professional's choices and his first partnership with Jean Gisberg, in Paris in the 1930s. The contribution of immigrant architects as vectors of modernity for the real estate, Heep's work with his partner Jacques Pilon (between



1948 and 1952) and his own office where he developed many buildings in the *heart* of São Paulo, define himself as a mark of excellence in the real estate market between 1952 and 1960.

Keywords: Adolf Franz Heep, Modern Architecture in Brazil, Modern Architecture in São Paulo.

## ADOLF FRANZ HEEP: UN ARQUITECTO MODERNO RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la producción arquitectónica de Franz Heep, a la luz del desarrollo de la ciudad de São Paulo después de la guerra, financiado por el capital cafetero y en parte por el capital extranjero. También analiza los orígenes de su formación, sus opciones profesionales, su primera oficina en sociedad con Jean Ginsberg en la París de la década de 1930, la contribución de los arquitectos inmigrantes como vectores de modernidad para el mercado inmobiliario, el trabajo de Heep con Jacques Pilon de 1948 a 1952 y su propia oficina donde desarrolla varios edificios en el centro de São Paulo y define una marca de excelencia en el preludio del mercado inmobiliario de 1952 a 1960.

Palabras llave: Adolf Franz Heep, Arquitectura Moderna en Brasil, Arquitectura Moderna en São Paulo.

A obra de Adolf Franz Heep (1902-1978), confunde-se com sua trajetória de imigrante, sua formação no racionalismo alemão<sup>1</sup> e diálogo com o racionalismo corbusiano,<sup>2</sup> resultando em uma vasta obra no Brasil, onde a *praxis* voltada ao mercado imobiliário, determinou uma visão pragmática desta escolha, reinterpretando-a. Apesar de ser autor de projetos memoráveis, como o edifício Itália e a igreja São Domingos, ambos em São Paulo, ainda é pouco estudado.<sup>3</sup>

Depois de trabalhar em Frankfurt, Alemanha, e em Paris, Heep criou – à margem do brutalismo paulista, que via a arquitetura como instrumento de transformação social – edifícios de habitação coletiva em São Paulo, que ajudaram a consolidar o mercado imobiliário local. Esses projetos – de arquitetura padrão, na concepção bauhausiana – extremamente detalhados e com ênfase no sistema construtivo, expressam uma tentativa de industrialização.

A Segunda Guerra Mundial ocasionou a imigração, para São Paulo, de racionalistas europeus que contribuíram na implantação da arquitetura moderna na cidade. O austríaco Bernard Rudofsky (1905-1988), os poloneses Lukjan Korngold (1897-1963) e Victor Reif (1909-2000), os italianos Giancarlo Piretti (1906-1977), Lina Bo Bardi (1914-1992) e Daniele Calabi (1906-1964), entre outros, foram atraídos pela vanguarda arquitetônica em formação no Brasil. E, neste contexto, chegou também o alemão Adolf Franz Heep, tido como tcheco por conta de um passaporte falso que utilizou para sair da França, na época invadida pelos nazistas.

## A EXPERIÊNCIA HABITACIONAL EM FRANKFURT

Nascido em Fachbach, no dia 24 de julho de 1902, Heep estudou arquitetura na Escola de Artes e Ofícios de Frankfurt, onde foi aluno

---

1. Heep estudou arquitetura na Escola de Artes e Ofícios, posteriormente Escola de Artes Aplicadas - Kunsthandwerk - de Frankfurt am Main, onde teve como professores, entre outros, os arquitetos Walter Gropius e Adolf Meyer.

2. Heep trabalhou com Le Corbusier no período de 1928 a 1932.

3. A pesquisa inicial sobre Heep foi produzida pela arquiteta Catharine Gati, na década de 1980, para o Centro Cultural São Paulo. Posteriormente, em 2002, uma dissertação de mestrado por Marcelo Consiglio Barbosa e outra em 2010 por Edson Lucchini Jr. Em 2012, Marcelo Consiglio Barbosa defendeu seu doutorado sobre Heep, o qual inspirou este texto.

de, entre outros, Adolf Meyer (1881-1929). Nesta instituição, Heep assimilou o princípio do projeto voltado à prática, valendo-se da renovação da formação artística na Alemanha, onde várias escolas, incluindo a Bauhaus, transformaram-se em portadoras da reforma do ensino de arte. Entre 1926 e 1928, Heep trabalhou com Meyer no Departamento Municipal de Construções de Frankfurt. Nesta época, surgiram grandes assentamentos de moradias na Alemanha, dos quais muitos utilizavam métodos de construção industrializada, com o uso de paredes em painéis pré-fabricados e caixilharias padronizadas (Ernst May em Frankfurt, por exemplo).

Em 1928, Heep transferiu-se para a École Spéciale d'Architecture de Paris, instituição independente da Beaux-Arts, onde estudou com Robert Mallet-Stevens (1886-1945). Trabalhou, por curto período, com André Lurçat (1894-1970), momento em que conheceu Le Corbusier (1889-1965). Com o mestre franco-suíço, colaborou auxiliando-o em suas obras entre 1928 e 1932, dado seu conhecimento no trabalho de canteiro. E, conseqüentemente, sofreu forte influência do pensamento corbusiano.

## O TRABALHO COM JEAN GINSBERG

Em 1932, Heep foi convidado a ser sócio de Jean Ginsberg (1905-1983), polonês nascido na cidade industrial de Czystochowa, ao sul do país, e que possui uma trajetória similar à sua.

Aos 12 anos, Jean Ginsberg sofreu um acidente nos laboratórios de seu pai, Herman Ginsberg – engenheiro químico e dono de importantes estabelecimentos industriais na Polônia – que quase lhe custou a visão, deixando-a parcialmente afetada. Este incidente influenciou o modo como conduziu sua carreira de arquiteto, pois, não podendo expressar-se com o desenho, concebeu seu escritório de arquitetura como um instrumento de criação de suas ideias. Para isso, valeu-se de talentosos sócios e colaboradores que deram forma e essência aos seus projetos. Ginsberg assumiu a posição de administrador do escritório, atuando na coordenação e busca por clientes na burguesia parisiense

Ginsberg montou seu escritório em Paris, em 1930, e teve como primeiro sócio o russo Berthold Lubetkin (1901-1990), também contemporâneo na École Spéciale. Porém, Lubetkin migrou em seguida para Londres em 1932, deixando a sociedade. Juntos, projetaram um edifício na *avenue de Versailles* 25, em 1931. Nesta edificação,

formularam conceitos que seriam aprimorados nos edifícios que Ginsberg projetaria com Heep, como a busca da síntese nos espaços das unidades: um estúdio e um dois dormitórios na fachada voltada para a rua, os acessos e a infraestrutura otimizados.

Assim como Lubetkin, os arquitetos Franz Heep e Jean Ginsberg fazem parte da segunda geração do movimento moderno. A influência adquirida com Mallet-Stevens, Auguste Perret e Le Corbusier forma a base da praxis do escritório, materializada nas obras posteriores como os edifícios de apartamentos da *avenue de Versailles* 42 de 1933-1934; da *avenue Vion-Whitcomb* 5 de 1934/1935, da rue des Pâtures de 1935; alguns projetos de interiores e mobiliário; e algumas casas, como a Villa au Lys-Chantilly, de 1934, a Villa a Rueil-Malmaison, de 1937 e a Villa a La Celle-Saint-Cloud, de 1938.

É importante ressaltar, que o escritório de Ginsberg, junto a seus sócios colaboradores, Lubetkin e Heep, sempre executou suas obras, com um rígido controle das técnicas construtivas, dos materiais e dos custos. Para a obra da *avenue de Versailles* 25, foi formada a Sociedade Civil da Habitação Contemporânea e, para a obra da *avenue de Versailles* 42, a Sociedade Anônima de Habitações Racionais do bairro de Auteil. O escritório controlava cada fase da concepção e da realização da edificação em seus mínimos detalhes, através da elaboração de uma série de soluções tecnológicas, que seriam incorporadas definitivamente aos imóveis de habitação, inicialmente utilizadas nestas edificações da década de 1930.

Destacamos, dentre estas soluções, a inversão da hierarquia social, graças à utilização de um segundo elevador ao invés de uma escada de serviço; utilização de *paredes molhadas* entre banheiro e cozinha, agrupando todas as tubulações em dutos verticais; a redução dos espaços internos de maneira a atender as necessidades da vida cotidiana; enfim, a introdução do conforto, qualidade indispensável para a consolidação do imóvel comercial moderno.

O sucesso e a expansão do escritório antes da Segunda Guerra Mundial explicam-se, em parte, pelo profissionalismo e método de trabalho empregado nos projetos e em sua construção. O alemão Franz Heep, o polonês Jean Ginsberg, bem como o sócio anterior, o russo Berthold Lubetkin, têm uma formação cultural característica da Europa Central, pautada na racionalização do vocabulário formal, que contrasta com a cultura arquitetônica francesa, dominada pelo ensino anacrônico da Beaux-Arts. Desde o início, o escritório designava um engenheiro encarregado em resolver os problemas

relativos às obras: o colaborador Maurice Breton, cujo desempenho no canteiro garantia o controle dos custos, a qualidade de execução da obra e o aprimoramento das técnicas construtivas, garantiu às obras realizadas pelo escritório na década de 1930 grande valorização, além de estarem até hoje em bom estado de conservação.

Em artigo na revista *Techniques et Architecture*, o crítico Jean-Claude Garcias cita a obra do escritório de Ginsberg e Heep, na década de 1930, como “precursora do imóvel de habitação contemporânea em Paris” (GARCIAS, 1980, p. 64-66), destacando que tal obra permite abordar o problema do envelhecimento do movimento moderno sobre os aspectos dos materiais e do design. Ginsberg e Heep figuravam entre os primeiros funcionalistas, os primeiros modernistas, mas seu funcionalismo e sua modernidade diferem do racionalismo repetitivo e tecnicista que concebeu, no pós-guerra, os grandes conjuntos habitacionais. Com uma obra mais modesta, menos espetacular que os experimentalismos dos ícones do movimento moderno, a obra de Ginsberg e Heep é curiosamente não datada. Diferentemente de Chareau, Le Corbusier ou Mallet-Stevens, Ginsberg e Heep, não estavam ligados a mecenas ou a experimentalismos, mas sim ao mercado. A relativa modéstia dos espaços, o gosto exacerbado pelo detalhe e o uso de materiais duráveis, tornam sua produção muito valorizada e consagrada até hoje.

Com a ocupação nazista na França, Ginsberg, que era de origem judaica, se refugiou do governo de Vichy com a ajuda de Heep, que tentou manter o escritório com pequenas reformas. Em 1941, uma usina de tratamento de madeira, a Compagnie Industrielle des Bois, em Bonneuil sur-Marne, sofre um grave incêndio e foi totalmente destruída. O então presidente da companhia, conhecido de Ginsberg, contratou o ateliê para desenvolver o projeto de uma nova fábrica. O esforço para implantá-la em plena guerra, com a França invadida, tornou-se uma verdadeira aventura quixotesca, que teve término somente em 1948, quando Heep, já não estava com Ginsberg.

Em 1944, Heep, foi preso junto à sua esposa Marie, que era de origem judaica. Por ser alemão e arquiteto, foi para a frente russa dirigir prisioneiros de guerra na escavação de trincheiras. E, pouco antes do final da Segunda Guerra Mundial, conseguir fugir de volta para a França, onde, com a ajuda de seu ex-sócio Jean Ginsberg, ficou escondido durante meses em um quarto. Após o final da guerra, Heep negociou sua vinda ao Brasil, já que sua ascendência alemã tornaria complicado um vínculo de trabalho na França.

Por intermédio de Ginsberg, Heep conseguiu uma passagem para o Brasil e um passaporte. Vindo inicialmente ao Rio de Janeiro e, posteriormente, a São Paulo, contatou o escritório de Jacques Pilon, que por afinidade da língua e interesse em seu trabalho, resolveu por contratá-lo. Sua esposa Marie, liberta do campo de concentração, veio apenas três anos depois ao Brasil, junto à sua filha Elizabeth, então com 15 anos.

## IMIGRANTE URBANO

Em 1947, Heep chegou a São Paulo, metrópole emergente, onde o crescimento e a modernização constituíram importantes atrativos à imigração. Na capital paulista, ele encontrou a chance de contribuir e de usufruir dos atributos do crescimento da cidade, trabalhando em um dos maiores escritórios de projeto paulistanos na época – liderado pelo francês, radicado no Brasil, Jacques Pilon (1905-1962) – e configurando alterações profundas na linguagem ali adotada.

Jacques Pilon é definido, segundo Carlos Lemos, “como o homem refinado e de bom gosto, mas excessivamente pragmático, olhando atentamente as conveniências financeiras ou econômicas dos seus empreendimentos arquitetônicos”. (LEMOS, 1987, p. 68) Lemos afirma ainda que Pilon dependeu muito de seus colaboradores e que junto com Warchavchik e Rino Levi “podem ser taxados de responsáveis pela introdução de uma visão moderna que, aos poucos, foram condicionando a burguesia a aceitar a arquitetura racionalista contemporânea. Ajudaram a abrir a porta emperrada pelo convencionalismo tradicionalista”. (LEMOS, 1987, p. 103)

Heep se entrosou com os colegas e com o trabalho no escritório de Pilon, mesmo trabalhando como colaborador e não como associado como desejava. O mesmo não aconteceu com sua esposa Marie, que não se adaptou ao Brasil e voltou à França, levando consigo sua filha.

O escritório de Pilon viveu uma nova fase depois da chegada de Heep, pois os projetos passaram a ser concebidos numa linguagem influenciada pela arquitetura moderna. Até a chegada de Heep, predominava no escritório uma arquitetura regida pelos princípios da simetria, ordem e harmonia, e onde as questões técnicas e funcionais não faziam parte do ideário de Pilon, formado na École des Beaux-Arts e ainda comprometido com a *art déco*.

O primeiro projeto do escritório de Pilon em que Heep toma parte é o edifício que comportaria a nova sede do jornal *O Estado de S. Paulo* e o Hotel Jaraguá – hoje Hotel Jaraguá/Novotel –, na esquina das ruas Major Quedinho com Martins Fontes, fazendo alterações significativas no projeto já existente e datado de 1946, com fachada em estilo art déco. Tomaram parte neste projeto também Herbert Duschenes (1914-2003) e o Gian Carlo Gasperini (1926), este último a partir de 1951, quando o edifício estava na fase final de acabamento.

O trabalho é pioneiro na utilização, em edifício paulistano de vulto, do brise-soleil. Este é um dos vários recursos que Heep utilizará nos anos seguintes para dar modulação, movimento, escala e ritmo uniforme à fachada. Ele utilizou brises em outros prédios desenvolvidos para Pilon – como, por exemplo, no Vicente Filizola (1952) e no R. Monteiro (1950), ambos em São Paulo, e na Casa da França (1950), no Rio de Janeiro –, trazendo a identidade moderna aos projetos elaborados pelo escritório.

Também são desse período o projeto do Banco Noroeste (1947-49), na rua Álvares Penteado – onde Heep introduziu a duplicação do piso térreo dos bancos pelo uso de meios planos em relação à calçada – e os prédios residenciais Davina Lara Nogueira (1944-49) e Tinguá (1946-49), muito influenciados pelo trabalho que desenvolvera em Paris. Já nos edifícios residenciais cariocas Chopin, Prelúdio e Ballada (1951), Heep utiliza grandes caixilhos na fachada, típicos de prédios de escritórios.

## UM ESCRITÓRIO PROFISSIONAL

Em 1950, Heep deixou o escritório de Pilon e, após trabalhar com Henrique Mindlin (1911-1971), abriu estúdio próprio, em 1952. Atuou então quase que exclusivamente com o mercado paulistano de incorporações voltado para apartamentos residenciais, em dois programas bastante distintos: confortáveis apartamentos situados sobretudo em Higienópolis; e, mais populares, edifícios com pequenas unidades no centro da cidade, as quitinetes. Neste período, São Paulo viveu um *boom* imobiliário, com a substituição dos prédios construídos para gerar investimento e renda – bancados pela economia cafeeira, por comerciantes e industriais – pelas incorporações de condomínios, com a necessidade da comercialização dos apartamentos e escritórios, o que causou alteração profunda nos investimentos imobiliários. A concorrência era acirrada e expunha deficiências no método construtivo



e de produção. A atuação de Heep foi fundamental para o sucesso dos empreendimentos nos quais participou, graças ao método de trabalho, ao profissionalismo, ao gosto pelo detalhe e à preocupação com o rigor tecnológico no canteiro de obras.

Em 1953, Heep desenvolveu os primeiros edifícios de quitinetes. Estes projetos possuem alguns elementos recorrentes e constituem a marca registrada do arquiteto: eles criaram uma referência de qualidade para o início do mercado de incorporação. Entre esses elementos estão: caixilharia com ventilação cruzada nas partes superior e inferior; floreira e lâmina de concreto, geralmente curva, que separa externamente as unidades habitacionais; os terraços, que protegem os apartamentos da insolação excessiva; o apartamento com planta bem-resolvida, que, apesar de diminuta, apresentava living-dormitório, armário embutido, banheiro e pequena cozinha. Estes edifícios apresentavam ainda características similares de planta, geralmente com unidades dispostas lado a lado, com acesso por corredor único e circulação vertical destacada do corpo da edificação.

Quanto ao tratamento formal das fachadas, podemos dividi-los em três tipologias. Na primeira, a fachada frontal apresenta elementos de composição horizontais e verticais. E dela fazem parte os edifícios Normandie, Arapuan e Maracanã, todos de 1953. A segunda tipologia agrupa os prédios cujas fachadas frontais possuem terraços em todos os cômodos, formando grelha uniforme. Encaixam-se nessas características os edifícios Marajó (1952), Icarai (1953) e Araraúnas (1955). A terceira e última tipologia de quitinetes é composta por prédios – entre eles o Iporanga (1956) e o Arlinda (1959) – que apresentam liberdade formal, misturando materiais e elementos de composição.

Heep também projetou, entre 1952 e 1958, uma série de edifícios residenciais com confortáveis unidades: dentre eles, Ouro Verde, Ibaté, Ouro Preto, Guaporé, Buriti, Lausanne e as torres gêmeas Lugano/Locarno.

O edifício Ouro Verde (1952) possui dois apartamentos por andar, com divisão simétrica das unidades pela diagonal. Neste projeto, a disposição natural de abertura de um dos ambientes é subvertida, colocada junto com as aberturas do outro apartamento, criando a sensação de uma grande face com a mesma unidade (a fachada principal e uma secundária) e gerando uma grande empena cega.

No edifício Ibaté (1953), que ocupa terreno retangular e estreito de esquina, Heep implantou dois prédios contíguos formando bloco único, com lojas no térreo e apartamentos nos oito pavimentos.



O edifício Ouro Preto (1954) destaca-se devido à linguagem moderna. Implantado em terreno com dois acessos, possui planta em “H”, com as unidades voltadas para as vias. Os dormitórios têm veneziana de correr com lâminas móveis, realçada na alvenaria recoberta com pastilha azul, alternando suas posições, entre os andares pares e ímpares, formando grafismo na fachada. A sala tem uma loggia que se projeta no alinhamento da calçada. A varanda, que se descola do prédio vizinho por meio de uma veneziana fixa, utiliza solução análoga à do edifício da *avenue de Versailles*, em Paris.

Já os edifícios Guaporé e Buriti (ambos de 1956) apresentam similaridades no embasamento, fechados com elementos vazados em concreto, funcionando como brise e emoldurando uma janela central. Essa solução assemelha-se à encontrada no Parque Guinle (1948), de Lúcio Costa (1902-1998), e no edifício Plavinil-Elclor (1961), de Rino Levi (1901-1965).

O trabalho brasileiro de Heep que mais se aproximou do desenvolvido em Paris foi, talvez, o realizado com os irmãos Helcer, da Construtora Auxiliar. Os principais frutos dessa parceria são o edifício Lausanne e as torres gêmeas Lugano/Locarno, todos projetados em 1958. O destaque destes projetos, que propuseram uma arquitetura que respondia às necessidades cotidianas e ideológicas da classe média, deve-se ao tratamento dispensado aos ambientes do apartamento, possibilitando alternativas de layout em espaço relativamente modesto; à importância de considerar objetos simples (janelas de áreas comuns e corrimãos, por exemplo) como peças a serem desenhadas e industrializadas; e ao uso de materiais duráveis.

Além dos edifícios de habitação coletiva, Heep desenvolveu residências unifamiliares, geralmente para estrangeiros residentes no Brasil. Nestes projetos, ele repetiu elementos do repertório formal de seus edifícios: grandes panos de vidro, painéis de venezianas móveis, elementos vazados, *loggia*, marquises marcando os acessos, *janela de ônibus*. São casas introspectivas, fechadas para a rua e voltadas para um jardim interno, funcionalmente corretas e muito bem detalhadas. Há registro de oito projetos executados por Heep sendo o único que preserva as características originais a residência Heráclito Colli, no Morumbi.

Mas é nos edifícios de escritórios – como o Itália e o São Marcos – que Heep encontra maior possibilidade de compor desafios de implantação, estruturais e de infraestrutura, devido à dimensão dos projetos, reeditando parâmetros de *O Estado de S. Paulo*.

O edifício Itália (1953), a obra mais conhecida do arquiteto, foi objeto de concorrência internacional. Promovida pelo Circolo Italiano, a disputa contou também com a participação de, entre outros, Gregori Warchavchik (1896-1972) e Gio Ponti (1891-1979) – cuja proposta, aliás, estabeleceu diretriz para o desenho que o italiano faria para a Torre Pirelli (1956), em Milão, Itália. Localizado em terreno irregular, o edifício Itália possui composição volumétrica tripartite. A primeira parte, o embasamento, ocupa toda a área do terreno, preservando a escala da rua e seus espaços públicos de circulação como passagem de pedestres entre as avenidas. A segunda é composta por duas edificações menores, com oito pavimentos cada uma, implantadas junto às empenas das edificações vizinhas, servindo de anteparo para a torre, terceira e última parte da composição. Esta, elegante, com silhueta esguia e proporções perfeitas, possui brises em alumínio emoldurados por grelha. Os dois volumes menores possuem estrutura de concreto aparente na fachada requadrando grandes panos de blocos de vidro, com uma janela central, tratamento que faz referência direta aos racionalistas europeus, como Pierre Chareau (1883-1950) e sua Maison de Verre (1928).

O edifício São Marcos (1959) foi um dos últimos projetos desenvolvidos por Heep. A edificação tem dois blocos principais: um é voltado para a praça da Sé e o outro para a rua Anchieta, esquina com a rua 15 de Novembro. O entorno define os visuais da edificação, onde a transparência da caixilharia, neste caso desprovida de brises ou de venezianas, é favorecida, pela face sul, no espaço aberto da praça e, na face norte, protegida pelas edificações à frente, próximas devido à pouca largura da rua Anchieta. As fachadas apresentam ritmo e cadência, por causa da alternância de um elemento inserido na caixilharia que, internamente, assume a função de armário.

Outro conhecido projeto de Heep é a igreja de São Domingos, no bairro de Perdizes, em São Paulo. Depois de o projeto vencedor de um concurso, de autoria de Sérgio Bernardes (1919-2002), ser vetado pela Comissão de Arte Sacra da Cúria, os frades dominicanos convidaram Heep para elaborar o desenho da igreja. Ele baseou-se, então, em outro projeto que havia feito para a igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no Jardim Paulistano. Depois de longo processo nos órgãos eclesiásticos, que incluem vetos e desaprovações, o vigário da paróquia, frei Domingos, recorre ao arcebispo de São Paulo, que aprova integralmente o projeto em 1953.

A volumetria baseia-se no conceito de nave única, na qual um teto em casca de concreto de forma abobadada apoia-se em paredes

estruturais em ziguezague, alternando empenas cegas e vazadas. As aberturas, voltadas para as faces de maior insolação, projetam luz natural intensa no sentido do altar, o que proporciona sensação de amplitude e leveza ao espaço interno, apesar do volume pesado da edificação. Ao redor da porta de entrada, um enorme caixilho marca o acesso principal, coroado pela abertura em forma de cruz. O despojamento está presente também no mobiliário da igreja. Os pisos interno e externo são da mesma pedra mineira, propondo sutil integração do espaço público da rua com o semi público da igreja. A torre, singular, com sua forma quadrada de cantos arredondados e superfície vazada em toda a altura por aberturas em forma de losangos, destaca-se como ponto focal no espigão de Perdizes.

Heep atuou também no Paraná. Em Curitiba, venceu concurso privado e projetou o edifício Souza Naves (antigo Ipase), de 1953. Desenhou também o importante conjunto residencial Mapi, construído na região de Caiobá, no município de Matinhos PR, em 1957, com a colaboração do discípulo Elgson Ribeiro Gomes (1922-2014), arquiteto curitibano.

Entre 1958 e 1965, Heep lecionou na cadeira de projeto na Faculdade de Arquitetura da atual Universidade Presbiteriana Mackenzie. Sua atividade como professor de projeto foi de extrema importância na medida em que influenciou toda uma geração de arquitetos. Devido a seu temperamento forte e caráter impositivo, o relacionamento com os alunos era difícil, o que lhe causou problemas que culminaram com seu desligamento da instituição. Entre 1965 e 1968, trabalhou como membro do Conselho de Arquitetura da ONU para os países latino-americanos, depois de ter vencido um concurso de habitação. Neste período, foi ao Peru para fazer um projeto urbanístico com 1.500 habitações, não construído, no qual propôs sistema construtivo com fôrmas metálicas deslizantes, com paredes e lajes em concreto, baseado num sistema francês de *beton banchè*. A forma abobadada das lajes, que reflete na composição das fachadas, lembra as abóbadas catalãs muito utilizadas por Le Corbusier em vários de seus projetos. Em 1968, Heep projetou uma cidade-satélite em Assunção, capital do Paraguai.

A partir da década de 1960, a evolução do mercado imobiliário no sentido de produzir obras mais comerciais inviabilizou os projetos de Heep. Entre 1968 e 1970, ele pensou em voltar para a França, mas o final da guerra na Argélia trouxe muitos franceses de volta ao país natal, fazendo diminuir as oportunidades lá.

Em 1972, Heep teve problemas de saúde e sofreu um enfarte. Mudou-se para o Guarujá, onde trabalhou enquanto seu estado de saúde permitiu. Em 1975, foi acometido de arteriosclerose cerebral, doença degenerativa que o levou a parar de trabalhar. Em agosto de 1977, o IAB-SP promoveu uma homenagem emocionada a Heep, orquestrada por seu amigo Salvador Cândia (1924-1991). Combalido pela doença e sem poder trabalhar, em 1978 Heep foi levado pela esposa de volta para Paris, onde faleceu em 4 de março do mesmo ano.

## CONCLUSÃO

A partir da década de 1960, quando o discurso de parte dos arquitetos, notadamente em São Paulo, se politiza, surge uma divergência entre os arquitetos autorais e os arquitetos que trabalhavam para o mercado imobiliário. Estes arquitetos erroneamente foram acusados, junto aos investidores, de praticarem especulação imobiliária e sofreram uma discriminação velada, tendo suas obras preteridas pelas publicações acadêmicas. A produção dos arquitetos imigrantes do pós-guerra tinham uma abordagem mais pragmática da arquitetura moderna, sem questionar a cidade como organismo em transformação, considerando uma cidade acabada e impermeável às discussões dos conflitos existentes na sociedade capitalista. Recentemente vários textos de dissertações de mestrado e doutorado, além de livros, dedicam-se ao tema da qualidade da produção voltada ao mercado em meados do século passado.

Heep, não produziu textos nem divulgou sua obra. Buscou sempre uma carreira discreta, pautada pelo profissionalismo e pela qualidade de seu trabalho voltado ao mercado imobiliário. Também, imprimiu um padrão de qualidade aos seus edifícios, que se destacam na cidade, conseguindo ao mesmo tempo fazer parte da morfologia urbana, com fachadas corridas no alinhamento da rua, e ser um objeto independente. Determinou ainda um tratamento diferenciado às fachadas inserindo detalhes com função determinada, como venezianas coloridas e lâminas, produzindo imagens que fixam uma impressão na retina do observador, anulando a competição visual da vizinhança e cortando a monotonia das fachadas em série da lâmina moderna. Seus edifícios até hoje são disputados pelo mercado e envelhecem com uma dignidade estoica. Sendo assim, este artigo busca trazer de volta à discussão acadêmica a importância da obra de Adolf Franz Heep.

- ACAYABA, Marlene Milan. *Branco & Preto. Uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- ANDRADE, Mario de. Brazil Builds. In *ARTE em Revista. Arquitetura nova*, n. 4, São Paulo, ago. 1980, p. 25-26.
- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo, Ática, 2000.
- . *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa, Presença, 1990.
- . *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- . *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo. Companhia das Letras. 1996
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, LECH, 1981.
- BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: uma análise da forma*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier*. São Paulo, Nobel, 1984.
- BENOVOLLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo, Perspectiva, 1984.
- . *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer: obras e projetos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1996.
- CASTELO BRANCO, Ilda Helena Diniz. *Arquitetura no centro da cidade: edifícios de uso coletivo em São Paulo, 1930/50 – Vol. I e II*. Orientador Eduardo Corona. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1989.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura, 1928-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.
- CHING, Francis D. K. *Architecture: Form, Space and Order*. New York, Van Nostrand-Reinhold, 1979.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica. Ensaio sobre arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

DEHAN, Philippe. *Jean Ginsberg, 1905-1983. Une Modernité Naturelle*. Paris, Connivences, 1987.

DEHAN, Philippe; BABOULET, Luc. Jean Ginsberg à Paris. *Le Moniteur Architecture – AMC*, n. 83, Paris, out. 1997.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo, Edusp, 1971.

FALBEL, Anat. Um arquiteto no exílio. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 170, São Paulo, maio 2008.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

FUJIOKA, Paulo Y. *O edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo*. Orientador Eduardo de Almeida. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1996.

GASPERINI, Gian Carlo. *Contexto e tecnologia*. Tese de livre-docência. São Paulo, FAU USP, 1988.

GATI, Catharine. Perfil de arquiteto – Franz Heep. *Projeto*, n. 97, São Paulo, mar. 1987, p. 98-104.

----- . Um artífice do racionalismo – Franz Heep. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 53, São Paulo, abr./maio 1994, p. 79-91.

GARCIAS, Jean-Claude. L'Immeuble de Rapport et Atours de la Modernité. *Techniques et Architecture*, n. 331, Paris, junho 1980, p.64-66.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus nova arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

HEEP, Adolf Franz. Actualités: Immeuble 42, Avenue de Versailles. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 5, Paris, 1934.

----- . Casa da França. *Acrópole*, n. 217, São Paulo, 1956, p. 22-25.

----- . Edifício Araraúnas. *Acrópole*, n. 234, São Paulo, 1958, p. 212-213.

----- . Edifício Caeté. *Acrópole*, n. 240, São Paulo, 1958, p. 320-323.

----- . Edifício Icarai. *Acrópole*, n. 210, São Paulo, 1956, p. 234-235.

----- . Edifício Lauzane. *Acrópole*, n. 239, São Paulo, 1958, p. 504-509.

----- . Edifício Lugano e Locarno. *Acrópole*, n. 287, São Paulo, 1962, p. 347-349.

----- . Edifício Normandie. *Acrópole*, n. 219, São Paulo, 1957, p. 95-97.

----- . Edifício Ouro Preto. *Acrópole*, n. 234, São Paulo, 1958, p. 554-555.

----- . Edifício Itália. *Acrópole*, n. 210, São Paulo, 1956, p. 222-229.

----- . Jean Ginsberg et François Heep Architectes Décorateurs. *Art et Décoration*, Paris, dez. 1935.

----- . Jean Ginsberg & Associés, 50 ans d'Architecture. *Spadem*, Paris, 1980.

----- . Immeuble 42, Avenue de Versailles: Office du Tourisme Polonais. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 8, Paris, 1934.

----- . Immeuble à Appaterments, 42, Avenue de Versailles. *La Technique des Travaux*, n. 1, Paris, jan. 1935.

----- . Immeuble à Paris: Avenue Vion-Whitcomb; Rue des Pâtures. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 2, Paris, 1938.

----- . Immeuble Avenue de Versailles. *APXNTEKTYPA*, n. 2, Moscou, 1936.

----- . Moderna Casa de Departamentos en Paris. *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, jan. 1936.

----- . Immeuble de Rapport 42, Avenue de Versailles. *L'Architecte, Paris*, n. 115, 1934.

----- . Residência Kasinski. *Acrópole*, n. 213, São Paulo, 1956, p. 339-341.

----- . Un Immeuble Moderne: 42, Avenue de Versailles. *Le Bâtiment Illustré*, Paris, jan. 1935.

----- . Villa à La Celle-Saint-Cloud. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 2, Paris, 1939.

----- . Villa à Lys-Chantilly. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 1, Paris, 1936.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre; BOESIGER, Willy (ed.). *Le Corbusier: Oeuvre Complete, 1910-1929*. Zurich, D Architecture Zurich, 1965.

LE MOS, Carlos A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1979.

----- . *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1987.

MARTIN, Hervé. *Guide de L'Architecture Moderne à Paris, 1900-1995*. Paris, Ed. Syros/Alternatives, 1991.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura – antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.



- MEYER, Regina Maria Prosperi. *Metrópole e urbanismo. São Paulo nos anos 50*. Orientador Celso Monteiro Lamparelli. Tese de doutorado. São Paulo, FAUUSP, 1991.
- MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro/Amsterdam, Colibris, 1956.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- ROWE, Colin. *Manierismo y arquitetura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Projeto, 1987.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1997.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1979.
- TELLES, Sophia Silva. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo. *Novos estudos CEBRAP*, n. 25, São Paulo, 1989.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo, PINI, 1983.
- *Arquitetura moderna em Curitiba*. São Paulo, PINI/Fundação Cultural de Curitiba, 1985.
- *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1987.
- XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo, PINI/Fundação Vilanova Artigas/Rioarte, 1991.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil – volume II*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1989.



# O TRAÇO MODERNO NA ARQUITETURA RELIGIOSA PAULISTA

Márcio Antonio de Lima Jr.

## RESUMO

A arquitetura do século XX se conforma como algo maior do que as preocupações estritamente funcionais buscadas por alguns teóricos do movimento moderno. Na base filosófica e histórica da Modernidade existe uma acentuada separação entre a matéria e o campo mais difuso dos sentimentos e do *espírito*. Esse dualismo também se estenderia para o campo artístico. O projeto racionalizante e secular que visava uma sociedade baseada unicamente num modelo de racionalidade estrita não se cumpriu. No entanto, o que se viu foi a continuidade de solicitação de um programa arquitetônico em que questões ligadas a poética e a espiritualidade teriam que ser levadas em consideração, mesmo reconhecendo que ele não mais ocuparia o centro das preocupações plásticas do século XX. Guiados por esse contexto, a comunicação apresentada trata da produção da Arquitetura religiosa desenvolvida no cenário moderno paulista, identificando a partir de uma reflexão crítica as rupturas e as novas apropriações no campo formal, funcional e poético. A identificação de projetos de templos cristãos paulistas afinados com a linguagem moderna possibilitou relacionar tal produção com o modernismo, bem como analisar os projetos arquitetônicos importantes para as mudanças ocorridas no estado da arquitetura sacra. Os diversos arquitetos paulistas evidenciam em sua produção religiosa um engajamento com o projeto

do espaço sacro onde é possível constatar a tradução dos pressupostos da arquitetura moderna para o tema. Busca-se reconhecer e posicionar tal produção como programa pertencente ao ideário do movimento moderno. O percurso do traço moderno recortado pelo viés religioso procura assim contribuir para um debate arquitetônico mais amplo entorno das questões relativas à historiografia da arquitetura moderna.

Palavras chave: Modernidade, Arquitetura Moderna paulista, Arquitetura Religiosa.

## THE MODERN TRACE IN PAULISTA RELIGIOUS ARCHITECTURE ABSTRACT

The architecture of the twentieth century conforms to something larger than the strictly functional concerns sought by some theorists of the modern movement. In the philosophical and historical basis of modernity there is a marked separation between matter and the more diffuse field of feelings and the *spirit*. This dualism would also extend to the artistic field. The rationalizing and secular project aimed at a society based solely on a model of strict rationality was not fulfilled. However, what was seen was the continuity of a request for an architectural program in which issues related to poetics and spirituality would have to be taken into account, even recognizing that this program would no longer be at the center of the twentieth century's plastic concerns. Guided by this context, the present communication deals with the production of religious architecture developed in the modern scenario of São Paulo, identifying from a critical reflection the ruptures and new appropriations in the formal, functional and poetic field. The identification of projects in São Paulo Christian temples in tune with the modern language made it possible to relate this production to modernism, as well as to analyze the architectural projects important for the changes that took place in the state of sacred architecture. The various architects of São Paulo demonstrated in their religious production an engagement with the project of the sacred space where it is possible to verify the translation of the presuppositions of modern architecture for the theme. It seeks to recognize and position such production as a program belonging to the ideology of the modern movement. The course of the modern trait cut by the religious

bias thus seeks to contribute to a broader architectural debate surrounding issues relating to the historiography of modern architecture.

Keywords: Modernity, Modern Architecture in São Paulo, Religious Architecture.

## EL TRAZO MODERNO EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA PAULISTA RESUMEN

La arquitectura del siglo XX se conforma como algo mayor que las preocupaciones estrictamente funcionales buscadas por algunos teóricos del movimiento moderno. En la base filosófica e histórica de la Modernidad existe una acentuada separación entre la materia y el campo más difuso de los sentimientos y del *espíritu*. Este dualismo también se extendería hacia el campo artístico. El proyecto racionalizante y secular que pretendía una sociedad basada únicamente en un modelo de racionalidad estricta no se cumplió. Sin embargo, lo que se vio fue la continuidad de solicitud de un programa arquitectónico en que cuestiones relacionadas con la poética y la espiritualidad tendrían que ser tenidas en cuenta, aun reconociendo que ese programa ya no ocuparía el centro de las preocupaciones plásticas del siglo XX. La comunicación presentada trata de la producción de la arquitectura religiosa desarrollada en el escenario moderno paulista, identificando a partir de una reflexión crítica las rupturas y las nuevas apropiaciones en el campo formal, funcional y poético. La identificación de proyectos de templos cristianos paulistas afinados con el lenguaje moderno posibilitó relacionar tal producción con el modernismo, así como analizar los proyectos arquitectónicos importantes para los cambios ocurridos en el estado de la arquitectura sacra. Los diversos arquitectos paulistas evidencian en su producción religiosa un compromiso con el proyecto del espacio sacro donde es posible constatar la traducción de los presupuestos de la arquitectura moderna para el tema. Se busca reconocer y posicionar tal producción como programa perteneciente al ideario del movimiento moderno. El recorrido del trazado moderno recortado por el sesgo religioso busca así contribuir a un debate arquitectónico más amplio alrededor de las cuestiones relativas a la historiografía de la arquitectura moderna.

Palabras clave: Modernidad, Arquitectura Moderna paulista, Arquitectura Religiosa.

A arquitetura moderna inicialmente incorporou parte dos conceitos filosóficos do racionalismo que requeria uma adesão irrestrita a razão e a função. Diante dessa sociedade, influenciada pela secularização, racionalismo e funcionalismo, parecia não haver espaço para a arquitetura religiosa, pois esta apresenta objetivos distantes de uma modernidade concentrada em resolver questões ligadas à habitação, indústria e infraestrutura. Pelo tema religioso apresentar dimensões poéticas e espirituais, que transcendem as questões de ordem técnica, se questionou a possibilidade de uma produção engajada com o projeto do espaço sacro que se utilizasse dos paradigmas da arquitetura moderna. Era esperado que a modernidade trouxesse o triunfo da secularização sobre os diversos aspectos da cultura, seja na filosofia, na literatura, na história cultural e nas artes, desenvolvendo um materialismo que negasse os aspectos da espiritualidade. O historiador e crítico Nikolaus Pevsner, ao falar da arquitetura moderna, coloca que:

também é verdade que um estilo que enfatiza tanto a franca exposição da função deveria ser especialmente adequado para os edifícios cuja função é evidente para todos porque é prática, e menos para edifícios cuja função é mais espiritual do que prática. Eis porque a arquitetura religiosa e dos grandes edifícios cívicos ficaram para trás. (PEVSNER, Nikolaus, 2015, p.443)

Mesmo a arquitetura religiosa sendo considerada como um programa aparentemente antipático para alguns teóricos do movimento moderno, os arquitetos que se dedicaram a ela conseguiram se apropriar da linguagem moderna e produzir uma arquitetura não voltada apenas para os problemas de funcionalidade, mas também dedicada a demandas poéticas, sendo possível reconhecer uma postura de conciliação entre as questões do espírito e os aspectos da razão. Esses arquitetos modernos enfrentaram o paradoxo existente entre uma teoria secularizante e a continua solicitação de projetos com programas religiosos, que necessitavam traduzir na materialidade as aspirações internas ligadas a uma dimensão espiritual. Tal é o caso do arquiteto Le Corbusier que ao enfrentar a temática, confunde os

historiadores e críticos ao trazer para suas obras, um engajamento e uma conexão entre a expressão poética e a sensibilidade religiosa. Esse estranhamento poderia ser um indicativo da indiferença com que muitas das narrativas históricas da arquitetura moderna trataram a tipologia religiosa, rejeitando suas contribuições para a exploração e experimentação arquitetônica. (BRITTON, 2010, p.14)

Essa comunicação apresentada, originalmente está ligada a nossa pesquisa de mestrado, onde buscamos ler a arquitetura moderna através dos espaços religiosos, construídos e imaginados, que são esboçados durante o século XX. Focados propriamente na arquitetura religiosa moderna paulista, procuramos investigar como o traço moderno atuou nessa tipologia arquitetônica. Trabalhamos a partir de um entendimento multidisciplinar do Templo cristão, que envolveu principalmente, os aspectos da própria disciplina arquitetônica, como outros campos disciplinares da liturgia, filosofia e teologia, compreendendo que a arquitetura religiosa expressa através de seus emblemas simbólicos, um microcosmo de certa visão de mundo.

## FORMA, FUNÇÃO E ESPÍRITO: A ARQUITETURA RELIGIOSA DOS ARQUITETOS MODERNOS

Com o desenvolvimento das vanguardas arquitetônicas a imagem do templo vai assumindo a linguagem moderna e procura se desprender dos signos condicionados aos estilos do passado, buscando novos meios para expressar o sagrado ao homem moderno. Os arquitetos modernos responderam ao tema com forte capacidade de investigação e diversificação. O novo espaço sacro se apropria dos sólidos puros, da sobriedade material e da depuração formal para encontrar aí suas metáforas e obter um efeito de transcendência através dos próprios elementos e relações da arquitetura. Geralmente a metodologia de projeto preza pelas relações geométricas como modo operativo e pelo racionalismo purista, construindo assim suas sínteses formais. Todavia, as soluções não são homogêneas, mas seus exemplares se alteram, buscando nova funcionalidade e relações simbólicas. É significativo demonstrar que certa *dimensão do espírito* não seria totalmente esquecida pelos mestres da arquitetura moderna, estando presente com intensidades diferentes em sua produção. Le Corbusier ao falar de suas obras arquitetônicas diz que, “certas coisas são sagradas, outras não, tivessem ou não intenção religiosa”. (CORBUSIER apud LELAND, 2010, p.538).

O arquiteto e teólogo alemão Rudolf Schwarz em sua obra *The church incarnate*, 1938, que contou com prefácio do arquiteto Mies Van der Rohe, trata magistralmente da configuração espacial e as relações do usuário com os elementos que constituem uma arquitetura simbólica. Este arquiteto muito atuante no cenário arquitetônico alemão possuía profundas reflexões sobre o templo moderno, para ele, o edifício eclesial era um símbolo, primeiramente significando o mistério da comunhão dos indivíduos. Sua produção arquitetônica estava ligada a vida e toda sua complexidade, ele coloca que "só uma arquitetura capaz de compreender a plenitude das coisas [...], é autêntica arte arquitetônica." (SCHWARZ apud SCHNELL, 1974, p.35) O arquiteto em suas obras utilizava como estratégia simbólica a invasão da luz sobre o espaço escuro, pois acreditava que existe certa mística da luz e uma mística da escuridão, onde as duas podem conter símbolos da transcendência, e seu encontro se constituir em episódio cheio de sentido sagrado. A luz também incorpora um valor intelectual que se refere à verdade e esclarecimento. Desenvolveu diversos projetos marcados pela geometrização e pureza da arquitetura moderna. (figura 1)

## EM BUSCA DA FORMA MODERNA PARA O TEMPLO: NOVAS PRODUÇÕES E UMA NOVA ESTÉTICA, ALGUMAS OBRAS PAULISTAS

O trabalho pioneiro na utilização do vocabulário moderno para uma igreja seria realizado por Vilanova Artigas, num projeto para um conjunto paroquial no Bairro Jaguaré, São Paulo. O projeto é marcado pela volumetria do trapézio, e os pórticos decrescentes, que acentuam pela diagonal da cobertura o direcionamento do olhar dos indivíduos rumo ao altar, estes são conduzidos por um espaço alto e etéreo devido a luminosidade da parede vazada. Marquises e uma torre elementar marcariam os acessos. (figura 2)

Em São Paulo a utilização da arquitetura moderna para construção de igrejas foi fortemente apoiada pelos frades Dominicanos que participaram ativamente na renovação arquitetônica e litúrgica das igrejas católicas. Alguns proeminentes arquitetos paulistas participariam ativamente na Comissão de Artes dessa Ordem religiosa. Estes frades que apoiavam arquitetos e artistas modernos construiriam uma das primeiras igrejas modernas em São Paulo, promovendo um concurso de ideias em 1952. O projeto vencedor do Concurso

foi o do arquiteto carioca Sérgio Bernardes<sup>1</sup> (figura 3), seu projeto receberia o Prêmio Internacional de Arte Sacra, em Darmstadt, na Alemanha. Outros arquitetos participaram do concurso, destacamos a presença de Vilanova Artigas (figura 4), Jacob Ruchti e Miguel Forte (figura 5), Rino Levi (figura 6).

No entanto, nenhum desses projetos seriam construídos, diante das querelas surgidas com o projeto vencedor, seria realizado à pedido do frei dominicano Benevenuto Cazabart outro projeto, agora elaborado pelo arquiteto Franz Heep em 1953. Franz Heep projetaria e executaria uma das primeiras igrejas em partido moderno da cidade de São Paulo. O projeto de Heep é de vanguarda, porém, mais contido do que os outros apresentados no concurso. Exibe um partido de planta basilical, nave única, e tem a cobertura em concreto armado abobadado. (figura 7)

Outros arquitetos também se destacariam na produção de arquitetura religiosa moderna, o arquiteto e professor da Fau USP, Zenon Lotufo (1911- 1985), projetaria em 1951 a Igreja Cristã Presbiteriana para a cidade de Presidente Prudente, interior de São Paulo (Figura 8). Os projetos de Zenon Lotufo, são marcados pela funcionalidade, sendo organizados programaticamente em zonas funcionais semi-independentes e em alguns projetos pela introdução de elementos típicos da Escola Carioca, como as linhas curvas da plástica livre de Oscar Niemeyer. Este projeto ganha destaque, pois foi publicado nos principais meios de divulgação arquitetônica em São Paulo, além de receber um prêmio na I Exposição Internacional de Arquitetura de 1951, ganhando na categoria Edifício de Uso Público. Versátil, em seus outros projetos para igrejas, o arquiteto varia a concepção formal e plástica. Seu trabalho para a Igreja Presbiteriana de Bauru de 1953 é marcado pela influência das cascas de concreto de Oscar Niemeyer, inaugurando um período de maior ousadia em seu trabalho, com pesquisas de grande apuro técnico e plástico. (figura 9)

Jacob Ruchti (1917-1974) seria o arquiteto a desenvolver e ver construída o que pode ser a primeira igreja de linguagem moderna na cidade de São Paulo. A igreja Anglicana Santíssima Trindade, desenvolvida em 1951, teve sua construção concluída em 1953, recebeu o prêmio na *II Exposição Internacional de Arquitetura de São Paulo 1953/1954*, na categoria 3: Edifícios para Fins Religiosos. A estrutura marca o ritmo do caminhar e do olhar, a luminosidade vem

---

1. Projeto foi publicado na revista *Arquitetura e Engenharia*, n. 33, 1954.



das aberturas zenitais e da ampla abertura envidraçada na entrada da nave. O edifício é estruturado em pórticos de concreto, com lógica estrutural aparente, esses pórticos possuem 16 metros de vão e 16 metros de altura. A ambiência criada pelos vitrais, as cores e a abstração da arquitetura contribuem para um interior vivo e de experiência transcendente. A igreja da Santíssima Trindade é moderna na forma, na técnica e na ambientação, senão a primeira, é uma das primeiras a incorporar um vitral abstrato, tipicamente moderno. (figuras 10)

O arquiteto Rino Levi (1901- 1965) tem obras que caracterizam-se pela qualidade técnica e formal, precisa em todos os detalhes. Em seu período inicial, onde a questão da abstração se fazia marcante, Rino Levi “se posiciona definindo a arquitetura como uma arte plástica de caráter essencialmente abstrato.” (ANELLI, 2001, p.30) Projetou algumas igrejas que estão alinhadas ao seu método projetivo, das quais destacamos a Igreja para o Conjunto habitacional da Tecelagem Paraíba, de 1953 (figura 11), e a Igreja para a Escola de Especialistas da Aeronáutica de 1952 (figura 12).

A Igreja para o Conjunto habitacional da Tecelagem Paraíba, em São José dos Campos desenvolve as características espaciais das casas intimistas projetadas pelo arquiteto, sua configuração está marcada pela disposição da única nave, disposta entre dois jardins recolhidos entre altos muros, constituindo um objeto opaco na paisagem. Semelhantemente a Igreja para a Escola de Aeronáutica, tem projeto conformado por jardins nas laterais. Os jogos de luz e sombra que resultam das pérgolas trazem uma rica contribuição plástica, que se juntam as funções psicológicas e práticas exercidas no interior. A presença dos jardins criariam paisagens internas, há uma opção por introduzir nos projetos uma relação com a natureza, representada pela vegetação tropical, que possibilitaria ricas experiências sensoriais. Conforme palavras do próprio arquiteto, o contato com a vegetação do jardim do interior da casa despertaria “sensação de repouso e serenidade” e “estimula no homem a fraternidade”, trazendo novamente uma harmonia entre homem e natureza, para a vida urbana. (ANELLI, 2001, p.96) A escolha da introspecção pelo arquiteto, como aspecto essencial do templo, faz com que o espaço da comunidade se recolha no interior dos muros. Há um jogo entre a penumbra propriamente de alguns espaços da nave que se opõe aos jardins iluminados. A continuidade existente entre interior e exterior contribui para uma local de culto mais convidativo e permissivo. Essas igrejas de Rino Levi trabalham



com uma flexibilização do racionalismo, que através do tratamento geométrico do espaço, aliado aos espaços abertos e jardins consegue uma humanização necessária para os espaços sagrados.

## O USO DO CONCRETO NA ARQUITETURA RELIGIOSA, POSSIBILIDADES TECNOLÓGICAS E POÉTICO SIMBÓLICAS. A FORMA, O MATERIAL E O PROGRAMA DO TEMPLO CRISTÃO

Reconhecendo que a arquitetura como arte, tem o propósito de proporcionar lugares onde a vida possa *ter lugar*, alguns arquitetos modernos entenderam que um sistema arquitetônico racional e lógico não poderia ser distanciado de um sistema formal significativo. Muitos dos arquitetos modernos não criam que a forma simplesmente segue a função, os que assim acreditavam caíram no que Norberg-Schulz chama de Funcionalismo vulgar. Por isso, os arquitetos viram necessidade de encontrar metáforas a partir dos sólidos puros, buscando novos simbolismos de acordo a mentalidade moderna, e integrá-los em formas nascentes da geometria. O movimento brutalista parece vir de encontro ao chamado mais radical por uma simbolização através da verdade material, sua estética é marcada pela atmosfera interna austera e pelos materiais deixados à mostra. O brutalismo teria “um desenho duro, de caráter primitivo, que constitui-se numa crítica ao mundo fácil e confortável dos objetos de consumo.” (GIMENEZ, 2004, p.105) Algumas obras cujo o concreto armado seria o protagonista podem ser encontradas em projetos do arquiteto Joaquim Guedes (1932-2008). Joaquim Guedes foi o vencedor do concurso para projeto da Igreja de Vila Madalena, que lhe renderia o prêmio Governador do Estado. O primeiro projeto é datado de 1956 (figura 13), seguido de outro de 1957, o que seria realmente construído (figura 14).

Na pesquisa ao acervo do arquiteto Joaquim Guedes, encontramos fotos da maquete do projeto desenvolvido para a Igreja Matriz de Osasco em 1961 (figura 15). Um volume cilíndrico surge no alto de um platô, que é praça aberta formando um adro frontal. A forma pura é trabalhada através das frestas verticais em toda a circunferência, esses cortes na forma descem desde cima e vão se abrindo mais à medida que se aproximam do solo. A sucessão de aberturas configuram os acessos, bem como trazem iluminação para o interior do edifício. A iluminação é marcada pela variação

entre claro e escuro, sombra e luz proporcionadas pelo movimento solar. O volume é ao mesmo tempo opaco e transparente e se abre para a iluminação de cima, da cobertura que se desmaterializa. Aqui há as relações significativas entre a zona inferior terrena e o âmbito superposto celestial desmaterializado. Guedes traz para seu projeto uma herança dos espaços religiosos que é a dimensão de terra e céu, criando forma significativa que contribui para o próprio entendimento existencial. Essa dimensão se materializa através de um "entendimento temporal desse mundo completo da terra, do céu, do homem e da divindade, tornando a arquitetura numa verdadeira imago mundi ou imagem do mundo." (NORBERG-SCHULZ, 2008, p.217)

Joaquim Guedes desenvolveria outro trabalho de espaço sacro, desta vez em parceria com o arquiteto Carlos Millan (1927- 1964), que foi irmão leigo e integrante da Comissão de Artes da Ordem dos Dominicanos, tendo os dois arquitetos atuados juntos nessa comissão. A aproximação com a Ordem dos Dominicanos proporcionou a estes arquitetos o desenvolvimento de outros projetos para igrejas, um deles seria a Igreja do Convento dos Padres Dominicanos, 1957, em Belo Horizonte, desenvolvido em parceria com Liliana Marsicano Guedes e Joaquim Guedes. (figura 16)

A planta de forma quadrada agrega o espaço destinado ao culto. Compondo um conjunto maior de uma reforma que seria realizada no Convento, a igreja proposta seria de uso tanto da vizinhança local, quanto dos próprios religiosos. A versão de planta livre empregada pelos arquitetos tem como aspecto notável a volumetria compacta, um prisma de base quadrada neste caso, subordinada pela posição dos elementos estruturais e a organização estritamente simétrica. Estes princípios empregados pelos arquitetos tem como precedente alguns dos trabalhos de Mies van der Rohe marcados pela elementaridade. O batistério está localizado na entrada, no vestíbulo que faz a comunicação entre o espaço de culto e a praça, a pia batismal está inserida numa caixa de vidro que se eleva até a cobertura, sua total transparência dialoga com o pano de vidro da empena frontal. No entanto, essa superfície contrasta com os planos laterais de fechamento que são opacos em concreto aparente. Os detalhes seriam os protagonistas, a forma simples ganha humanidade através dessas particularidades, como a transparência da elevação frontal que comunica o espaço interno com o externo, ampliando ainda mais a percepção de planta livre como pressupõe o movimento moderno.

O espaço interno do templo é coberto por laje nervurada bidirecional apoiada em poucos pilares periféricos. Apenas quatro pilares sustentariam a ampla laje. Os planos contínuos de concreto e de vidro fazem o fechamento do espaço. A laje nervurada permitiria vencer o vão sem a necessidade de apoios internos, garantindo espaço visualmente livre.

A planta livre seria característica do espaço moderno, da vida moderna e da religião que dialoga com o mundo, representado pela praça em frente a igreja que é lugar de encontro da comunidade, contínuo visualmente com a nave, espaço marcado pela infinitude quando se olha do altar para os fundos. A iluminação é garantida pela cortina de vidro da empena principal e pela abertura da fresta que existe entre a laje e os planos de fechamento. Entretanto, numa estratégia projetual de uso da luz natural, os arquitetos fizeram três aberturas na laje nervurada que conduzem luz zenital diretamente sobre o altar. Três aberturas dispostas de modo triangular assinalam a centralidade e destaque do altar, essa quantidade de aberturas e sua disposição dizem sobre o simbolismo da doutrina trinitária, metáfora utilizada de forma inteligente, através dos próprios recursos arquitetônicos. Neste projeto há a luz moderna que se distribui de forma uniforme no espaço, mas também há a luz que vem de cima, metafórica e poética, demonstrando a possibilidade de extrair novas imagens formais dos sistemas construtivos modernos. (figura 17)

Carlos Millan, como integrante da Comissão de Artes da Ordem dos Dominicanos desenvolveria outros projetos significativos para a comunidade religiosa. Dentre eles há a Igreja Nossa Senhora Aparecida, desenvolvido entre 1959 e 1962. Com lote localizado na Vila Barcelona em São Caetano do Sul, duas propostas de projeto foram desenvolvidas. A primeira proposta do arquiteto para a Igreja tem uma solução volumétrica horizontal, que é quebrada unicamente pela torre triangular disposta próxima a fachada da Rua Oriente. O volume da nave está implantado de forma que delimita duas áreas de jardim, um principal que está voltado para a praça, de caráter público e outro na outra face lateral da igreja que tem caráter mais restritivo. A entrada principal se dá pela lateral do templo, no nível do altar, e diretamente pela praça, ao entrar no templo, logo a direita está o batistério e a esquerda um vazio que dá acesso aos bancos da nave, uma cruz marca esta entrada. A planta é retangular, com assembleia organizada em fileiras de bancos, no formato basilical tradicional. No nível do altar um plano opaco que

liga piso a cobertura o separa do nártex de acesso, situando o visitante da disposição programática interna do templo. Um espelho d'água, que está localizado, tanto na entrada quanto nos fundos do altar, tem acesso direto para o batistério, uma pequena passarela pelas águas orienta o percurso até o espaço circular onde se localiza a pia batismal, todo o volume parece flutuar sobre a água. (figuras 18 e 19)

Em sua segunda proposta para a igreja, Carlos Millan trabalha com uma concepção de formas mais livres e menos ortogonal. A planta segue a organização longitudinal, acentuando o percurso rumo ao altar. A regularidade da planta é quebrada unicamente pela localização das capelas laterais, formado por prismas irregulares que se projetam para o exterior. Confessionários e pia batismal estão localizados no pavimento inferior, que pode ser acessado através de uma escada, dispostas no lado externo e outra interna. A pia batismal está alinhada longitudinalmente no mesmo eixo que se encontra o altar, ao lado desta um espelho d'água marca o espaço, e logo acima dele uma abertura circular trás iluminação zenital para o ambiente. A solução volumétrica é complexa, composta por volumes irregulares, a igreja é formada por planos de concreto armado inclinados de forma que estabeleça uma ambiência de elevação. (figuras 20 e 21)

O primeiro projeto (proposta 1) opta por uma clareza para o recinto de culto, é o espaço em sua organização e fenomenologia moderna que estabelecem a relação do usuário com o ambiente. A planta livre rompe com a caixa da arquitetura tradicional, transcendendo a relação espacial que consistia na disposição de recintos fechados postos um ao lado do outro. Carlos Millan procura na permeabilidade do espaço, no diálogo entre interior e exterior, reduzir ao mínimo possível o numero de paredes internas, há uma interpene-tração dos espaços que se comunicam, batistério e entrada, espaço da assembleia com altar e circulação. O batistério flutuando sobre as águas é simbolismo dos mais importantes para a igreja cristã, re-memora o batismo, um rito que se associa a purificação. Millan antecederia os recursos metafóricos de Tadao Ando em sua Igreja na Água projeto de 1985 em Hokkaido, onde uma parede inteiramente de vidro oferece o panorama de um lago, com uma grande cruz que emerge da superfície da água. (figura 22)

No entanto, a segunda proposta contém significações poéticas e metafóricas mais profundas. Há uma depuração de simbolismos

religiosos convencionais, a menção ao transcendente se dá unicamente pelo próprio arranjo arquitetônico, evocando áreas de luz e sombra, como no batistério com ambiente orquestrado pela iluminação zenital indireta que incide sobre o espelho d'água, este refletindo, contribui para a difusão da luz para o ambiente, novamente a água como simbologia cristã é utilizada. O percurso é elemento de significado aqui, o indivíduo tem que descer para acessar o batistério, batismo é vocábulo de origem grega (baptizo) que significa imergir ou submergir, nesse sentido o percurso é de imersão no espaço. Para acessar a nave é necessário ascender, ressurgir do espaço confinado do batistério para o espaço amplo da igreja, batismo também tem no cristianismo uma dimensão de morte e vida ou ressurgimento. O arquiteto de maneira refinada trouxe para a ambiência sacra significações importantes que remetem ao transcendente, como a mística da luz e da sombra, o espaço ascendente, a singeleza e a materialidade do concreto aparente. A possibilidade de exploração plástica proporcionada pelo concreto armado é tecnologia importante para as opções formais escolhidas.

Outro arquiteto a explorar as potencialidades do concreto armado seria Fábio Penteado (1929-2011). A poética da obra de Fábio Penteado está ligada aos pressupostos modernos que procuram aliar a vida ordinária com a beleza e a poesia, suas obras se revelam em plenitude quando nela a vida atua. O arquiteto contribui com algumas obras religiosas, uma delas é para o Concurso nacional de anteprojetos realizado em 1965 para a edificação da Igreja Presbiteriana Nacional, a ser construída na nova capital brasileira, Brasília. Foram apresentados vinte e três projetos neste concurso, entre eles estava o do arquiteto Fábio Penteado. (figura 23)

O projeto é marcado pela predominância da cobertura genérica em concreto aparente que defini o caráter totalmente horizontal do volume. A cobertura gera uma praça, que abriga o homem do sol e da chuva, é espaço de convívio, de relacionamento que valoriza a inter-relação visual entre interior e exterior. O chão é escavado formando desnível propício para acomodar degraus a semelhança de arquibancadas. A configuração da planta tem como centro o púlpito, local de onde é proclamada a Palavra, e onde está a mesa da comunhão, estes funcionam como ponto irradiador de onde saem as linhas diagonais que se expandem pelo interior e exterior. Essa organização interna contrasta com a ortogonalidade da volumetria da grelha da cobertura. A grande

cobertura relativamente genérica é peça fundamental no desenho desse projeto. A praça abrigada, livre de apoios, exceto na periferia, protege o espaço de culto protestante, o lugar de reunião da ecclesia, espaço comunitário para oração, e exposição da Palavra. No projeto elementos como a luz e os materiais ganham protagonismo, são valorizados pela sua dimensão poética e sensível. O espaço permite uma ambiência mutante, que é sensível a passagem do sol. Aqui não são as paredes que se desmaterializam numa explosão de luz e cor, mas é a cobertura que cria uma espacialidade interna que sugere o transcendente. (figura 24)

Outro trabalho relevante do arquiteto foi a projeto para uma capela para Vila dos idosos, Campinas, 1968. A Capela é resolvida pela formalização escultórica de cilindros em concreto armado, a volumetria apresenta-se pela tangencia e a irregularidade na sucessão de tubos de diferentes alturas que formam esse conjunto volumétrico. A dinâmica espacial se revela ao entrar no espaço através da articulação de diversos círculos com diâmetros diferentes. As diferentes alturas dos tubos contribuem para um ambiente com um jogo sofisticado de luz e sombra. A posição da assembleia é mais livre, está organizada nas ondulações proporcionadas pela configuração planimétrica. (figura 25)

Após os anos 1960 com a solidificação de uma Escola Paulista de arquitetura, a ênfase de sua produção seria colocada no processo de construção, o caráter transformador da arquitetura estaria representado nestas relações tectônicas. A produção então trataria a dimensão tectônica da construção, como locus onde estaria assentada a responsabilidade expressiva. Alguns projetos então seriam marcados pela desconsideração das questões estritamente funcionais e optam por um projeto que valorize mais a experiência estética. A Capela para o Guarujá do arquiteto Eduardo Longo, de 1968, possui volumetria piramidal em concreto armado e iluminação zenital, que se destaca como protagonista desse espaço. O projeto não atende todas as necessidades funcionais e litúrgicas necessárias, mas consegue criar uma ambiência sacra através da luz e a sombra. A resolução do programa sacro nesse caso se resolve através das questões poéticas e metafóricas. (figura 26)

O arquiteto Hans Broos, que conta com ampla produção arquitetônica moderna, desenvolveu projetos variados na área da arquitetura religiosa, utilizando desse material caro para a arquitetura paulista, o concreto armado. Uma delas é a Igreja e Centro Paroquial São

Bonifácio 1964-1966, reconhecida com os prêmios IAB/SP, Edifício Religioso e o Prêmio Especial Rino Levi em 1967. (Fig.27)

O arquiteto moderno, não trabalha com símbolos do passado, mas cria novas metáforas, através de uma apropriação de conceitos da fé cristã, dando a elas roupagem e sentidos novos. Hans Broos consegue em meio à depuração formal e iconográfica criar uma ambiência sacra. O material é recurso importante aqui, o concreto aparente é material poético e expressivo neste caso, nas palavras do próprio arquiteto o concreto aparente que se faz presente tanto externo quanto internamente na obra, quer “transparecer a expressão de veracidade do pensamento religioso”. (BROOS apud DAUFENBACH, 2011, p.223) Nesse contexto, a ideia de beleza também esta associada à verdade construtiva, onde a plástica procura ser condizente com o conceito de honestidade material e ao prazer tátil. A iluminação natural praticamente é obtida a partir de fontes de luz não aparentes, na lateral a luz passa pelas vigas transversais, que ocultam as aberturas zenitais ao longo dos planos longitudinais, luz difusa e suave, que se intensifica no altar. A estratégia enfatiza a predominância visual e espacial do altar banhado por material *celeste*.

Outra obra emblemática do arquiteto é a Abadia de Santa Maria de 1974. Implantada na cota mais alta do terreno, a edificação é constituída por um volume prismático retangular, monobloco em concreto armado aparente. Todo o programa necessário à vida monástica beneditina está acomodado neste volume, celas, refeitório, cozinha, claustro e uma Capela, que está inserida no edifício e não ganha destaque volumétrico em relação ao bloco unitário do conjunto. Mas seu interior é rico em experimentações lumínicas e de textura. A Igreja é formada por planta quadrada acomodando espaço livre, com caráter flexível genérico, como colocado pela modernidade, no entanto, essa flexibilidade não é possível na realidade, pelas estruturas rígidas de uma Igreja abacial. O plano cartesiano da planta é quebrado por um volume diagonal, que divide o espaço, destinando área privada para a acomodação das monjas e outra área aberta para os leigos em geral. Externamente esse volume tem painel em relevo de concreto aparente projetado por Burle Marx, trata-se de um painel abstrato geometrizado que dialoga com a abstração arquitetônica. O espaço é caracterizado pelo grande vão livre, e a austeridade do concreto aparente. A plasticidade adquirida pelo uso do concreto bem como a solidez do edifício, trazem referências



das obras tardias de Le Corbusier, mais precisamente La Tourette (1956-1960), obra de virtuosismo plástico e expressividade do concreto. A escolha pelo monobloco faz com que essa obra de Broos se alinhe mais as características da Escola Paulista. O arquiteto concretiza com a capela da Abadia o essencial espaço sacro moderno onde a depuração formal, a luz, as texturas e a geometria criam e remetem a um espaço ajustado para o homem moderno orar e meditar. No entanto falar dos aspectos poéticos e metafóricos da Igreja projetada por Broos deve também considerar o projeto de toda a Abadia, a capela é episódio da vida das monjas, pois sua espiritualidade é vivenciada a cada momento, em cada espaço, seja no caminhar, no repouso para a meditação, ou na convivência da partilha do alimento. Seu trabalho é de delicadeza e atenção, onde os espaços são pensados para a vida, em seus aspectos práticos e existenciais. O jogo dos elementos de projeto, como as rampas, pergolados, brises, jardins, luz e sombra compõem espaços de plena riqueza. (figuras 28 e 29)

## CONCLUSÃO

O trabalho dos mestres da modernidade como Dominikus Böhm, Otto Bartning, Rudolf Schwarz, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto e Oscar Niemeyer, demonstrariam de vez, uma superação do paradoxo entre Modernidade e Arquitetura religiosa, através de obras que consideram o campo da estética e das metáforas, mesmo que em alguns momentos essas metáforas fossem referentes a uma espiritualidade difusa e não institucional. O arquiteto Le Corbusier também entendia a necessidade de significado na Arquitetura, ainda mais que a via como obra do espírito, Giedion comenta que:

Muito antes de Le Corbusier ter empreendido a execução da Capela de Peregrinação de Ronchamp, ou o Convento de La Tourette, ele já estava profundamente preocupado com o problema da igreja e com a qualidade mística de seu espaço. Certa vez, anos antes de receber uma encomenda para construir uma igreja, perguntei-lhe como ele imaginava um espaço sagrado moderno, e ele me disse que ergueria uma torre no centro e construiria uma série de vigas de concreto cruciformes, uma acima da outra,



de modo que o olhar que se dirigisse para cima parecesse alcançar o infinito. (GIEDION, 2004, p.596)

Não apenas aos mestres da modernidade, mas a intenção de apresentar propostas projetuais, com o fim de criar e revelar formas adequadas e capazes de incorporar os ideais de uma sociedade moderna ao transcendente foi também um desafio para os arquitetos modernos paulistas. Seleccionamos aqui os projetos e autores que se revelaram mais significativos para o desenvolvimento da linguagem moderna na arquitetura religiosa, escolhidos devido a sua trajetória de experimentação das formas, sua relevância e qualidade projetual. Dentre eles figuram os projetos dos primeiros arquitetos que se aplicaram na busca de uma forma moderna para o Templo, como Zenon Lotufo, Jacob Ruchti e Rino Levi. Seus projetos são marcados pela concepção funcionalista, a regularidade das plantas, o uso da abstração da forma e a utilização da natureza como recurso mediador da experiência estética e religiosa, indicando as rupturas com o Templo do passado, no entanto permanências são identificadas, como a planta basilical. Embora não fossem objetos destinados à serialização, os projetos demonstram uma busca pela racionalização da forma e da técnica, compatíveis com as discussões de padronização de estrutura e materiais, um ritmo lógico da planta de forma geométrica pura denuncia o intento. Zenon Lotufo seria influenciado pelo formalismo de Oscar Niemeyer, o templo de Bauru, uma única casca de concreto revela a opção pela forma livre. Já Jacob Ruchti e Miguel Forte demonstram a influência de Frank Lloyd Wright na escolha das formas e da tectônica, trabalham com os materiais pesados, aparentes e naturais, como recurso simbólico o arquiteto utiliza, assim como Wright, a intensa inclinação das formas para emular elevação. Rino Levi através de suas formas elementares e regulares, busca pelo templo introspectivo, os jardins internos, a gradação da iluminação, contribuiriam para a ambiência de espaço de recolhimento e oração, o arquiteto trabalha com a elegância da abstração como vocabulário para emular o *sagrado* em suas edificações. A cada um desses arquitetos coube uma parcela na construção da Arquitetura religiosa moderna, Carlos Millan em seus projetos individuais prezou por certa standardização da forma, a primeira proposta para a Igreja de São Caetano do Sul, demonstra essa opção pela regularidade das peças de fechamento e da cobertura, bem como pela distribuição da estrutura, no entanto, trabalha magistralmente com os recursos metafóricos do

espelho d'água, do batistério ali inserido e da transparência dos fechamentos. Solução semelhante é adotada para a igreja do Convento dos Dominicanos em Belo Horizonte, em parceria com Joaquim e Liliana Guedes, exercício muito refinado. Joaquim Guedes, surpreenderia a cada exercício, sua reposta ao terreno e capacidade inventiva manifestam projetos singulares, o que se demonstra pelos trabalhos diversos. O arquiteto Hans Broos, responde ao programa através da materialidade, das formas pesadas, porém invadidas por luz etérea, demonstra desenvoltura ao trabalhar com a iluminação como ferramenta de projeto, talvez por seus templos terem sido construídos em quase maioria, fique mais "palpável" a apreensão de sua obra. A linguagem moderna foi abraçada com toda a sua potencialidade poética, revelada em formas puras, na estereotomia que considera o pesado, mas também na leveza da estrutura que pousa no solo, como demonstra a Igreja do Centro Paroquial São Bonifácio. Fábio Penteadado inovaria na utilização da grelha uniforme e homogênea para o concurso de ante projeto para a igreja Presbiteriana de Brasília, no entanto, permite que o caráter sagrado do lugar se manifeste na revelação da luz zenital que transforma piso e cobertura em vitrais, há uma inversão em relação a metáfora do gótico, não são as paredes que desmaterializam, mas sim a própria cobertura, que explode em luz e cor. Os exemplos tratados argumentam sobre o ato tectônico da própria arquitetura, ao considerar que ela é espaço, mas também materialidade, manifestando na poética da estrutura, do fechamento e na revelação do fazer as metáforas necessárias para o caráter do Templo cristão. Com a intenção de entender as questões e os dilemas da produção da arquitetura religiosa paulista procura-se resgatar, reconhecer e posicionar essa produção arquitetônica no contexto do movimento moderno. O estudo desvela como o traço moderno foi aplicado a Arquitetura religiosa, que diante de programas variados como a fábrica, o aeroporto, as estações de trem e metro, o tipo do edifício religioso persistiria como uma indicação da presença humana e do transcendente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

BRITTON, Karla Cavarra. *Constructing the Ineffable: Contemporary Sacred Architecture*. Connecticut, Yale University Press, 2010.

COBIÁN, Esteban Fernández. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Orientador José Ramón Alonso Pereira. Tese de doutorado. Coruña. DCA Universidade da Coruña, 2000.

CURTIS, Willian J.R. *Formas sagradas e connotaciones antiguas, in Le Corbusier ideias y formas*. Madrid, Phaidon Press Limited, 1986.

DAUFENBACH, Karine. *A modernidade em Hans Broos*. Orientador Paulo Júlio Valentino Bruna. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2011.

FRAMPTON, Kenneth. *The Secular Spirituality of Tadao Ando in Constructing the Ineffable: Contemporary Sacred Architecture*. Connecticut, Yale School of Architecture, Yale University Press, 2010.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Orientador Ricardo Marques de Azevedo. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2004.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverte/D.L. 2008.

PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo, Martins Fontes, 2015.

ROTH, Leland. *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.

RUCHTI, Valéria. *Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)*. Orientador José Eduardo de Assis Lefevre. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2011.

SCHNELL, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich, Schnell et Steiner, 1974.

# **A ARQUITETURA DO ESCRITÓRIO DE JOSÉ CARLOS DE FIGUEIREDO FERRAZ: O MERCADO LIVRE DO PRODUTOR NA COMPANHIA DE ENTREPOSTOS E ARMAZÉNS GERAIS DE SÃO PAULO – CEAGESP**

Maria Augusta Justi Pisani  
Rafael Antonio Cunha Perrone

## **RESUMO**

Este artigo realiza o inventário e uma reflexão sobre o edifício central do atual Ceagesp de São Paulo, cujo projeto foi desenvolvido pelo escritório J.C. de Figueiredo Ferraz, em 1962. O Edifício denominado ML – Mercado Livre hoje MLP – Mercado Livre do Produtor se constitui por uma estrutura de concreto protendido que tem como objetivo abrigar vários tipos de feiras públicas para abastecimento da metrópole paulistana. Como se trata de uma estrutura marcante e significativa no contexto da cidade e da arquitetura, ainda não devidamente tratada por estudos acadêmicos, procura-se no artigo revelar o projeto e contextualizá-lo no quadro da arquitetura brasileira e internacional. O estudo foca principalmente a análise dos componentes estruturais e suas relações entre si que caracterizam a obra como síntese entre forma, espaço, estrutura e tipologia. Dado a inexistência de fontes do próprio escritório projetista, o artigo se serve de levantamentos primários obtidos junto ao arquivo do Ceagesp, para lançar observações e interpretações sobre o projeto do MLP. Os resultados parciais desta investigação evidenciam as qualidades técnicas e estéticas dessa obra, ressaltando-a como exemplar da arquitetura moderna paulistana.

Palavras-chave: José Carlos de Figueiredo Ferraz, Arquitetura brutalista, Arquitetura Pavilhonar.

# THE ARCHITECTURE OF THE OFFICE OF JOSÉ CARLOS DE FIGUEIREDO FERRAZ: THE FREE MARKET OF THE PRODUCER IN THE COMPANY OF WAREHOUSES AND GENERAL WAREHOUSES OF SÃO PAULO – CEAGESP ABSTRACT

This article brings forth an inventory of and a reflection on the current central edifice of Sao Paulo's Ceagesp. This project was developed by the architectural firm of J.C. de Figueiredo Ferraz in 1962 and was originally named MP – Producer's Market, and is now called MPL – Producer's Free Market. It is constituted of a structure of pre-stressed concrete, which has the objective to shelter several types of public markets that supply the city. Even though it is an important and significant architectural project in the city's space, it has had little academic impact, and this article aims to remedy that by bringing forth the historical and architectural contexts of its construction, both national and internationally. This study will then focus on the analysis of the building's structural components and the relations between each other - all of which characterizes the building as a synthesis between shape, space, structure and typology. Since there are no remaining sources from the architectural firm which developed it, this article also provides observations and interpretations arising from primary sources in the Ceagesp archives as a way of understanding the MLP itself. Therefore, this article evidences the aesthetic and technical qualities of this project, placing it as an important mark in modern architecture in Sao Paulo.

Keywords: José Carlos de Figueiredo Ferraz, Architecture brutalist, Architecture pavilion

# ARQUITECTURA DE OFICINA DE JOSÉ CARLOS FIGUEIREDO FERRAZ: EL LIBRE MERCADO DEL PRODUCTOR LOS ALMACENES DE LA COMPAÑÍA Y ALMACENES GENERALES DE SAO PAULO – CEAGESP RESUMEN

Este artículo busca inventariar y reflexionar sobre el edificio central de la Ceagesp de Sao Paulo, cuyo proyecto fue desarrollado por el estudio de J. C. Figueiredo Ferraz, en 1962. El edificio

nombrado ML – Mercado Libre, actualmente MLP – Mercado Libre del Productor, es constituido por una estructura de hormigón pretendido, cuyo objetivo es abrigar diferentes tipos de ferias públicas que, a su vez, abastacen la metrópoli. Como se trata de una sorprendente y significativa estructura de edificio tanto en el contexto de la ciudad como de la arquitectura, aun poco tratado por trabajos académicos, este artículo busca revelar su proyecto y contextualizarlo en el marco de la arquitectura brasileña e internacional. El artículo está centrado en el análisis de las componentes estructurales y sus relaciones que, en si, caracterizan la obra como una síntesis entre forma, espacio, estructura y tipología. Dada la inexistencia de datos en el propio Estudio Ferraz, el artículo empleó los que se pudieron obtener en el archivo de la Ceagesp, para lanzar observaciones e interpretaciones del proyecto del MLP. Los resultados parciales de esta investigación demuestran las cualidades técnicas y estéticas de este proyecto, destacándolo como ejemplar de la arquitectura moderna en Sao Paulo.

Palabras llave: José Carlos de Figueiredo Ferraz, Arquitectura brutalista, Arquitectura pabellonar.

O objetivo deste documento é de inventariar e analisar o pavilhão projetado e calculado pelo escritório técnico do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz na Vila Leopoldina, cidade de São Paulo. Figueiredo Ferraz teve presença marcante na arquitetura nacional, tanto por meio de suas obras arrojadas cuja concepção estrutural realizou, como os edifícios da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU USP e do Museu de Arte de São Paulo - Masp, quanto por suas patentes e inovações na área de cálculo e estruturas de concreto.

O método empregado nesta investigação fundamentou-se em dados primários coletados pelos autores durante os últimos anos, levantamentos *in loco* no exemplar, durante seu uso e restauro em 2014; pesquisas no acervo particular do Departamento de Engenharia e Manutenção da Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo - Ceagesp, nos projetos dos anos de 1962, 1966, 1977 e 1978; entrevista estruturada com o Engenheiro João Antonio Del Nero,<sup>1</sup> sócio de JC de Figueiredo Ferraz desde os anos de 1960, mais os complementos com dados secundários formam os resultados parciais desta pesquisa. Devido aos incêndios ocorridos em janeiro de 1969 e em fevereiro de 1981, no Edifício Grande Avenida, situado na Avenida Paulista, onde se instalava o escritório JC Figueiredo Ferraz, não há mais acervo sobre dados do projeto original, nem relatórios, fotos e documentos sobre o projeto e obra do MLP.

Para a análise do prédio buscaram-se observações críticas da história das tipologias da arquitetura realizadas por Pevsner (1997) e das pré-existências de projetos de mercados alicerçadas em Tratados como os de Jean-Nicholas Durand<sup>2</sup> publicados entre 1802-1805 e 1821 e de Louis Cloquet<sup>3</sup> de 1900.

---

1. DEL NERO, João Antônio. Entrevista concedida a Maria Augusta Justi Pisani e Rafael Antonio da Cunha Perrone em 9 de maio de 2017, São Paulo.. João Antonio Del Nero é sócio do Escritório JC Figueiredo Ferraz, desde 1941, o engenheiro e professor da Escola Politécnica José Carlos de Figueiredo Ferraz iniciou o escritório de projetos estruturais que deu origem a atual Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projetos.

2. DURAND, Jean-Nicholas Louis. Précis of the Lectures on Architecture. Paris, o autor, 1802-1805. Este trabalho está reunido por dois volumes iniciais e o volume que o complementou com a parte gráfica data de 1821.

3. CLOQUET, Louis. Traité d'architecture: éléments de l'architecture. Hygiène, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture. Paris/Liege: Béranger, 1900.



Compreende-se que o inventário crítico desta obra, dentro deste quadro, complementar o estudo de remanescentes da produção da arquitetura moderna, tida como brutalista, em São Paulo, auxiliará a compreensão desse período, cujas manifestações ocorreram, com muita ênfase, nos anos 1960, dentro dos quais se podem observar certas características peculiares de pensamento formal e estratégia projetual.

## SOBRE O ENGENHEIRO

José Carlos de Figueiredo Ferraz foi um dos mais importantes engenheiros civis brasileiros (1928-1994). Formou-se pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo - EPUSP em 1940, doutor em Ciências Físicas e Matemáticas, livre docente pela EPUSP em 1951 e Professor Catedrático em 1956. Lecionou nos cursos de Engenharia Civil da EPUSP, na Escola de Engenharia da Universidade Mackenzie e na FAU USP. Em 1941 fundou o escritório de projetos de estruturas, denominado Escritório Técnico J.C.de Figueiredo Ferraz Ltda. para atuar nas áreas de consultoria, projeto e gerenciamento de diversos setores da construção civil. Atuou como Secretário de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo (1957), Diretor de Serviços de Engenharia da Companhia de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo (1958-1959), Diretor de planejamento da Companhia Siderúrgica Paulista-COSIPA (1961-1963), Secretário de Transporte do Estado de São Paulo (1966-1968) e Prefeito de São Paulo (1971-1973). Foi o prefeito responsável pela implantação da Lei de Zoneamento da cidade de São Paulo, além de ter desenvolvido estudos urbanos em outras cidades Brasileiras e na China (FIGUEIREDO FERRAZ, 2007).

Na década de 1950, Figueiredo Ferraz se concentrou em pesquisar e experimentar a protensão e os resultados obtidos geraram quatro patentes e avanços nas estruturas de concreto armado. O processo Ferraz consiste em "obter aderência ao concreto por meio da calda de injeção". Outra patente de Figueiredo Ferraz é a do concreto armado com palha de aço (FIGUEIREDO FERRAZ, 2007).

Entre tantas obras importantes para a cidade de São Paulo, a mais versada é a do Museu de Arte de São Paulo - Masp. A solução desse edifício nos primeiros anos da década de 1960 exigiu a experiência, a arte, a técnica e o atrevimento de Figueiredo Ferraz que criou o sistema de protensão e projetou as vigas protendidas para



resolver a arquitetura de Lina Bo Bardi. A dupla de vigas principais, portanto, são hipercarregadas. Elas resistem a uma carga de 30 tf/m, ambas vencendo um vão de 70 m. O momento na viga, no centro do vão, é de 20 mil tf x m ou 20 mil tfm. Equivale ao momento que uma alavanca, com 20 tf na extremidade, provocaria no seu apoio a 1 km de distância. (SUZUKI; ROCHLITZ, 2014)

E, sobre a ousadia do Escritório Técnico JC de Figueiredo Ferraz:

Nos anos 50, quando Lina Bo Bardi idealizou o atual prédio do Masp na Avenida Paulista, muitos profissionais de respeito duvidaram que fosse possível executar a obra, devido ao arrojado vão livre em concreto armado - o maior do mundo com seus 70 metros. Como o terreno destinado ao Masp era o espaço do antigo belvedere do *Trígonon* da avenida Paulista, havia uma obrigação legal de deixar o andar térreo livre. Isto porque Joaquim Eugênio de Lima, o loteador da Paulista, doou este terreno para a municipalidade com uma cláusula que exigia a preservação da vista em direção ao centro. (FIGUEIREDO FERRAZ, 2007)

Fora a arquitetura extraordinária de Lina Bo Bardi, o MASP se notabilizou por ser o maior vão livre (74m) em edificações de concreto armado no mundo.

Além de professor, pesquisador, JC Figueiredo Ferraz também foi administrador e urbanista. Nos anos de sua gestão como Prefeito de São Paulo, José Carlos de Figueiredo Ferraz implantou: um novo Plano Diretor; a Lei do Zoneamento; a Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo – EMURB; a Empresa de Tecnologia da Informação e Comunicação do Município de São Paulo – PRODAM; o novo Código de Obras, a Lei de Áreas Verdes, a nova regulamentação de arruamentos e loteamentos, o novo Código Tributário e a lei que disciplina o ruído urbano.<sup>4</sup>

---

4. José Carlos de Figueiredo Ferraz publicou dezenas de artigos e proferiu palestras sobre urbanismo e gestão urbana. Muitos deles podem ser encontrados nos Boletins Técnicos do Departamento de Engenharia de Construção Civil da EPUSP. O livro *Urbs Nostra* da Editora de Universidade de São Paulo e Pini (1991) contém 50 artigos sobre assuntos diversos: transportes, demografia, gestão urbana e outros.

Sua colaboração na arquitetura paulistana se deu em outras obras relevantes, como os projetos estruturais da OCA (Arquiteto Oscar Niemeyer) no Parque do Ibirapuera, o Edifício Casper Líbero (Arquiteto Gian Carlo Gasperini) na Avenida Paulista, a Faculdade de História e Geografia da Universidade de São Paulo (Arquiteto Eduardo Corona), o Tribunal de Contas do Município de São Paulo (escritório Croce Aflalo & Gasperini), o Sesc Pompeia (Arquiteta Lina Bo Bardi) e o Mercado de Pirituba (Arquiteto Abelardo de Souza).

A participação do Escritório de Figueiredo Ferraz em grandes obras pode ser avaliada pelos projetos: da Rodovia Anchieta; por trecho da Rodovia Imigrantes; diversas pontes e viadutos, como as sobre o rio Tietê (Vila Guilherme, Vila Maria, Freguesia do Ó e o acesso à rodovia Anhanguera); da nova avenida Paulista e de diversos trechos do Metro Paulistano (na linha Norte-Sul, na linha Leste-Oeste; estações Tatuapé e Itaquera e, na linha Paulista, as estações Brigadeiro e Trianon - Masp).<sup>5</sup>

As influências de José Carlos de Figueiredo Ferraz na pesquisa e ensino de estruturas de concreto no Brasil são evidenciadas pelas suas produções, patentes e publicações técnicas e científicas. Foi professor na Escola de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e Professor Catedrático da EPUSP de 1956 a 1994. Lecionou na graduação várias disciplinas de cálculo e concreto e na pós-graduação stricto sensu lecionou disciplinas na área de engenharia civil e urbana. Quando o engenheiro Mário Franco em uma entrevista foi questionado quais foram as referências para os calculistas da sua geração, ele respondeu:

Aqui em São Paulo, talvez [José Carlos de] Figueiredo Ferraz possa ser considerado uma referência, pois quando ele começou a trabalhar existiam poucos calculistas independentes. Os outros praticamente estavam no mesmo nível, começaram na mesma época. Talvez Zuccolo, com seu trabalho de concreto protendido, se destacasse. Foi uma pena não termos tido oportunidade de conviver mais. FRANCO (2006, p.11)

---

5. Diversos locais do site da FIGUEIREDO FERRAZ Consultoria e Engenharia de Projeto S.A

Destinado a ser um grande pavilhão para a venda e distribuição de mercadorias, o MLP (antigo Mercado Livre ML) abriga um programa que se caracteriza como uma grande tenda para feira de produtos agrícolas e afins. Foi projetado e calculado pelo Escritório Técnico JC Figueiredo Ferraz nos últimos anos da década de 1950.<sup>6</sup>

O MLP e a Torre do relógio são elementos estruturantes centrais ordenando toda a distribuição dos setores dentro da Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo - CEAGESP,<sup>7</sup> fazendo com que atue como um organizador de fluxos e ordenador das ruas de acesso externas e dos pavilhões dos concessionários e dos produtores de hortifrutigranjeiros, articulando o território do Centro de Abastecimento e marcando sua função central e organizadora das vias e demais edifícios que compõe o conjunto. (Figuras 1 e 2)

Trata-se da *primeira casca protendida no Brasil em folha poliédrica* com 32,25m de vão, apoiada em uma sequência de pilares inclinados e em formato de "Y" assimétrico para dar apoio a marquises nas duas laterais, a cada 13,09m, em todo o comprimento do pavilhão (Figura 3, 4 e 5). A sequência de apoios se divide em duas alas, uma com 17 (dezessete pilares e outra com 16 (dezesesseis), amarrados por uma grande viga calha (secção de 1,75 por 1,11m) que recebe as cargas da casca, que juntos com a projeção da marquise atingem uma área construída de 45.473,88m<sup>2</sup>. Entre elas situa-se uma plataforma elevada destinada a controle visual do pavilhão que é apoiada por quatro pilares e acessada por quatro escadas laterais gerando duas alas contínuas quase simétricas.

Os pilares são inclinados cerca de 8 graus em relação à vertical auxiliando o auto equilíbrio da estrutura, fato que possibilita a apreciação de seu arrojo. O formato de "Y" assimétrico por sua vez, adquire pelo seu lado externo a forma de mão francesa, a qual possibilita o avanço que acolhe a estrutura em balanço da marquise.

---

6. Os projetos detalhados encontrados nos arquivos da Ceagesp são datados de 1962, porém DEL NERO (1994) declara que foram idealizados nos últimos anos da década de 1950.

7. A Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo - Ceagesp recebeu esse nome em maio de 1969, a partir da junção de duas empresas do governo do Estado de São Paulo: o Centro Estadual de Abastecimento - Ceasa e a Companhia de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo - Cagesp. Fonte: CEAGESP. Histórico <<http://www.ceagesp.gov.br/a-ceagesp/institucional/historico/>>.

A marquise se constitui por uma laje nervurada, em caixão perdido, que vence os vãos dos intercolúnios no sentido longitudinal. O caixão perdido, em sua parte inferior, constitui-se por uma laje em superfície curva adelgada em seus extremos realiza um contrapon-to com a cobertura em curva do pavilhão.

No caso do pavilhão no qual a edificação do MLP, tão somente, quase que se constitui apenas pela concepção de uma estrutura portante, pode-se referir ao dizer de Espallargas:

Constrói-se partido de conceito estrutural, por hipótese, sólido e seguro para o edifício, com material que forma e com conhecimento científico do desempenho e características físicas com que, por hipótese, se controla o uso, economia e durabilidade. A forma constrói ou a estrutura forma. (ESPALLARGAS. 2004, p.131).

A verificação dos desenhos disponíveis no acervo da Ceagesp agrega outro procedimento utilizado para a análise dessa obra. Pode-se verificar o cuidado com que se objetivava que a estrutura aparente fosse revelada com a qualidade e geometria projetada. Para isto um conjunto de desenhos de formas e cimbramentos eram concebidos para a obra, a Figura 6 mostra o desenho do projeto de forma com madeira maciça para a execução da aba do pilar e da laje de *caixões vazios* que formam a marquise.

A casca de concreto aparente protendida foi calculada e construída com o método patenteado por JC de Figueiredo Ferraz, denominado *Processo Ferraz de Protensão* (Figura 6). Esse método foi empregado em outras grandes obras, tanto de infraestrutura como de edifícios. A casca é desenhada por módulos de 1,309m de largura, em forma trapezoidal arqueados para atingir um vão de eixo de 13,09 entre pilares.

Outro elemento constatado nos desenhos do projeto, porém nunca edificado, é o da vedação lateral nas laterais do edifício. (Figura 8). Foram localizados vários desenhos, sem datação, nos quais se propõe a vedação do nível superior do edifício, isto é, ente o nível superior das marquises e o inferior das vigas calhas da cobertura.

Segundo análises das plantas executivas, nota-se que o concreto armado empregado foi meticulosamente calculado e detalhado para cada etapa construtiva, tendo sido montadas formas de madeiras maciças para as formas e cimbramentos. O esmero e cuidado

nesse processo construtivo são notados pela adequada aparência do concreto armado e pela forma e vãos da estrutura, fazendo do MLP um belo exemplar da arquitetura brutalista paulista.

Originalmente o piso era asfáltico, porém os trabalhos ininterruptos de carga e descarga de mercadorias acabaram deformando o piso original e este foi substituído por concreto armado nas duas direções.

Em 1977 é construída a segunda etapa do edifício, porém mesmo nesta ocasião, não foram colocados os brises de cimento amianto inseridos em esquadrias originalmente projetados para vedar o vão entre as marquises e a cobertura, e nas fachadas de frente e dos fundos. Esse fato faz com que as chuvas com rajadas de ventos entrem em parte da área de comercialização, porém a iluminação natural é excelente para o pavilhão ser empregado diariamente sem o auxílio de iluminação artificial.

O edifício foi totalmente restaurado em 2014; os pisos de concreto armado foram refeitos e o concreto foi totalmente recuperado, envolvendo trabalhos de preenchimentos, lixamento e limpeza. (Figura 9). Atualmente ele se encontra em bom estado de conservação e é utilizado de forma intensa, representando o maior mercado de frutas, verduras e flores da América Latina.

Durante a última década uma polêmica envolve a remoção da CEAGESP da Vila Leopoldina, para a região de Perus próxima do Rodanel, conforme proposta do ex-prefeito do município de São Paulo Fernando Haddad, e com a concordância do atual prefeito João Dória Junior. Porém a Câmara de Vereadores pretende revogar essa decisão por meio de outro decreto legislativo, com a finalidade de proporcionar mais debates públicos e tentar distribuir as atividades da CEAGESP em três pontos da cidade para não concentrar o trânsito em uma região (AGENCIA ESTADO, 2017). Se a remoção da CEAGESP acontecer, um destino digno merece ser dado ao MLP, com a estrutura preservada, podendo ser destinado a muitos usos, devido a flexibilidade total do projeto.

## TIPOLOGIA DO MLP

Não se verifica a época do projeto do CEASA uma categorização tipológica muito precisa no que se refere ao edifício destinado à Central de Abastecimento, na escala dos grandes centros urbanos. As grandes construções de Centrais ocorreram por volta da segunda

metade do século XX, pois as grandes concentrações urbanas exigiram novas e amplas organizações para distribuição dos produtos alimentares ampliando as necessidades locais e programáticas de criação de grandes complexos urbanísticos arquitetônicos.

Cite-se, por um exemplo paradigmático, a concomitância com a grande central de abastecimento de Paris, o *Marché de Rugins*, cujos planos de iniciaram em 1959 e teve sua abertura em 1969, com a transferência de função das atividades realizadas no mercado de Les Halles.

No livro *Historia de las tipologias arquitectonicas* (1980) de Nikolaus Pevsner não se encontra um capítulo que trate de grandes centrais de abastecimento, talvez se possa enquadrá-las no Capítulo 15 - "Mercados, invernaderos y edificios de exposiciones" (p.283 a 308). O autor não classificou ou configurou, até aquele momento, uma tipologia característica pela qual se pudessem verificar as relações e pressupostos pelos quais teria sido desenvolvido o conceito do prédio do MLP.

Entendido como um conjunto de edificações em grande escala de armazenamento e distribuição de produtos perecíveis, o conhecidos como Ceasa, estas edificações se tornaram uma designação popular das centrais de abastecimento em todo o Brasil.

O edifício principal das centrais de abastecimento caracteriza-se por ser ao mesmo tempo um mercado aberto, feira livre, pavilhão de exposição ou praça coberta. Todos estes programas arquitetônicos poderiam ou acabariam por referenciar o desenho do edifício do Mercado Livre do Produtor na época de sua concepção em São Paulo. Recordando todas as possíveis raízes etimológicas trazidas pela história da arquitetura, Vernille da Silva (2015) relata:

Os locais destinados ao comércio podem ser identificados ao longo da história das cidades desde o surgimento desta forma de organização humana. Com o tempo, os diferentes espaços urbanos foram se especializando, adequando-se cada vez mais à função que desempenhavam. A ágora das cidades gregas, o fórum das cidades romanas e os Bazaars árabes são exemplos de espaços que abrigavam o comércio e foram tipificados, de tal forma que podemos identificá-los em diferentes cidades destas sociedades. Nas cidades medievais europeias temos as praças como lugar de excelência para o comércio. Através delas abasteciam-se as cidades com gêneros alimentícios e

produtos manufaturados de toda espécie. Contudo, cabe ressaltar que a praça do mercado não pode ser definida como um edifício, é antes um espaço livre intra-urbano onde atividades comerciais ocorrem de forma temporária. Chama-se de Feira a esta forma de comércio itinerante, e por muito tempo este foi o modo prioritário de abastecimento das cidades ocidentais. (VERNILLE DA SILVA. 2015)

Da organização da feira, como espaço de venda de produtos, surge o desenho da distribuição das células que compõem o loteamento do edifício do mercado. Este loteamento, em princípio, subdivide a planta em trama geométrica que ordena o uso dos vendedores/produtores (espaços denominados de boxes) e áreas de circulação por meio de eixos bem definidos como já se encontra, no Tratado de Filarete (1461-65), a configuração básica de uma praça externamente fechada e internamente aberta para a circulação de acesso às várias células nas quais os produtos eram comercializados.

Esta configuração é por meio de diversas variáveis, trazida até a Prancha 13 do *Précis de Leçons* de Durand (1809) e tem suas versões no *Traité d'architecture* de Louis Cloquet (1900), como se pode notar ao exibir algumas das possíveis ocupações de edifícios, classificados como pavilhonares, utilizados como mercado, ainda menores devido à escala das cidades da época. (Figura 10)

O livro sobre a *Arquitetura da Escola de Belas Artes de Paris* (DREXLER, 1977) apresenta poucas informações sobre o tema dos mercados públicos como temática de concursos internos. As poucas obras referenciadas são a do *Graniers Publics* (1797) projetada por Louis-Ambroise Dubut e o próprio Les Halles de Paris (1853/63).

A estruturação básica de um edifício para mercado foi muito referenciada no projeto de Victor Baltard para o Les Halles (Figura 11) o qual acabou por difundir de forma quase paradigmática da estruturação dos boxes em ambientes de um grande Mercado Central. Estes boxes eram reunidos em edifícios especializados para a distribuição e venda de certos produtos (carnes, frutas e legumes, peixes e outros). As edificações tinham formato similar, articuladas internamente entre si e externamente por meio de vias e galerias de circulação.

Segundo Romano:

Les Halles, primeira versão do Mercado atacadista moderno, estrategicamente situado na área central e comporte



comparável ao de um bairro, uma verdadeira *cidade intra-muros* idealizada...a partir de um sistema modular composto de grandes edifícios pavilhonares de base quadrada, interligados por vãos centrais cobertos, pré-fabricados em aço, assim como a cobertura de quatro águas encimada por lanternins. Cada pavilhão era responsável por comercializar um tipo específico de produto, denunciando a necessidade de se implantar um zoneamento de usos. Este edifício foi demolido em 1971. (ROMANO, 2004, p.28)

Este padrão acabou por ser referência para vários mercados urbanos, segundo Murilha e Salgado:

O Mercado da Candelária no Rio de Janeiro, projeto de Grandjean de Montigny, que seguiu o projeto clássico de mercado que remete ao átrio romano antigo, será modelo para a construção de mercados fechados com pátio aberto envolto por arcadas, em diversas cidades brasileiras. O Mercado Central de Paris projetado por Victor Baltard e Félix-Emmanuel Callet (fig 10 e 11) será o modelo para os grandes mercados cobertos em estrutura de ferro dotados de lanternim, tanto no Brasil como em diversas cidades de vários países. (Murilha e Salgado, 2016)

Estes modelos pavilhonares, lineares ou em trama, são duas vertentes de organização interna de espaços reservados para a distribuição dos boxes a serem ocupados pelos produtores para vender seus artigos.

As referências para o projeto do MLP devem ter se guiado por estas referências o que podendo ser notadas pela distribuição interna das áreas para os vendedores, denominadas "pedras", e eixos das circulações sob a imensa cobertura. (Figura 13)

Com as possibilidades desenvolvidas para a utilização do concreto armado e posteriormente pelo protendido, grandes vãos puderam ser obtidos estabelecendo alternativas para as estruturas metálicas.

A substituição dos componentes metálicos provocou novas soluções espaciais para os edifícios pavilhonares. Estas configurações irão se refletir num grande conjunto de obras modernas. Como já se expressa nos trabalhos de Pier Luigi Nervi como o Palazzo delle Esposizioni de Turin (1948-49).



Nestas além do uso do concreto, outra estratégia recorrente é a utilização de translações de um elemento estrutural que define a constituição e, ao mesmo tempo, a forma do edifício. Este procedimento e configuração comparecem desde aquelas que podem ser consideradas pioneiras manifestações tipológicas de exoesqueletos modernos no Brasil ou de protagonismo da estrutura do concreto, como nos projetos de Affonso Eduardo Reidy da Escola Brasil Paraguai (1952), do MAM do Rio de Janeiro (1953) e do projeto de Helio Duarte e Ernst Mangge para a Escola de Engenharia da USP de São Carlos (1953).

Mais além do protagonismo da estrutura a manifestação em concreto aparente irá marcar uma revela uma das características mais marcantes de linhagem brutalista.

A utilização de pórticos ou estruturas trilíticas de diversos formatos colocados em sequência, pode ser observada em inúmeras construções alinhadas ao modernismo brasileiro, anteriores ao MLP que requeriam amplos vãos internos como a Fábrica da Duchon (O. Niemeyer -1950), o Museu de São Vicente (L. Bardi - 1951), também pode ser notada em várias outras projetadas no período vigente ao projeto do MLP, como a Escola de Itanhaém (1958) e o Anhembi Tênis Clube (1961) de Vilanova Artigas e obras posteriores, como o Clube XV de Santos a qual, talvez seja um dos exemplares mais significativos da utilização de pórticos sequenciais.

## MLP E A CENTRAL DE ABASTECIMENTO

Nos mercados, em geral, não existe um edifício protagonista, mas nas Centrais de Abastecimento pode-se encontrar a implantação de um grande edifício para receber as feiras de venda e distribuição dos produtos hortifrutigranjeiros, em vários dias e horários da semana.

No livro *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, Segawa (2010) trata num de seus itens do tema das Centrais de Abastecimento, citando com brevidade algumas experiências reveladas no Brasil nos anos 1970. Elas assumem a existência do protagonismo do edifício do mercado livre na constituição do conjunto, fato que sugere certo pioneirismo no projeto e construção do MLP do Ceasa de São Paulo. No livro de Bastos e Zein (2010) é observada uma organização semelhante dos galpões em torno da grande cobertura do pavilhão dos produtores no projeto Central de Abastecimento de Porto Alegre (1972), cujo cálculo foi realizado pelo arquiteto e engenheiro uruguaio Eladio Dieste e o projeto dos arquitetos Maximiliano Fayet, Claudio Araújo, Carlos Comas.

Deve ser notado o desenvolvimento desta tipologia nos anos 1960 e 1970, conforme dados fornecidos pela Abracen – Associação Brasileira de Centrais de Abastecimento<sup>8</sup> estas implantações, muitas delas ideadas no início da década de 1960, iniciaram suas operações nos primeiros períodos nas cidades de São Paulo (1967/69), Recife (1968), Brasília (1972), Salvador/Aracaju/Porto Alegre (1973), Contagem/João Pessoa (1974) registrando, até finais do ano de 1987, cerca de 35 centrais nos grandes aglomerados urbanos do país.

A proposição do Ceasa SP e a sua continuidade como CEAGESP referenciou várias Centrais similares construídas a partir dos finais dos anos 1960.

A expansão da cidade de São Paulo, nos últimos 50 anos, acabou por transformar a área de seu entorno em área bastante urbanizada, hoje já bastante habitada e dotada de vários serviços, instituições, comércios, etc.

Atualmente além dos serviços gerais de abastecimento por atacado, o MLP também reúne e atrai compradores e usuários finais transformando-se em imensas feiras livres em dias da semana, com vasto acesso ao público.

O MLP se caracteriza em diversos momentos, numa praça pública coberta, cuja função ultrapassa a de ser mercado de produtos perecíveis tornando sua função pública aglutinadora.

Como classificado como o terceiro maior centro de abastecimento do mundo ele pulsa com a cidade de São Paulo em suas capacitações e limitações.

Mario de Almeida cita que o poeta Nicolás Guillén, em visita a Porto Alegre em 1945, o poeta Nicolás Guillén solicitou visitar o mercado municipal da capital gaúcha afirmando que “conhecer uma cidade é conhecer o Mercado” (ALMEIDA, 1995, p.175). Frase que coloca em pauta os significados dos espaços de mercado para muito além de suas funções *strito sensu*, mas como local privilegiado para compreender a cultura de um lugar. As relações que se mostram pelos produtos expostos, por suas cores, aromas, hábitos e pelas relações sociais que comparecem. Não é à toa que em quase todas as cidades do mundo mercados são foco de visitas como La Bocanera de Barcelona, o Mercado Jemaa El Fnaa, no Marrocos, o Mercado Municipal de São Paulo, o Viktualienmarkt, mercado ao ar livre de

---

8. Abracen – Associação Brasileira de Centrais de Abastecimento. Histórico <<http://abracen.org.br/sobre-a-abracen/#historico>>.

Munique, o Grand Bazar de Istambul, o Regins de Paris e muitos outros pelos quais se pode apreciar a cultura e o modo de vida de cada localidade.

Atualmente o pavilhão do MLP (Figuras 14) nos dá esta oportunidade com sua forma aberta de expor a vida da metrópole contida na Grande São Paulo com mais de 21 milhões de habitantes (EMPLASA, 2017).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância das participações nas áreas de engenharia e arquitetura do Prof. José Carlos de Figueiredo Ferraz é inegável na história brasileira, sendo um dos engenheiros de estrutura mais respeitados no Brasil, reconhecido mundialmente pelos recordes, patentes, prêmios recebidos e atuação acadêmica por mais de 50 anos.

O MLP representa um belo exemplar da arquitetura pavilhonar brasileiro. Ele é um dos representantes do auge da técnica de concreto armado aparente protendido da década de 1960.

Suas funções se ampliaram desde sua construção tornando-o um edifício de características cada vez mais públicas e de acesso ao uso da cidade.

Sua concepção arquitetônica possibilitou as mais diversas utilizações como local de troca, venda, compra e distribuição de produtos perecíveis.

O projeto de sua cobertura em *telhas* obtidas de dobras poliédricas de concreto protendido possibilitou um grande vão central para a colocação dos pontos de venda. As abas proporcionadas pelas marquises laterais atuam para a circulação de indivíduos e produtos liberando tanto acessos como circulações externas.

O MLP tido como um pioneiro exemplar de grande casca de concreto protendido, passado mais meio século de sua concepção ainda revela suas qualidades arquitetônicas, construtivas e sociais. Edifício que por seu garbo e lógica construtiva revela sua grandeza com amabilidade e surpreendente expressão plástica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRACEN – Associação Brasileira de Centrais de Abastecimento. Histórico <<http://abracen.org.br/sobre-a-abracen/#historico>>.

ALMEIDA, Mario de. *O comércio no Brasil. Iluminando a memória*. Rio de Janeiro, Confederação Nacional do Comércio, 1995.

*Arquivo do Departamento de Engenharia e Manutenção. Plantas de 1962 e 1966.* São Paulo, Ceagesp, 2017.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira.* São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950.* São Paulo, Perspectiva, 2010.

*Câmara deve revogar decreto de Haddad que transfere Ceagesp para Perus.* São Paulo, Agência Estado, 01 fev. 2017 <[http://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2017/02/01/interna\\_nacional,844167/camara-deve-revogar-decreto-de-haddad-que-transfere-ceagesp-para-perus.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2017/02/01/interna_nacional,844167/camara-deve-revogar-decreto-de-haddad-que-transfere-ceagesp-para-perus.shtml)>.

CLOQUET, Louis. *Traité d'architecture: éléments de l'architecture. Hygiène, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture.* Paris/Liege, Béranger, 1900.

DEL NERO, João Antonio. Palestra sobre José Carlos de Figueiredo Ferraz. In *Simpósio Prof. José Carlos de Figueiredo Ferraz.* São Paulo, Epusp, dez. 1994.

DURAND, Jean-Nicholas Louis. *Précis of the Lectures on Architecture.* Paris, O Autor, 1825.

EMPLASA - Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano S.A. Região Metropolitana de São Paulo <<https://www.emplasa.sp.gov.br/RMSP>>.

FIGUEIREDO FERRAZ Consultoria e Engenharia de Projeto S.A. Fundador José Carlos de Figueiredo Ferraz. São Paulo, Figueiredo Ferraz, 2007 <<http://www.figueiredoferraz.com.br/br/empresa/fundador>>.

----- . *Prefeito José Carlos de Figueiredo Ferraz.* São Paulo, 2007 <<http://www.figueiredoferraz.com.br/br/empresa/imprensa/item/159-prefeito-jose-carlos-de-figueiredo-ferraz-2007>>.

FRANCO, Mario. Entrevista. *Projeto Design*, n.319, São Paulo, set. 2006, p. 08-11.

MURILHA, Douglas; SALGADO, Ivone . A arquitetura dos mercados públicos. Tipos, modelos e referências projetuais. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 138.02, Vitruvius, nov. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.138/4113>>.

PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types.* London, Thames and Hudson, 1997.

REZENDE, Vera. Planos e regulação urbanística: a dimensão normativa das intervenções na cidade do Rio de Janeiro. In Oliveira, Lúcia Lippi (org.). *Cidade: história e desafios.* Rio de Janeiro, FGV, 2002. p. 256-281.

ROMANO, Leonora. *Edifícios de mercado gaúchos: uma arquitetura de sentidos*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2004.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2010.

SUZUKI, Marcelo; Rochlitz, Roberto. A estrutura do Masp, de Lina Bo Bardi. *AU - Arquitetura e Urbanismo*, n. 249, São Paulo, dez. 2014 <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/a-estrutura-do-masp-de-lina-bo-bardi-333984-1.aspx>>.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura paulista brutalista 1953-1973*. São Paulo, 2015 <[www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port-conceitos.htm](http://www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port-conceitos.htm)>.

# ALÉM DA TÉCNICA: DIMENSÕES OUTRAS DA RACIONALIDADE

Maria Isabel Villac

## RESUMO

O texto propõe olhar para o ginásio do Clube Atlético Paulistano do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, como obra ainda transformadora de uma estrutura histórica e social através de uma poética cuja inventividade e excelência técnica se revelam em uma forma imbricada no processo social. A ordem construtiva do artefato busca uma correspondência lógica e funcional, mas, também, estética entre arquitetura, cidade e atividade humana, tal que a contribuição criativa desta arquitetura, na opção por espaços de rara densidade expressiva, esclarece um projeto ético.

Palavras-chave: Técnica, Arte, Projeto social, Ginásio do Clube Atlético Paulistano, Paulo Mendes da Rocha.

## BEYOND TECHNIQUE: OTHER DIMENSIONS OF RATIONALITY ABSTRACT

The text proposes to look the gym of the Clube Atlético Paulistano, designed by the architect Paulo Mendes da Rocha, as a building, still compromised in a historical and social transformation. The structure of inventiveness and technical excellence is poetically revealed in a form embedded in the social process. The constructive order of the artifact searches an equality relation between logical and functional design, but also looks for aesthetics among architecture, city and human activity. The creative contribution of

this architecture, in its option for density and expressive spaces, explains an ethical project.

Keywords: Technique, Art, social project, Ginásio do Clube Atlético Paulistano, Paulo Mendes da Rocha.

## MÁS ALLÁ DE LA TÉCNICA: DIMENSIONES OTRAS DE LA RACIONALIDAD RESUMEN

El texto propone mirar el gimnasio Clube Atlético Paulistano diseñado por el arquitecto Paulo Mendes da Rocha, como una obra en la cual aún se verifica el intento de transformación de una estructura histórica y social. A través de una poética, anclada en ingenio y excelencia técnica, se revela en una forma incrustada en el proceso social. El orden constructivo del artefacto se propone como búsqueda de un diálogo entre la lógica y la función, pero también de la estética que reúne arquitectura, ciudad y actividad humana, tal que la contribución creativa de esta arquitectura, en la elección de espacios de rara densidad expresiva, manifiesta un proyecto ético.

Palabras llave: Técnica, Arte, Proyecto social, Ginásio do Clube Atlético Paulistano, Paulo Mendes da Rocha.



Para Paulo Mendes da Rocha a arquitetura tem consistência física. É parte fundamental da consciência concreta das coisas, de sua corporeidade. E essa qualidade corpórea exige clareza estrutural, eficácia e demonstração da resistência das coisas na intensidade sensível de uma configuração que não permite sublimação, porque “A imaginação exige abstração. A construção, não!” (ROCHA, 1996).

O processo abstrato do raciocínio projetivo nasce a partir da consistência concreta do mundo. É a partir da percepção de uma unidade entre a arquitetura e o mundo, que o arquiteto concebe o pensamento construtivo e a objetividade das ideias. E esta intenção construtiva, que se constitui em ciência e tem um caráter social, realiza suas obras, e as do grupo que se reuniu em torno ao arquiteto Vilanova Artigas, a partir dos anos 1960, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, buscando

“uma arquitetura que, decididamente, orientava-se para uma sociedade nova, com vistas voltadas para um mundo que se abria. Dentro dessa orientação é que ela absorvia ou propunha avanços tecnológicos. [...] A tese que se desenvolvia nesses projetos era uma tese em sociedade, isto é, uma arquitetura à qual se pode atribuir a condição própria da arquitetura: inventar e propor soluções que possam levar a sociedade a conquistas novas, fazendo fluir no seu desenho as conquistas já efetivas do homem” (ROCHA, 1974, p. 10).

O legado deste ciclo é um compromisso com a emancipação que frutifica no que se poderia chamar uma cultura insubordinada ao pensamento colonialista, que testa a cultura através da prática social e da sondagem de um estado de contemporaneidade, que introduz a dinâmica histórica como parte dos sentidos da obra.

O vigor que caracterizou este ciclo intelectual e artístico continua presente, ainda que fragmentado em ações e obras isoladas. Todavia pode ser reconhecido como transformador, como substrato da manifestação de uma sucessiva prática histórica de afirmação e construção de um estado de liberdade, que se resiste a ver a cultura brasileira sob uma perspectiva estética exótica ou como mercadoria que rebaixa as aspirações estéticas a um estilo.



As obras arquitetônicas ligadas a este pensamento são, por conseguinte, ensaios que esclarecem um projeto ético. Sua contribuição criativa está no refinamento de técnicas construtivas, que experimentam a possibilidade de industrialização da construção, no esforço de valorização da forma imbricada no processo social. E, sem dúvida, no espírito crítico que estimula a ampliação da consciência, porque relaciona o contexto universal e a estrutura histórica em uma opção por espaços de rara densidade expressiva.

## GINÁSIO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO

O Ginásio do Clube Atlético Paulistano é uma obra que inaugura, em São Paulo, uma racionalidade construtiva orientada pelo conhecimento e pelo valor existencial que a arquitetura exhibe, quando promove as relações humanas e organiza o espaço de sua manifestação. Com valor de novidade, mas também como prognóstico do que parece persistir no desenvolvimento da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, esta obra é a promessa de que a arquitetura moderna no Brasil encontrava, na nova geração, um novo caminho para a linguagem arquitetônica que até então se confirmava como “brasileira”, orientada, principalmente, pela liberdade da forma, característica da arquitetura de Oscar Niemeyer.

Ao fazer coexistir o maciço e o hermético da arquitetura tradicional com a sinceridade construtiva e a continuidade espacial da arquitetura moderna, o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, embora reconheça a inventividade e a excelência técnica, de algumas das obras precedentes, como base para conquistar a autêntica liberdade criadora, renuncia à mera repetição dessa experiência.

O projeto do Clube Atlético Paulistano é do ano de 1957. A obra, concluída em 1961, recebe o Grande Prêmio na exposição de arquitetura da VI Bienal Internacional de São Paulo, em 1963. O júri, formado por Julien Ferris (Caracas), Eduardo Corona (São Paulo), Zenon Lotufo (São Paulo), Affonso Eduardo Reidy (Rio de Janeiro) e Maurício Roberto (Rio de Janeiro), distingue a harmonia dos elementos, a integração entre interior e exterior, e marca a solução como “legítima obra arquitetônica”. Destaca, ainda, a engenhosidade estrutural e a beleza da obra. Em suas palavras,

O júri considera que este edifício se destaca grandemente pela simplicidade de solução, engenhosidade

da estrutura e por sua beleza plástica. Não obstante a qualidade da seleção encontrada, a obra não se resume a uma estrutura, é uma obra de arquitetura. Apesar de ocupar uma extensa área, o edifício é de uma grande leveza. A marquise circular, elemento principal da cobertura, pousa levemente sobre a plataforma retangular, na qual estão localizadas as dependências complementares. É perfeita a fusão arquitetônica desses dois elementos. As escadas, as arquibancadas, as rampas, a plataforma, harmonizam-se com a grande cobertura central, formando um magnífico todo arquitetural, onde se integram perfeitamente os espaços interiores e exteriores (*Acrópole*, 1961, p. 410).

As palavras dos arquitetos do júri ao premiar a obra poderiam resumir-se em uma: *techne*. A *techne* é o conhecimento da verdadeira natureza de um objeto. O sentido autêntico do saber. A ação real que conclui em sua produção: o *tornar presente*. Na *techne* se funda a poética, que é o fazer próprio das artes. E é desde uma visão da técnica em sua dupla acepção original (FERRATER, 1991, p. 3199)<sup>1</sup> que o Ginásio do Clube Atlético Paulistano se destaca: domínio dos meios instrumentais positivos e atividade artística social.

## UMA DESCRIÇÃO TÉCNICA: NÃO TÃO SOMENTE UMA ESTRUTURA

O edifício do Clube Atlético Paulistano é uma "arquitetura simples e imediatamente percebida" (SCOTT apud PEDROSA; AMARAL, 1981, p. 277): uma circunferência circunscrita a um paralelogramo retangular. Desde o exterior, a compreensão das qualidades tridimensionais da obra é imediata, já que a percepção da simplicidade e da magnitude da ordem tridimensional está proporcionada pela integridade própria das formas puras que ensinam a virtude das tensões dinâmicas do espaço e sua convertibilidade funcional.

A tridimensionalidade do edifício é da ordem de uma arquitetura clássica: uma caixa prismática que propõe uma praça dura

---

1. "La distinción entre técnica y arte es escasa [...] Los griegos usaban el término [...] (con frecuencia traducido por *ars*, 'arte' y que es la raíz etimológica de *técnica*)". MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofía 4*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 3199-3201.

em sua laje superior, também coroada, em sua parte central, por uma cúpula. Da centralidade original da planta, portanto, a configuração revela a retidão das relações entre as partes e o conjunto, entre as formas e o espaço, entre a dinâmica interior e a estabilidade exterior.

O protagonismo da planta baixa, desde a qual gera o volume do edifício, é percebido desde o exterior e acusa um espaço interno submetido à inevitável centralização da atividade esportiva, e ao uso da geometria, como mecanismo racional que controla um espaço destinado a acomodar as demais atividades de apoio.

A cobertura do ginásio nasce, junto com a praça, como um corpo maciço e plástico, que expressa perenidade e movimento. Formada por um anel de concreto, congrega seis pilares, também de concreto, que sustentam, por sua vez, uma cúpula metálica. A estrutura que aflora na praça evidencia a dinâmica que individualiza e congrega a resistência dos materiais. O concreto como figuração do esforço da matéria e o aço que constrói o domo, em arco abatido, separado do pavimento da praça, articulado espacialmente a ela, através de um vazio cuja leveza e flexibilidade características das estruturas tensesis, dá a sensação de estar flutuando.

A racionalidade construtiva da cobertura é uma poética advinda de uma expressão técnica renovada,<sup>2</sup> teatral e dramática e, como figuração do esforço da matéria, expõe o esforço estrutural. Ao estar concebida para manifestar sua verdadeira natureza, a obra é didática: informa seu princípio construtivo e, assim, convida à participação.

A técnica estrutural mista comparece na obra como tradução exata da superposição de dois princípios estruturais: compressão e tensão, que se afirmam cooperativamente através de uma lógica que ensina seu princípio construtivo e, como campo aberto à percepção, solicita a participação em seu estado de tensão. A imagem da obra, amparada na solidariedade dos esforços estruturais da cobertura e na qualidade prismática da caixa-praça, traduz em uma formalização de individualidade máxima e irreduzível, uma equação forma/espaço participativa.

---

2. A exemplo das lições do Formalismo Russo. Para aprofundamento, ver obras de Victor Sklovski.

O ginásio do CAP é, definitivamente, a obra arquitetônica que define, em São Paulo, uma linguagem legada por Le Corbusier desde a Unité d'Habitation em Marselha (1947) e inaugurada, no Brasil, por Affonso Eduardo Reidy no projeto da Escola Brasil-Paraguai (1951).

A construção, rigorosa portanto, orienta as decisões projetuais que reclamam um novo pensamento entre técnica, ética e estética: a poética de uma

arquitetura [que] aparece não negando a necessidade de símbolos. É que há nesse momento — quando aparece a minha arquitetura —, uma nova monumentalidade a ser cantada, há uma necessidade de símbolos, há uma necessidade de novos símbolos para a nova mentalidade, o novo psiquismo (ROCHA, 1992).

A adoção do concreto bruto e a estrutura aparente que definem a espacialidade do edifício reconhecem a obra como ato cultural condensado no objeto construído que qualifica todo o ambiente e funda, para a arquitetura de raízes brasileiras, uma nova poética.

Este “programa de arte”,<sup>4</sup> voltado para as questões urbanas, entendendo que a relação da arquitetura com a cidade prevalece sobre o edifício isolado, está impregnada pelo momento histórico do processo de projeto e construção de Brasília. Enquanto cidade-capital, Brasília concentra o desejo de uma monumentalidade que expresse a experiência de espaço e a imaginação da arquitetura brasileira. E, qualquer consideração quanto ao significado das teses que buscam uma unidade cultural e uma consciência crítica, para a renovação da sociedade, está marcada pelo desejo de maturidade de uma produção arquitetônica e seus desdobramentos sociais.

A simbólica cidade-capital, projetada em 1957 e inaugurada em 1961, alimenta o anseio de emancipação cultural e coesão social, e impulsiona pensar outra perspectiva histórica para a arquitetura no Brasil. A arquitetura do concreto bruto dos anos 1950/1960 está entusiasmada pelo planejamento da nova capital. Abre seu raciocínio para a obra de caráter coletivo que é a cidade, enquanto possuidora

3. O Ginásio do Clube Atlético Paulistano é hoje uma obra desfigurada.

4. Esta definição de “poética” é de Luigi Pareyson, em Estética – Teoria da formatividade.

de atributos de uma *urbs* e uma *civitas*, e cuja expressão deve inserir-se na problemática do país e, por isso estar, necessariamente, vinculada a um avanço técnico.

É a partir da construção de Brasília que, em São Paulo e na arquitetura de Paulo Mendes da Rocha que nos interessa particularmente, parece possível definir a modernização como prática social, conciliando técnica, estética e espírito crítico, inaugurando, também para os arquitetos, um novo momento de responsabilidade histórica que redefine o espaço do imaginário.<sup>5</sup> Para esta arquitetura, o desenho é destinação compreendida e orientada por um desígnio, por um projeto.<sup>6</sup> Projetar é responsabilizar-se pelo espaço social.

Também a arte passa por um processo de investigação de um procedimento mais arrojado e revolucionário.<sup>7</sup> E, o que a arquitetura e a arte percebem é a potencialidade transformadora da “imaginação no poder”,<sup>8</sup> quando esta se põe a favor das transformações sociais necessárias e se orienta pela integração da razão e do desejo, e como instrumento do conhecimento e da ação.

---

5. “o nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que aspira, também pela primeira vez, a certa consistência interna: um imaginário no qual, sem prejuízo das falácias nacionalistas e populistas, parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos e excluídos”. SCHWARZ, Roberto. Fim de século. *Caderno mais! Folha de São Paulo*, São Paulo: 04 dez. 1994, p. única.

6. “a própria noção de “desenho” se modificou no Brasil. Hoje procuramos e aceitamos uma noção mais ampla, são os nossos desígnios, o nosso projeto. Assim, faz parte do desenho, tido como desígnio estimular o processo emancipador; e estabelecer as nossas exigências de industrialização”. MOTTA Flávio. Desígnios industriais e arquitetura. In *Texto Informes*, publicado pelo Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1970, p. 24.

7. Comentando sobre Lígia Clark e uma referência a um possível início do Movimento Neoconcreto, surgido em 1959: “Já em 1957, [...], Lígia [...] escrevia, com uma espantosa lucidez, e antecipadamente: ‘A obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela.’ Visionária do espaço, como todo artista moderno [...], refutando uma visão puramente óptica, ela almejava a que o espectador fosse *jogado dentro da obra* para sentir, atuando sobre ele, todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra”. PEDROSA, Mario; AMARAL, Aracy (1957). Significação de Lígia Clark. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 197.

8. *L’imagination au pouvoir* - grito das barricadas de Maio de 1968.

Este imaginário anuncia que a ciência da arquitetura, o conhecimento que a arquitetura gera, ultrapassa o estágio da estrita necessidade para criar situações para os prazeres da vida citadina, já que as obras de Paulo Mendes da Rocha, e de outros arquitetos seus contemporâneos, sempre estiveram “impregnadas de densa mensagem poética e popular, voltadas já para o urbano, o edifício público e às soluções mais amplas, onde o social, a vida e a vocação a uma nova forma de viver se delineavam” (ROCHA, 1973-74, p. 10).

## O PARTI-ESQUISSE: CIDADE E ARQUITETURA

A arquitetura de uma cidade industrial é, sempre, sua paisagem,<sup>9</sup> sua segunda natureza. E é a partir desta consciência que a obra do Clube Atlético Paulistano se inscreve no espaço dinâmico da cidade, já que os anos 50/60 configuraram a época em São Paulo encontrou, de forma definitiva, sua identidade como cidade industrial e futura metrópole.

No entendimento do arquiteto,

Um projeto sai da mente para os pilares, as vigas, as paredes e você têm que ser competente para realizar essa transformação de uma ideia em coisa. Essa ideia, entretanto, é tudo o que o homem pode pensar sobre sua própria existência. É a imagem que você tem de si mesmo e imagina que a sociedade quisesse para satisfazer os seus desejos e, entretanto, exprimir também como sua imagem: a cidade, a beleza da cidade, as virtudes daquilo (ROCHA, 2012, p. 39).

O ginásio do Clube Atlético Paulistano tanto é percebido como objeto no espaço como estrutura funcional urbana que alberga uma determinada complexidade cujas formas resultantes são, para o arquiteto,

formas livres que, porém, surgem da reflexão sobre como construir aquilo que você tem na mente, cujo aquilo era uma varanda ampla que pudesse conviver, fazer conviver, nos intervalos dos espetáculos, com a população, portanto, com quem passa na rua, porque aquilo é uma rua de comércio, animada (ROCHA, 2012, p. 38).

---

9. Esta observação é de Sophia Silva Telles.

O espaço projetado não é resultado de uma decisão pela forma, mas sim, da relação entre a técnica e a intenção social do projeto, que se abre axialmente ao diálogo com a cidade e com o contexto do clube, como plano extrovertido, como praça elevada, inaugura um espaço público interior. A justaposição da praça sobre o ginásio, assim como as aberturas do mesmo, confere ao edifício uma qualidade *multifuncional* sintetizada em uma forma, simultaneamente, aberta e fechada, *transição* entre uma atividade privada e o espaço público da cidade. Na confluência e fluidez que compreende o carácter objetivo ao desenho da cidade como espaço de relações, a ordem construtiva do artefato busca uma correspondência lógica e funcional, mas, também, estética entre arquitetura, cidade e atividade humana.<sup>10</sup>

A obra do Clube Atlético Paulistano, que se quer como inscrição do edifício na dinâmica do espaço urbano e, conseqüentemente, na sociedade, através de sua inserção na paisagem citadina, exemplifica o enlace das relações significativas entre desejo, imaginação e mundo. Para o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, construtor de arquiteturas que buscam realizar a existência humana, «Arquitetura é o fazer e produzir as coisas com que o homem dota seu inadiável existir» (ROCHA, 2012, pp. 206-207). Empreender e transformar são ações que se insinuam de forma significativa e orientam uma arquitetura na busca de um desenho — *desígnio* — monumental, "Não como monumento a alguma circunstância, mas com a monumentalidade indispensável ao exercício da própria vida, na sociedade" (ROCHA, 2012, p. 207).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATA DO JÚRI, publicada na revista *Acrópole*, n. 276, Ginásio do Clube Atlético Paulistano, separata n. 296, São Paulo, ano XXIII, junho de 1963.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofia 4*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

MOTTA, Flávio. *Desígnios industriais e arquitetura*. In MOTTA, Flávio. *Textos Informes*. São Paulo, GFAU, 1970.

PAREYSON, Luigi (1988). *Estética — Teoria da formatividade*. Petrópolis, Vozes, 1993.

---

10. "concentração de pessoas como acontecimento natural". ROCHA, Paulo Mendes da. Ginásio Coberto do Paulistano. *Acrópole*, n. 342, São Paulo, ago. 1967, p.18.



PEDROSA, Mario; AMARAL, Aracy (org.). Significação de Lúcia Clark e Arquitetura e crítica de arte – II. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

ROCHA, Paulo Mendes da. Ginásio Coberto do Paulistano. *Acrópole*, n. 342, especial obras Paulo Archias Mendes da Rocha, São Paulo, ago. 1967, p. 15-39.

ROCHA, Paulo Mendes da. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Casa e Jardim – Arquitetura*, n. 3, nov./dez. 1973/jan. 1974, p. 10-13.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Uma tese: a notícia sobre o Brasil*. São Paulo, conversa com o autor, julho 1992. Não publicada.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Conferência no Ciclo Less is more, organizado por Josep-Maria Montaner e Vittorio Savi*. Barcelona, julho 1996. Não publicada.

ROCHA, Paulo Mendes da. Ideia e desenho (1981). In ROCHA, Paulo Mendes da; VILLAC, Maria Isabel (org.). *América, Cidade, Natureza*. São Paulo, Estação Liberdade, 2012.

ROCHA, Paulo Mendes da; VILLAC, Maria Isabel (org.). A construção do olhar de Paulo Mendes da Rocha. Depoimento a Maria Isabel Villac – São Paulo, março de 1995 e maio de 2007. In *América, Cidade, Natureza*. São Paulo, Estação Liberdade, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. *Caderno Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 dez. 1994, p. única.

VILLAC, Maria Isabel. *La construcción de la mirada – Naturaleza, Ciudad y Discurso en la Arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*. Tese doutoral. Orientador Josep Quetglas. Barcelona, ETSAB/UPC, 2002.

VILLAC, Maria Isabel. Das Gebäude, die Stadt und die soziale Dimension der Architektur, Sporthalle des Athletik-Clubs São Paulo [O edifício, a cidade e a dimensão social da arquitetura - Ginásio do Clube Atlético Paulistano]. In SPIRO, Annette. *Paulo Mendes da Rocha: Bauten und Projekt*, Zúrique, Suíça, Niggli, 2002.



# VIZINHANÇA E FREGUESIA NA CIDADE MODERNA BRASILEIRA

Maria Luiza Adams Sanvitto

## RESUMO

No Brasil do século XX, o início dos anos 60 constituiu um período de transformações importantes. O país deixava o glamour dos anos dourados, com a capital federal instalada no Rio de Janeiro, para uma interiorização do poder nacional, conquistando o centro do território através da concretização da cidade moderna em Brasília. Assim como ocorrera no florescer e afirmação da escola carioca, o esforço de modernização brasileiro foi mais uma vez representado pela imagem arquitetônica. Os majestosos palácios de Brasília passaram a alimentar o imaginário brasileiro como símbolo do governo nacional, enquanto que as superquadras demonstravam uma nova maneira de morar em coletividade sem o quintal privado. Ao mesmo tempo, fruto da industrialização, a população urbana crescia em ritmo acelerado, aumentando a demanda habitacional e as pressões políticas. O exército assumiu o poder e canalizou recursos para um programa nacional de habitação criando o Banco Nacional de Habitação – BNH. Assim como o poder nacional deixou o Rio de Janeiro por Brasília com a concretização da cidade moderna, a vanguarda arquitetônica migrou da escola carioca para a escola paulista, com uma doutrina que justificava a estética pela ética. A partir deste panorama o presente texto procura traçar paralelos entre tradição e modernidade através da verificação das proposições de *vizinhança* e *freguesia* presentes nas superquadras de Brasília e no Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado em Guarulhos SP.

Palavras-chave: Habitação coletiva, Habitação moderna, Cidade moderna.

VIZINHANÇA AND FREGUESIA IN  
THE MODERN BRAZILIAN CITY  
ABSTRACT

The beginning of the 1960s of the previous century in Brazil constituted a period of important transformations. The country left the glamor of the golden years, with the federal capital installed in Rio de Janeiro, for an inland relocation of the national power, conquering the center of the national territory through the concretization of the modern city in Brasília. As it had occurred during the flourishing and affirmation of the *escola carioca*, the Brazilian modernization effort was again represented by the architectural image. The majestic palaces of Brasília began to feed the Brazilian imagination as a symbol of national power, while the *superquadras* demonstrated a new collective way of living without a private backyard. At the same time, due to industrialization, the urban population grew at an accelerated rate, increasing housing demands and political pressures. The army came to power and channeled funds into a national housing program, creating the Banco Nacional de Habitação – BNH. Just as national power left Rio de Janeiro for Brasília with the concretization of the modern city, the architectural avant-garde migrated from the *escola carioca* to the *escola paulista*, with a doctrine that justified aesthetics through ethics. From this panorama, this text tries to draw parallels between tradition and modernity through the verification of the *vizinhança* and *freguesia* propositions present in the *superquadras* of Brasília and in the Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado in Guarulhos SP.

Keywords: Collective housing, Modern housing, Modern city.

VIZINHANÇA Y FREGUESIA EN LA  
CIUDAD MODERNA BRASILEÑA  
RESUMEN

Los primeros años 60 del siglo pasado en Brasil fue un período de cambios importantes. El país dejó el glamur de los años dorados, con la capital federal instalada en Río de Janeiro, a una interiorización del poder nacional conquistando el centro del país

a través de la implementación de ciudad moderna en Brasilia. Al igual que ocurrió en la floración y la afirmación de la escuela carioca, el esfuerzo de modernización de Brasil fue una vez más representado por la imagen arquitectónica. Los majestuosos palacios de Brasilia pasaron a alimentar la imaginación de Brasil como símbolo del poder nacional, mientras que las *superquadras* demostraron una nueva manera de vivir en comunidad sin el patio privado. Al mismo tiempo, como resultado de la industrialización, la población urbana creció a un ritmo rápido, con aumento de la demanda de vivienda y presiones políticas. El ejército tomó el poder y canalizó recursos para un programa nacional de vivienda mediante la creación del Banco Nacional de Habitação – BNH. Así como el poder nacional se trasladó de Río de Janeiro a Brasilia, con el logro de la ciudad moderna, la vanguardia arquitectónica emigró de la escuela carioca a la escuela paulista, con una doctrina que justifica la ética a través de la estética. A partir de este panorama este texto pretende establecer un paralelismo entre la tradición y la modernidad mediante la verificación de las proposiciones *vizinhança* y *freguesia* presentes en las *superquadras* de Brasilia y en el Conjunto Zezinho Magalhães Prado en Guarulhos SP.

Palabras clave: Vivienda colectiva, Vivienda moderna, Ciudad moderna.

## A CONSOLIDAÇÃO DA HABITAÇÃO MODERNA ATRAVÉS DAS SUPERQUADRAS DE BRASÍLIA

A transferência da capital brasileira para a região do Planalto Central havia sido proposta por José Bonifácio em 1823, por motivos econômicos e políticos. Tão logo empossado Presidente da República, Juscelino Kubitschek tomou providências para concretizar a construção da nova capital, uma de suas promessas de campanha. Em 19 de setembro de 1956, o território do Distrito Federal foi delimitado e institucionalizado juntamente com a Companhia Urbanizadora da Nova Capital – NOVACAP, empresa encarregada da construção. O mesmo ato oficializou o nome Brasília, anteriormente sugerido por José Bonifácio, como cidade que deveria representar a sede o Governo Federal.

Lançado o concurso, em 30 de setembro do mesmo ano, seu regulamento exigia apenas dois documentos de cada participante: um sistema básico de ordenação da cidade, indicando suas principais estruturas de organização espacial e uma exposição de motivos. Enfatizava questões formais e a capacidade de atribuir caráter adequado à cidade como Capital Federal. Vinte e seis equipes compareceram com propostas, sendo que a de Lúcio Costa, apesar da justificada singeleza de sua apresentação, em cinco pranchas com quinze croquis a mão livre, acompanhada de um texto com vinte e três artigos, foi considerada pelo júri a que melhor respondeu a representatividade que uma cidade-capital em 16 de março de 1957.

Resultado do concurso ganho por Lúcio Costa, Brasília foi a concretização da cidade funcional, prescrita pela Carta de Atenas em 1933. Organizada em setores monofuncionais, a proposta previu uma cidade desenvolvida ao longo de dois grandes eixos perpendiculares: o Eixo Monumental, de geometria retilínea, no sentido leste/oeste, abrigando as funções públicas e representativas do poder nacional; e o Eixo Rodoviário-Residencial, uma curva na direção norte/sul, ao longo do qual se dispunham as superquadras em ambos os lados. Na versão original do Plano Piloto apresentada por Lúcio Costa, "uma sequência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada" (Xavier, 1962, p. 272), onde a vegetação periférica proposta poderia assegurar a regularidade dos quarteirões, além de dissimular a aleatoriedade da implantação ou as próprias edificações:

Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras. (XAVIER, 1962, p. 273)

A implantação dos blocos residenciais nas superquadras não foi motivo de normativa do Plano Piloto. Embora um dos desenhos que acompanha o documento sugira uma ordem de implantação baseada em princípios geométricos de paralelismo e ortogonalidade, o texto considera a variabilidade como possibilidade de implantação. Estabelece, no entanto, parâmetros gerais como altura, uso de pilotis no térreo e segregação de circulações:

Dentro destas *superquadras* os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo, porém, a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e 'pilotis', e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra. (XAVIER, 1962, p. 273)

O uso de pilotis trouxe consigo o pressuposto de que as áreas dos pavimentos térreos dos edifícios de habitação coletiva das superquadras fossem de domínio público, em continuidade com os espaços abertos. Conforme afirmou Maria Elisa Costa: "O chão é público – os moradores pertencem à quadra, mas a quadra não lhes pertence" (Costa, 1995 p. 326). As dimensões e localizações dos blocos residenciais foram definidas por projeções, enquanto que as escolas e outros equipamentos por lotes. O croqui de Lúcio Costa, mostrando a ocupação das superquadras por barras paralelas e ortogonais, que não pretendia ser mais do que uma sugestão, se tornou um modelo para os projetos deste setor. Foi usado como base para as primeiras superquadras a serem construídas, tornando-se referência para quase todos os projetos de superquadras subsequentes.

A ideia de *vizinhança* está presente da proposta de Lúcio Costa, formada pela sequência de conjuntos de quatro superquadras, com alinhamento definido entre Eixo Rodoviário e a via secundária destinada

ao serviço paralela àquele. Comércio e serviço estão localizados nos acessos de conforme Lúcio Costa:

Cada conjunto de 4 dessas superquadras tem acesso comum às vias de tráfego local contíguas ao eixo rodoviário, e constitui uma área de vizinhança com seus complementos indispensáveis – escola primária e secundária, comércio, clube, etc. – entrosando-se assim umas às outras em toda extensão do referido eixo. (COSTA, 1995, p. 302)

As revisões solicitadas pela Novacap, para a concretização do Plano Piloto de Lúcio Costa, incluíram modificações nas alas residenciais, Asas Sul e Norte, que resultaram em quatro fileiras de superquadras ao longo Eixo Rodoviário-Residencial, duas de cada lado. As superquadras são quadriláteras com 280 metros de lado, onde um cinturão verde de vinte metros de largura, em toda periferia, atende a recomendação de Lúcio Costa.

A construção de Brasília significou um marco na arquitetura brasileira, com a materialização do ideário moderno discutido nos CIAMs e delineado pela Carta de Atenas.

## O OCASO DA ESCOLA CARIOCA E A ASCENDÊNCIA DA ESCOLA PAULISTA

No início dos anos 60, com o concreto aparente, a proeza dos grandes vãos e a audácia dos balanços, a estrutura passou a contribuir para a geração formal, e a vanguarda da arquitetura se deslocou do Rio de Janeiro para São Paulo. A arquitetura paulista, marcada pelo idealismo extremado de Artigas, passou a ambicionar a posição de agente transformador da sociedade. Os projetos de uma série de residências onde o concreto aparente e a expressão estrutural eram protagonistas foram projetadas e construídas com a participação de arquitetos como Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake e Joaquim Guedes, que se dedicaram à especulação de espaços internos justificados por uma nova ordem política e social. Para a construção de sua arquitetura estes profissionais aspiravam pela industrialização, tendo a repetitividade e a seriação como uma das variáveis de projeto e a pré-fabricação como uma ambição. Buscando a verdade construtiva, a continuidade espacial, e baseados em princípios compositivos comuns que caracterizaram o brutalismo como

estilo, constituíram, à semelhança da escola carioca, a escola paulista, enquanto que Brasília concretizou o sonho da cidade moderna.

## A CRIAÇÃO DO BNH

A carta de Sandra Cavalcanti, de 18 de abril de 1964 ao então Presidente Castelo Branco, sugerindo a criação de um plano de habitação como forma de legitimar o novo regime ilustra bem este momento:

Prezado amigo Presidente Castelo, aqui vai o trabalho sobre o qual estivemos conversando. Estava destinado à campanha presidencial do Carlos (Lacerda, observação da autora), mas nós achamos que a Revolução vai necessitar de agir vigorosamente junto às massas. Elas estão órfãs e magoadas, de modo que vamos ter de nos esforçar para devolver a elas uma certa alegria. Penso que a solução dos problemas de moradia, pelo menos nos grandes centros, atuará de forma amenizadora e balsâmica sobre suas feridas civis. (SILVA, 1989, p.49; AZEVEDO, ANDRADE, 1981, p. 57)

Acolhendo a sugestão, em menos de trinta dias, através da mensagem de número um, Castelo Branco encaminhou ao Congresso Nacional o Plano Nacional de Habitação – PNH. Foi criado assim o Banco Nacional de Habitação – BNH como centralizador das operações financeiras do Plano Nacional de Habitação, o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo – SERFHAU e demais órgãos de apoio através da Lei Federal n 4.380, de 21 de agosto de 1964.

A iniciativa governamental foi noticiada e exaltada pelos arquitetos através de revistas especializadas durante o ano de 1964 (*Acrópole*, n. 305, abr. 1964; *Habitat*, n. 77, mai./jun. 1964, e n. 78, jul./ago. 1964; *Arquitetura*, n. 23, mai. 1964), onde manifestaram seu entusiasmo e disposição em colaborar com a iniciativa. Recebeu congratulações através de telegrama do Instituto de Arquitetos de Brasil – IAB, disponibilizando esforços da classe. O projeto, no entanto, já estava pronto, descartando a possibilidade de participação da classe profissional na sua definição. Até meados de 1965, com o Banco completando quase um ano de operação, muito pouco havia se construído. Já era tempo, porém, para que os arquitetos tivessem opinião formada a respeito



de seu desempenho e se manifestassem em periódico editado por órgão representativo de sua classe profissional. A crítica estava centrada na ausência de um planejamento global a ser considerado pelo Plano Nacional de Habitação, que envolvesse questões como a participação do capital privado, uma política de incentivo à indústria de materiais de construção, a racionalização dos métodos construtivos e controle sobre provável especulação sobre preços de terrenos. Assim se manifestaram em editorial da revista *Arquitetura*:

Nós arquitetos, fomos dos que se bateram pela criação de condições e medidas que, uma vez consubstanciadas dentro de um diploma legal, possibilitassem meios à solução da crise de moradias e à evolução orgânica da rede urbana brasileira. Estas medidas, a nosso ver, teriam uma característica primordial. Deveriam partir de uma visão total do País, que considerasse todos os fatores ligados ao desenvolvimento e à elevação do nível de vida e conseqüentemente à solução do problema residencial em seu aspecto amplo. Nossa posição não foi compreendida e nossos pontos de vista não foram considerados. (*Arquitetura*, n. 37, julho, 1965, p. 4)

A proposta governamental conflitava profundamente com o pensamento dos arquitetos, que passaram de um pleito pela existência de um plano nacional de habitação a uma luta pela inserção da categoria profissional no ordenamento territorial do país. A publicação de 1976, *O IAB e a Política Habitacional* (SERRAN, 1976), fez o registro do posicionamento da classe profissional em relação à política habitacional brasileira. Nela, João Ricardo Serran agrupou vários textos segundo dois períodos: os que diziam respeito ao esforço dos arquitetos pela implantação de uma política habitacional, até 1964, e a luta pela reformulação da política adotada, a partir de 1964.

Em junho de 1967 o editorial da revista *Arquitetura* comemorou a edição de número sessenta com um certo descontentamento da classe profissional (*Arquitetura*, n. 60, junho, 1967, p. 4). Reiterando o que chamavam de luta, os arquitetos revelaram seu inconformismo com a política habitacional brasileira daqueles anos:

Manifestamos, continuamente, o inconformismo e a perplexidade do arquiteto brasileiro ante uma situação



que se lhe apresentava sob a aparência de uma enorme potencialidade de ação e que, simultaneamente, frustrava-lhe quase todas as possibilidades de participação efetiva. (*Arquitetura*, n. 60, junho, 1967, p. 04)

A atuação do BNH só veio a progredir a partir de 1967, com a criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço – FGTS, Lei nº 5.107 de 13 de setembro de 1966, e do Sistema Brasileiro de Poupança e Empréstimo – SBPE, Decreto-Lei nº 70/66 de 21 de setembro de 1966. Foram criados como captadores de recursos a serem gerenciados pelo BNH e destinados aos financiamentos para o Plano Nacional de Habitação. O FGTS uma poupança compulsória, o SBPE voluntária, ambas corrigidas monetariamente e remunerando os investimentos através juros. Dava-se início no país a uma mentalidade de poupança com apoio institucional que serviria de fonte de recursos financeiros necessários ao desenvolvimento do programa habitacional. Estes aportes financeiros viabilizaram o início da atuação efetiva do BNH, com a construção de inúmeros conjuntos habitacionais em que se destaca, em 1967, o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, o Cecap-Cumbica em Guarulhos, projeto de João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado.

A Cecap – Caixa Estadual de Casas para o Povo foi criada em 1949 pela Lei nº 483, como uma autarquia subordinada à Secretaria do Trabalho, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo.<sup>1</sup> A CECAP significou uma preocupação do governo de Adhemar Pereira de Barros com a carência habitacional num período de industrialização e urbanização do país, onde aquele estado era pioneiro. Apesar disto, sua regulamentação só veio a ocorrer em fevereiro 1964, pelo Decreto nº 43.107, seis meses antes da criação do BNH. A partir de 1967 começam a ser construídos os primeiros conjuntos, com recursos provenientes da Caixa Econômica do Estado de São Paulo, período em que se insere o conjunto de Guarulhos recém mencionado. A partir de outubro de 1968 a Lei nº 10.626 autorizou a Cecap a obter financiamento do Sistema Financeiro da Habitação e produzir habitações através de financiamento do BNH. Segundo Ruprecht a contratação dos arquitetos pela Cecap se dava diretamente a partir de uma pré-seleção:

---

1. Informações extraídas de: <<http://www.cdhu.sp.gov.br/http/instituição/historia/historia.htm>>.

os arquitetos foram contratados pela figura de 'notório saber' e faziam parte de uma listagem elaborada pelos dirigentes e arquitetos da Cecap a partir da análise de seu curriculum e de sua produção. [...] Ressaltamos que, além do projeto urbanístico de implantação das unidades, cada arquiteto apresentou um projeto de arquitetura próprio e, portanto, diferente para cada um dos conjuntos [...], dando a Cecap uma imagem de arquitetura variada e de boa qualidade. (RUPRECHT, 2003, p. 43)

## CONJUNTO HABITACIONAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO

O Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado foi proposto para uma área de 180 ha no município de Guarulhos, Estado de São Paulo, ao lado da antiga Base Aérea de Cumbica, atual Aeroporto Internacional de Guarulhos. A implantação nesta região, a cerca de 20 km a nordeste do centro da cidade de São Paulo, teve como base a demanda habitacional e a concentração de trabalhadores provenientes da forte atividade industrial do município. A localização periférica em relação à área central de Guarulhos foi justificada pela proximidade com o parque industrial daquela cidade e com vias de acesso fácil. Numa área de 180 ha, o projeto original previa 10.560 unidades, correspondendo à densidade de 58,67 unidades habitacionais por hectare.

A localização originalmente destinada ao conjunto estava cortada pela Via Dutra no sentido leste/oeste, em duas áreas dimensionalmente desiguais. O limite leste foi definido pelo rio Baquirivu-Guaçu, que deságua no rio Tietê ainda em Guarulhos. O acesso ao atual Aeroporto de Guarulhos, a Rodovia Hélio Schmidt, prevista ao lado deste rio acompanhando sua sinuosidade, foi executada posteriormente ao conjunto. Os limites norte e oeste da ocupação prevista para o conjunto de Cumbica estavam configurados pela periferia da cidade de Guarulhos. A área era cortada ainda por uma via municipal, a avenida Monteiro Lobato, que através de um traçado sinuoso acompanha paralelamente a via Dutra a aproximadamente 400 metros desta. Ao norte da via Dutra, a área ocupada pelo conjunto teria em torno de 1.000 metros paralelamente àquela via, e 1.500 metros no sentido transversal a ela. Ao sul, o perímetro de ocupação previsto pelo projeto seria uma faixa paralela a Dutra, com aproximadamente 700 metros de comprimento por 250 metros de largura.

Projetado em 1967, o conjunto de Cumbica contou com arquitetos comprometidos com o brutalismo paulista e destacados na época: Artigas, Mendes da Rocha e Fábio Penteado como coordenadores do projeto, contando com a colaboração do Escritório Técnico Cecap com os arquitetos Ruy Gama, Arnaldo Martino, Maria Giselda Visconti, Geraldo V. Puntoni e Renato Nunes.

O projeto do Conjunto Cecap foi divulgado por revistas especializadas dos anos 70, que lhe garantiram destaque nacional. Em abril de 1970 o projeto foi publicado pela *Acrópole* (n. 372, abr. 1970, p. 32-37), revista que na década de 60 teve importante participação na divulgação das realizações dos arquitetos paulistas. O texto discorre sobre as diretrizes básicas, descreve o projeto arquitetônico, reproduz desenhos e fotos da maquete, destaca o avanço tecnológico considerado no seu desenvolvimento no que diz respeito à racionalização e pré-fabricação. O projeto teve um forte caráter inovador, buscando a “reformulação do conceito da habitação” (*Acrópole*, n. 372, p. 33). Posteriormente o projeto e a obra foram fartamente publicados nas biografias de seus autores, em livros sobre a arquitetura moderna brasileira em geral ou mais especificamente paulista dos anos 60 e 70. Vários textos acadêmicos como monografias, dissertações ou teses dedicaram algumas páginas para analisar ou comentar o conjunto.<sup>2</sup>

A importância e a repercussão do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado não se deve somente ao seu porte. Numa área de 180 ha, com 10.560 unidades, capazes de abrigar 55.000 habitantes, segundo a previsão inicial, o conjunto significou mais do que isto. A reformulação da habitação, a valorização do equipamento urbano como uma complementação à qualidade da habitação, a reserva de 50% de áreas verdes, a busca da redução do custo, a elevação dos padrões construtivos, tendo como base a inovação tecnológica, e a incorporação à construção dos equipamentos domésticos foram alguns dos fatores que contribuíram para seu destaque como solução exemplar. A execução do conjunto foi iniciada nos primeiros anos da década de 70, prolongando-se por cinco anos, sem ter sido completamente concluída.

---

2. Em textos acadêmicos ver especialmente Ruth Verde Zein, em sua tese de doutorado, onde dedica algumas páginas ao projeto do Conjunto Zezinho Magalhães Prado classificando como “talvez um dos mais emblemáticos da arquitetura moderna brutalista”. ZEIN, 2005, p. 208.

O projeto aponta para uma solução racionalista de barras paralelas, interligadas em pares por circulações verticais a cada quatro apartamentos por andar. Os prédios têm três pavimentos sobre pilotis, sem ocupação, seguindo a cartilha moderna. A implantação toma como diretriz a Via Dutra, posicionando 32 blocos, numa justaposição que Artigas denominou *freguesias*. A sinuosidade do rio Baquirivú-Guaçu, aproximadamente perpendicular a Dutra, que acompanha a direção longitudinal destes blocos condiciona o deslocamento da *freguesia* mais próxima a esta rodovia. Com autonomia em relação ao abastecimento diário e ensino primário, a *freguesia* foi unidade básica de urbanização que formou o conjunto Cecap, conforme esclareceu Fabio Penteado em debate da FAU USP:

O conceito básico adotado no plano foi a abertura de áreas mais generosas possíveis e nos entornos desta área a colocação, de maneira compacta, daquilo que no nosso projeto passou a se chamar de freguesia. Cada freguesia, densamente construída, mas em termos de ocupação de área razoavelmente satisfatória, passa a ser atendida por um conjunto de atividades comerciais cotidianas a uma distância de 150 metros. (*Desenho*, n. 5, 1973, s.p.)

Cada *freguesia*, por sua vez, estaria em comunicação com o espaço aberto maior e central, reunindo equipamentos destinados à totalidade do conjunto. Ainda no debate da FAU, Artigas justificou a adoção do termo pelo nacionalismo que norteou sua conduta:

À medida que procuramos criar bases para um urbanismo que pudesse ter raízes nossas, arranjar palavras que o caracterizassem com menos aspectos abstratos, com algum conteúdo cultural brasileiro, foi o que procuramos no caso. Isto vai até o ponto de nós não escrevermos maquete mas sim modelo, não escrevermos superquadra mas sim freguesia. [...] Esta é uma atitude em relação à própria cultura que não tem uma atitude de malícia, mas uma intenção de falar linguagem própria. (*Desenho*, n. 5, 1973, s.p.)

A *freguesia* tem como precedente a *unidade de vizinhança*, a *Neighbourhood Unit*, unidade mínima de projeto criada por Clarence

Perry em 1929, que correspondia a uma área a ser percorrida em 5 minutos a pé a partir de seu centro. A *Neighbourhood Unit* teria ruas internas de tráfego local com largura mínima, de forma a evitar o tráfego de passagem, atendido pelas vias periféricas. Previa escola no centro e comércio na periferia. A utilização deste conceito está presente no setor residencial de Brasília, onde o conjunto de 4 superquadras tem acesso comum a partir do eixo rodoviário-residencial, constituindo uma área de *vizinhança*, descrita por Lúcio Costa:

Cada conjunto de 4 dessas superquadras tem acesso comum às vias de tráfego local contíguas ao eixo rodoviário, a constitui uma área de vizinhança com seus complementos indispensáveis – escolas primária e secundária, comércio, clube, etc – entrosando-se assim umas às outras em toda extensão do referido eixo.

(COSTA, 1995, p. 302)

Analogamente, no projeto Cecap as *freguesias* estavam formadas por quatro módulos compostos por oito barras duplas dispostas em quadrantes. O comércio de cada *freguesia* ocupou uma linha longitudinal central, em dois blocos de dois pavimentos. A escola foi localizada numa posição periférica.

Semelhantemente ao conceito de área de *vizinhança* utilizado por Lúcio Costa em Brasília, onde o interior das superquadras fica preservado para o acesso aos estacionamentos, o projeto de Cumbica contemplou a hierarquização de tráfego, buscando preservar cada um dos quadrantes que formam as *freguesias*. Comparadas quanto às dimensões, as *freguesias* têm planimetria aproximadamente quadrada com 400,00 metros de lado, resultando em quadrantes com dimensão em torno de 200,00 metros; as superquadras de Brasília, que em número de quatro compõem as áreas de *vizinhança*, foram dimensionadas por Costa com 280,00 x 280,00 metros.

As *freguesias* são formadas a partir de um único tipo de bloco, formado por duas barras paralelas com térreo em pilotis sobreposto por três pavimentos tipo. As barras paralelas são unidas pelas passarelas que dão acesso às escadas, correspondendo às circulações horizontais e verticais respectivamente. Este sistema de circulação atende a quatro apartamentos por andar, com forma planimétrica em “H”, que se repete alinhadamente cinco vezes para formar o bloco-modelo. Cada bloco reúne um total de 20 apartamentos por pavimento chegando assim a 60

apartamentos em cada conjunto de duas barras paralelas. De acordo com o projeto original, as barras paralelas teriam a dimensão longitudinal de 82,20 metros e transversal de 8,00 metros, constituindo o bloco-modelo, reproduzido oito vezes, com 480 apartamentos, para formar cada um dos quadrantes das *freguesias*, que por sua vez chegavam a um total de 1.920 unidades habitacionais, todas absolutamente iguais. Sendo assim, cada *freguesia* estava formada por quatro módulos compostos por oito barras duplas dispostas em quadrantes, com dimensão em torno de 200,00 metros por 200,00 metros. Chegava assim a uma forma planimétrica quadrangular de aproximadamente 400,00 metros de lado para cada *freguesia* composta por 32 blocos, autônoma quanto o abastecimento quotidiano e equipada com escola primária, ambos acessíveis a pé. De acordo com esta proposta inicial, o centro comercial da *freguesia* deveria ser formado por duas edificações de dois pavimentos e planta retangular longilínea, alinhadas em sequência ao longo de sua maior dimensão. O térreo seria reservado para comércio e serviços e o pavimento superior para escritórios e consultórios. Áreas abertas e contínuas interligariam o solo das *freguesias* pelo uso de pilotis, chegando até o espaço aberto central que organizaria a implantação.

Assim como o bloco-modelo se repete para formar as *freguesias*, os apartamentos reproduzem uma unidade-tipo para gerar as barras paralelas que configuram os blocos. Com 64,00 m<sup>2</sup>, os apartamentos se compunham de três dormitórios, sala, banheiro, cozinha e lavanderia. A sala, a cozinha e a lavanderia se voltavam para os pátios internos, configurados pelas duas barras paralelas. Os três dormitórios eram privilegiados pelo alinhamento junto às fachadas externas do conjunto. Os banheiros ocupavam uma posição interna sem contato com as fachadas. O projeto previa flexibilidade interna das unidades, onde as únicas paredes permanentes seriam aquelas que definem o banheiro e a área de serviço; nas compartimentações entre os quartos foi previsto o uso de material leve, facilmente removível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O vínculo com a escola paulista, além de evidente através dos arquitetos que desenvolveram a proposta para o conjunto, se confirma na planta pela busca de continuidade espacial interna. Além da flexibilidade prevista para os dormitórios, nas áreas atendidas pela instalação hidráulica, que traz compromisso quanto à fixação de elementos construtivos, a compartimentação não é tratada através de perímetros

fechados. O exame da planta revela a estratégia de uso de painéis, em concreto de acordo com o projeto original. O primeiro deles separa a sala da cozinha, sem chegar ao limites laterais, deixando duas passagens, uma junto à fachada interna do bloco e outra ao lado da divisória entre a sala e os dormitórios, sem portas. O segundo, paralelo àquele, define a área da lavanderia, junto à mesma fachada também sem porta, e do banheiro no centro da planta. Um duplo painel entre a lavanderia e o banheiro forma um shaft para a passagem de canalizações.

Obras anteriores de Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas, expoentes do brutalismo paulista e coordenadores do projeto de Cumbica, já haviam demonstrado a utilização do quadrilátero como gerador formal, onde empenas em fachadas opostas antecipavam a possibilidade de justaposição, numa produção seriada, enquanto para as outras duas era reservada a busca de iluminação e ventilação. A ideia de modelo esteve presente em obras anteriores de arquitetos paulistas, quando o uso do quadrilátero resultou em um prisma sobre pilotis, permitindo a implantação em qualquer terreno, independentemente de sua topografia.<sup>3</sup>

O uso de pilotis revela uma forte identidade com a doutrina moderna no que diz respeito à liberação do solo. A área sob as edificações é justificada através de uso genérico, em concordância com o discurso da arquitetura moderna, conforme revelou Paulo Mendes da Rocha na FAU:

Para organizar as freguesias a solução sobre pilotis é uma decorrência natural do fato de se utilizar as áreas ligadas aos planos de acesso para uma série de eventuais atividades muito difíceis de se prever. São áreas ligadas à recreação e que conduzem naturalmente às áreas de comércio local da freguesia, aos pontos de ônibus e principalmente às áreas de estacionamento. (GFAU, n. 5, 1973)

Paulo Mendes da Rocha não reconhecia o térreo em pilotis como passível de ser usada para estacionamento, de acordo com

---

3 Como exemplo do uso de empenas podem ser citadas as residências Olga Baeta (1957) e José Bittencourt (1960) de Vilanova Artigas. As casas gêmeas de Paulo Mendes da Rocha no Butantã (1964) exemplificam o uso associado de empenas e pilotis. Sobre este tema ver os artigos desenvolvidos pela autora: Brutalismo paulista: o discurso e a obra. *Projeto*, n. 207, São Paulo, abr. 1997, p. 92-97; As questões compositivas e o ideário do brutalismo paulista. *Arqtexto*, 2002, p. 98-107.



o memorial descritivo do projeto publicado na revista *Acrópole*, que preservava a área da freguesia da circulação viária: “A freguesia é a unidade urbanística fundamental do projeto, com seu comércio e seu centro educacional acessíveis a pé, libertos do esquema viário geral” (*Acrópole*, n. 372, p. 33). Não é possível identificar áreas de estacionamento no desenho de implantação ou na foto da maquete, assim como o memorial é omissos em relação ao tema.

Enquanto em Brasília a *unidade de vizinhança* é formada por quatro superquadras, em Cumbica a implantação se organiza em *freguesias*, formadas por quadrantes que reúnem oito barras-duplas. A relação entre as edificações e a estrutura viária chama a atenção na comparação entre as superquadras de Brasília e os quadrantes das freguesias. Brasília segue a recomendação da Carta de Atenas, e afasta as edificações da rua. Lúcio Costa não impõe rigidez à implantação no interior da superquadra, contando com o perímetro arborizado para a ordenação urbana. Em Cumbica os quarteirões não são periféricos, mas fortemente marcados pela localização dos blocos paralelos. Existe uma relação entre o traçado viário e a implantação das edificações, que são alinhadas longitudinal ou perpendicularmente às vias urbanas. Esta solução, formando quarteirões, tem precedentes na experiência alemã no provimento de habitações no período entreguerras. Pode-se aqui exemplificar com a atuação de Ernst May na República de Weimar entre 1925 e 1930, onde o *Siedlung Westhausen* seria o melhor representante. Ou ainda, a argumentação de Walter Gropius em favor dos edifícios em altura no III CIAM, realizado em Bruxelas em 1930, com *Flach, mittel-order hochbau – Construção baixa, média ou alta*<sup>4</sup> – em que comparava a rentabilidade da proposta de barras paralelas em diferentes alturas.

O que afasta a solução de Cumbica das propostas alemãs diz respeito ao uso e apropriação do solo. Enquanto o precedente europeu ocupa o pavimento térreo para habitação e privatiza áreas abertas compatibilizando vizinhanças, o projeto dos arquitetos brasileiros segue o princípio do solo coletivo com o uso de pilotis no térreo. Nem por isto abandonam totalmente a tradição, o que se verifica na configuração de quarteirões pela série paralela de barras sobre pilotis. Mesmo que as dimensões dos quarteirões em Cumbica com 182,28 por 166,00 metros, segundo o

---

4. Em *Flach, mittel-order hochbau* Gropius considerava que barras paralelas iguais, orientadas N/S, com uma proporção constante de habitantes por metro quadrado, e altura variável entre dois e dez pavimentos, num mesmo terreno retangular e plano, o número de habitantes aumentaria com o aumento da altura sem prejuízo de insolação.



projeto final, se afastem das superquadras de Brasília com 280 por 280 metros, e a implantação em barras paralelas do projeto para Guarulhos seja distinta da disposição dos blocos residenciais *da maneira mais variada* proposta por Lúcio Costa, a associação entre as *freguesias* e as unidades de vizinhança das superquadras de Brasília é pertinente. Sendo assim, ainda que mantendo o caráter coletivo, mas contrariando a indifferenciação do espaço aberto, as *freguesias* de Cumbica configuram, cada uma delas, um espaço aberto central, onde se insere o comércio local. Além deste equipamento, de uso mais restrito, foi prevista uma segunda escala de convivência, através de uma área central, reunindo o equipamento de lazer, esporte, saúde, ensino e comércio para todo o conjunto, delimitado pela implantação das *freguesias*.

Tanto nas superquadras de Brasília como em Cumbica não existem edificações mistas. O comércio, o equipamento de lazer e os serviços ocupam áreas específicas. Confirmando ainda as determinações da carta magna do urbanismo moderno, as áreas abertas são totalmente condominiais. Por outro lado, fugindo da tradição modernista, existe configuração do espaço aberto destinado ao uso comercial das *freguesias*, e a nítida identificação da área destinada ao equipamento urbano do conjunto pela implantação da massa edificada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo, Cosac Naify/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AZEVEDO, Sérgio de; ANDRADE, Luis Aureliano Gama de. *Habitação e poder, da Fundação da Casa Popular ao Banco Nacional de Habitação*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

RUPRECHT, Denise Gomes César. *Conjunto Habitacional Jundiá – A: dois modos de arquitetar*. Orientador Candido Malta Campos Neto. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU MACK, 2003.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. Brutalismo paulista: o discurso e a obra. *Projeto*, n. 207, São Paulo, abr. 1997, p. 92-97.

----- . *Habitação coletiva econômica na arquitetura moderna brasileira*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, PROPAR UFRGS, 2010.

SERRAN, João Ricardo. *O IAB e a política habitacional brasileira, 1954-1975*. São Paulo, Schema Editora, 1976.

SILVA, Maria Ozanira da Silva e. *Política habitacional brasileira: verso e reverso*. São Paulo, Cortez Editora, 1989.

XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, CEUA, 1962.

ZEIN, Ruth Verde. As tendências e as discussões do pós-Brasília. *Projeto*, n. 53, São Paulo, jul. 1983, p. 75-85.

----- . *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953-1973*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, PROPAR UFRGS, 2005.

# A FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE ITU, ARQUITETO JOÃO WALTER TOSCANO

Nicolás Sica Palermo

## RESUMO

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itu inaugura a extensa obra construída do arquiteto João Walter Toscano. Por um lado, o edifício construído na sua cidade natal resolve de maneira eficiente o programa ao qual se propõe, dando conta das variantes de clima e sítio no qual se insere; por outro, incorpora uma série de atributos formais produzidos por proporções e relações entre seus elementos que conferem grandes qualidades ambientais a seus espaços.

No edifício abundam as referências aos principais atributos da arquitetura moderna brasileira da primeira metade do século: o emprego de rampas e a definição de percursos, os pilotis, os terraços, a integração com a exuberante natureza e o controle da incidência de ventos e do sol.

O conjunto em forma de "L" composto por dois volumes lineares sobrepostos se adequa eficientemente ao recortado terreno onde se coloca. Verticalmente a organização da escola é bastante elementar, mas ao mesmo tempo engenhosa. O volume das salas eleva-se sobre pilotis gerando um espaço coberto circundado por áreas verdes de grande qualidade que, além de funcionar como pátio resguardado das intempéries, constitui uma alternativa para eventos com grande aglomeração de alunos. As salas de aula, peças que mais se multiplicam no projeto de uma escola - sendo os espaços primordiais deste tipo de equipamento, seguem parâmetros de visibilidade, acústica, iluminação, ventilação e flexibilidade que garantem ótimos níveis de habitabilidade.

O potencial da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itu para resolver essas variantes meio-ambientais definem sua qualidade

e pertinência atual. O que poderia ser um edifício funcionalista, onde a forma segue diretamente a função, constitui uma arquitetura exemplar na qual os elementos trabalham a perfeição e o todo assegura algumas grandes qualidades estéticas e formais, baseadas na sensibilidade e respeito ao programa e, fundamentalmente, ao meio ambiente onde está inserido.

Palavras-chave: Arquitetura Docente, Escolas, Sustentabilidade.

## ITU'S SCHOOL OF PHILOSOPHY, SCIENCES AND LITERATURE. ARCHITECT JOÃO WALTER TOSCANO ABSTRACT

Itu's School of Philosophy, Sciences and Literature inaugurates the extensive work of the architect João Walter Toscano. On the one hand, the school built in his hometown solves efficiently the program proposed, taking into account the climate and site in which it is inserted; On the other, it incorporates a series of formal attributes produced by proportions and relations among its elements that confer great environmental qualities to their spaces.

The building is plenty of modern Brazilian architecture's fundamental attributes established at the end of the first half of the 20th century: the use of ramps and the definition of paths, pilotis, terraces, integration with the exuberant nature and controlled incidence of winds and sun.

The L-shaped building consists of two overlapping linear volumes that fit efficiently to the irregular terrain where it is placed. Vertically, the organization of the school is quite elementary, but at the same time ingenious. The rooms' volume rises on pilotis, generating a covered space at ground level, which is surrounded by green areas. This area works as a court protected from the weather and constitutes an important place for events with great agglomeration of students. In Itu's School of Philosophy, Sciences and Literature, the classrooms - repetitive pieces of the architectonic program that multiply more in school project - constitute the primordial spaces of educational buildings, and accomplish excellent levels of visibility, acoustics, lighting, ventilation and flexibility.

The capability of the School of Philosophy, Sciences and Literature to solve these environmental demands defines its quality and

current relevance. What could be a functionalist building, where form directly follows function, constitutes an exemplary architecture in which the elements work perfectly, and the whole work assures some great aesthetic and formal qualities, based on the sensitivity and respect to the program but, fundamentally, to the environment where it is inserted.

Keywords: Educational Architecture, Schools, Sustainability.

## LA FACULTAD DE FILOSOFÍA, CIENCIAS Y LITERATURA DE ITU, ARQUITECTO JOÃO WALTER TOSCANO RESUMEN

La Facultad de Filosofía, Ciencias y Literatura de Itu inaugura la extensa obra del arquitecto João Walter Toscano. Por un lado, la escuela construida en su ciudad natal resuelve eficientemente el programa propuesto, teniendo en cuenta el clima y el sitio en que se inserta; Por otro, incorpora una serie de atributos formales producidos por proporciones y relaciones entre sus elementos los cuales otorgan grandes cualidades ambientales a sus espacios.

El edificio cuenta con muchos de los atributos fundamentales de la arquitectura moderna brasileña establecidos a finales de la primera mitad del siglo XX: el uso de rampas y la definición de caminos, pilotis, terrazas, la integración con la exuberante naturaleza y la incidencia controlada de vientos y sol.

El edificio en forma de "L" consta de dos volúmenes lineales superpuestos que encajan de manera eficiente en el irregular solar donde se coloca. Verticalmente, la organización de la escuela es bastante elemental, pero al mismo tiempo ingeniosa. El volumen de las habitaciones se eleva sobre pilotis, generando un espacio cubierto a nivel del suelo que está rodeado de zonas verdes. Esta área funciona como un patio protegido del clima y constituye un lugar importante para eventos con gran aglomeración de estudiantes. En la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de Itu las aulas, piezas repetitivas del programa arquitectónico que más se multiplican en un proyecto docente - constituyendo los espacios primordiales de en edificios de esa naturaleza, tienen excelentes niveles de visibilidad, acústica, iluminación, ventilación y flexibilidad.

La capacidad de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras para resolver estas demandas ambientales define su calidad y relevancia actual. Lo que podría ser un edificio funcionalista, donde la forma sigue directamente a la función, constituye una arquitectura ejemplar en la que los elementos trabajan perfectamente. El conjunto construido asegura unas grandes cualidades formales basadas en la sensibilidad y el respeto al programa, y, fundamentalmente, al entorno donde se inserta.

Palabras clave: Arquitectura docente. Escuelas. Sostenibilidad.

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras inaugura a extensa obra construída de João Walter Toscano, arquiteto nascido em 1933 na cidade de Itu, a 100km de São Paulo. Por um lado, o edifício construído na sua cidade natal resolve de maneira eficiente o programa ao qual se propõe, dando conta das variantes de clima e sítio no qual se insere; por outro lado, incorpora uma série de atributos formais que conferem importantes qualidades ambientais a seus espaços.

Após concluir o projeto para a Faculdade de Itu, Toscano repetiu uma série de estratégias nela aplicadas ao edifício homônimo para a cidade de Assis, concluído em 1961. O programa disposto em volumetria de barra, o uso de rampas para conectar diferentes níveis, o emprego de cobogós para resguardar circulações voltadas para Oeste, os sistemas de ventilação cruzada nas salas, entre outros, ratificam a confiança do arquiteto nos princípios formais da modernidade. Ao longo do caminho se armou de muito bons referenciais que tinha por perto, como os arquitetos Levi, Reidy e Artigas; e também de outros não tão próximos geograficamente, mas ideologicamente muito chegados como o português Fernando Távora, seu amigo pessoal desde meados da década de 60.

Desaparecido em 5 de junho de 2011, Toscano demonstrou ao longo dos anos a mesma seriedade e coerência, deixando uma obra de qualidade uniforme.

## MODERNIDADE E CONFORTO AMBIENTAL

No projeto para a Faculdade de Itu abundam as referências aos principais atributos da arquitetura moderna brasileira da primeira metade do século: o emprego de rampas e a definição de percursos, os pilotis, os terraços, a integração com a exuberante natureza e o controle da incidência de ventos e do sol. Todos eles postos em relação conformam um edifício realmente sustentável, no qual se resolvem com dispositivos de arquitetura elementares os entraves meio-ambientais próprios do lugar.

A primeira qualidade que se reconhece ao observar a implantação do edifício é sua adequação ao recortado terreno onde se coloca. O conjunto em forma de "L" composto por dois volumes lineares sobrepostos está colado ao limite nordeste do terreno, liberando uma faixa de transição ao acesso vindo da rua e um amplo espaço aberto adjacente ao bloco de salas de aula dos fundos.



Este último constitui a perna do “L” retirada na direção do fundo, na zona reclusa do terreno, enquanto o bloco de carácter mais público, o qual alberga funções administrativas, biblioteca e uma sala de atos, forma a fachada frontal voltada totalmente para a rua. Justo na intersecção dos dois volumes está o acesso principal.

Verticalmente a organização da escola é bastante elementar, mas ao mesmo tempo engenhosa. O volume das salas eleva-se sobre pilotis. O espaço gerado é um recinto coberto circundado por espaços verdes de grande qualidade, que além de funcionar como pátio resguardado das intempéries constitui uma alternativa para eventos com grande aglomeração de alunos, um fórum para discussões que reflete um dos aspectos fundamentais na vida estudantil.

Sobre o bloco o arquiteto dispôs uma cobertura transitável, que permite um espaço de encontro na altura das copas das árvores conectado diretamente ao bloco de salas de aulas. O acesso às salas de aula se dá também desde uma torre de circulação vertical que contém banheiros em cada um dos três níveis.

O módulo básico das aulas mede 7,6 x 7,6m e há uma sala especial que dá acesso ao terraço sobre o bloco administrativo que mede 10 x 7,6m. O sub-módulo construtivo adotado tem 2,15 x 1,25m e unifica proporcionalmente as diferentes soluções de fachada existentes, as quais dão conta de maneira variada do conforto ambiental nos espaços internos do conjunto.

A estruturação está resolvida com pilares e lajes duplas reticulares bidirecionais de concreto moldado *in loco*. As lajes empilhadas a modo de bandejas voam em balanço aproximadamente 2m nas fachadas de maior dimensão, o que permitiu ao arquiteto dispor habilmente os dispositivos de proteção solar e ventilação.

A fachada Leste do bloco de aulas está resolvida com uma pele de vidro que tem três fileiras de janelas com abertura. A pele de vidro permite uma plena penetração de luz natural, enquanto as janelas ajudam a ventilar os interiores. A orientação Leste produz uma incidência solar direta no período matinal, ideal para que se higienizem os ambientes, algo que justifica as grandes superfícies envidraçadas.

A fachada oposta, de orientação Oeste, corresponde aos corredores adjacentes às salas de aula. A proteção solar está resolvida por cobogós compostos por elementos vazados quadradas de concreto pré-fabricado que medem 40cm de largura e altura, os quais protegem do sol ao mesmo tempo que ventilam plenamente os interiores.



Sobre as divisórias que separam as salas de aula do corredor existem janelas corridas móveis que possibilitam ventilação cruzada entre as duas fachadas.

As esquadrias do bloco administrativo estão resolvidas de maneira diferente. Suas fachadas contam com panos envidraçados dispostos em três faixas horizontais. A primeira, e inferior, configura um parapeito com vidro esmerilado e tem 90cm de altura. A segunda está composta por painéis de vidro de correr. E a terceira tem bandeiras basculantes que permitem ventilar controladamente os interiores. As esquadrias se encontram recuadas 60cm com relação ao perímetro do edifício. Nesse espaço foram colocados brises verticais de alumínio com seção elíptica que protegem do sol.

## AS SALAS DE AULA

De que adiantaria ter escolas com esplêndidos espaços de convívio e reunião, generosos pátios e canchas esportivas, confortáveis cantinas, etc. sem que as salas de aula sejam de qualidade? As salas de aula são as peças que mais se multiplicam no projeto de uma escola, o espaço primordial neste tipo de equipamento. Na arquitetura moderna, especialmente no caso de edifícios docentes, existe sempre um sistema que rege a repetição ordenada dessas unidades espaciais no todo, e estabelece de maneira eficiente as interfaces com os demais ambientes, tais como circulações e pátios. Esses limites físicos definem diretamente as propriedades meio-ambientais das salas de aula. Cabe então verificar aqui esses aspectos.

O clima em Itu é quente e temperado, do tipo *Cfa* segundo Köppen e Geiger. Existe uma pluviosidade significativa ao longo do ano, havendo chuvas mesmo no mês mais seco. A cidade localiza-se a uma altitude de 583 metros e apresenta variação média anual de temperatura entre 16° e 22° (CETESB, 2017). Os ventos predominantes são do quadrante Leste-sul e a pluviosidade média anual é de 1279mm; agosto é o mês mais seco com média de precipitações de 32mm e janeiro é o mais chuvoso com média de 228mm (Climate-org, 2017).

As medidas internas das salas seguem um padrão bastante comum e comprovadamente eficiente. As laterais medem 7,2m e frentes (quadro negro) e fundos 7,6m. Segundo indicações do FDE (FDE, 2017), uma sala ótima deveria ter, para atender bem a questões de iluminação e acústica, 7,2 por 7,2m. O “Manual para elaboração de Projetos de Edifícios Escolares na cidade do Rio de Janeiro” indica

que uma sala deveria ter 7 metros de profundidade (distância entre o quadro negro e os fundos) e ressalta que:

Os parâmetros de visibilidade e acústica também condicionam o tamanho e a forma da sala. Na medida em que o tamanho das turmas é variável em cada segmento, a opção pela dimensão máxima (para 40 + 4 alunos) permite uma maior flexibilidade de arranjo de turmas para toda a escola (Instituto Brasileiro de Administração Municipal - Rio de Janeiro - Centro de Estudos e Pesquisas Urbanas, 1994, p. 41).

Ventilação cruzada, conforme já visto aqui, é indispensável. Os ventos predominantes no local são do quadrante leste-sul, o que significa que entram nas salas justamente pela pele de vidro. A possibilidade de abertura dessas esquadrias em três níveis verticais permite graduar a passagem de ar conforme o propósito, resfriamento ou higienização. A saída do ar nas salas se dá pelas esquadrias basculantes colocadas sobre as paredes divisórias com o corredor. A extração do ar de dentro do prédio se dá através dos cobogós que compõem a fachada noroeste.

O emprego da pele de vidro, associado a outros fatores, também permite que haja iluminação natural de excelente nível. As paredes e tetos de cor branca refletem a luminosidade que banha os interiores. O desenho da estrutura atua positivamente nesse sentido: as lajes são duplas de caixão perdido, o que significa que os tetos são contínuos de fora a fora, nos dois sentidos de planta. Isso quer dizer que não há vigas ou desníveis que possam criar sombras, impedindo o efeito do plano reflexivo superior. Por último, e ainda sobre a fachada envidraçada, cabe ressaltar que o pátio para o qual está voltada tem árvores de dimensões consideráveis. A vegetação ajuda a filtrar os ventos excessivos e bloqueia parcialmente o sol que entra com angulação baixa proveniente do Leste. Se isso foi ou não uma intenção deliberada do arquiteto, não é possível afirmar. O que é possível verificar é que existe um recuo de 6,5m do bloco com relação ao limite original do terreno no qual existe espaço suficiente para o plantio de espécies de médio porte. Sobre a situação atual do terreno, é preciso esclarecer que a Sociedade de Instrução Popular e Beneficência (SIPEB), instituição que deu origem a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itu, anexou outros terrenos ao redor e com isso os limites originais se

diluíram. Atualmente o edifício faz parte do campus de Itu da Ceunsp (Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio) (SIPEB , 2017).

## FICHA TÉCNICA

Nome: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itu.

Localização: Itu SP, Brasil.

Arquiteto: João Walter Toscano.

Promotor da obra: Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio.

Data de projeto: 1958.

Data da construção: 1958-1959.

Superfície útil da sala de aula: módulo tipo 54,50 m².

Superfície construída: 3.293,00 m².

Altura livre: plantas do bloco administrativo 2,80m; planta baixa do bloco de aulas 4,45m; salas de aula 3,25m.

Número de plantas: planta baixa + 3 plantas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesses dois corpos que, num ângulo reto, se sobrepõem nos extremos, nessa torre que toca, mas não se funde na massa principal, quando soluciona a carga maior da circulação vertical, há um rigor e uma simplicidade que lembram o impositivo esquematismo do organograma funcional dos primeiros estudos, porém jamais teria o arquiteto chegado à formulação definitiva se, reagindo ao construtivo primário, não a fosse pedir à arte de construir imaginosa, porém submissa à mais pura economia de meios. [...] Tudo ali, quando é belo, não foi acrescentado e, quando corresponde a uma exigência material, só a atende na certeza de atender, também, a uma necessidade estética. (Gomes Machado, 1962)

A breve descrição da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itu publicada em um jornal de São Paulo em 1962 poderia ser tomada como conclusão resumida sobre todos os aspectos desenvolvidos neste artigo até aqui.

A sensibilidade do projeto com respeito ao contexto natural e, principalmente, às demandas programáticas relativas ao conforto ambiental foram cruciais para Toscano. As soluções de fachada

correspondem de maneira franca às imposições do entorno. Porém, os volumes e suas envoltórias não se fragmentam nem debilitam a composição total. A continuidade visual é garantida pelos ritmos e modulações estabelecidas pela estrutura resistente.

A composição volumétrica e seu encaixe no terreno asseguram as qualidades estéticas e funcionais. O encontro dos volumes de salas de aula e administrativo configura engenhosamente o saguão de acesso, parte hierarquicamente muito importante no edifício, o seu cartão de visitas. A elevação do bloco de salas de aulas origina no pilotis do térreo o principal espaço de convivência, estando este flanqueado em ambos lados pelas áreas verdes do terreno. O bloco administrativo, disposto paralelamente à via, e seu tratamento regular de fachada com brises verticais dão horizontalidade e uma escala adequada ao conjunto em sua interface com a rua, além de resguardar os fundos do terreno.

Nesse sentido, é preciso ressaltar também, além da habilidade do arquiteto para armar harmonicamente os elementos materiais (lajes, pilares, vigas, esquadrias, etc.) na composição do todo construído, o trabalho controlado da luz como elemento estético preponderante. De acordo com sua posição, cada fachada internaliza a luminosidade solar de maneira particular. Os brises verticais do bloco administrativo, os cobogós e a fachada envidraçada do bloco de salas de aulas e os ladrilhos de vidro coloridos que perfuram a torre de circulações verticais filtram a luz de maneira eficiente e harmônica, adequando programa e clima.

Martí Aris, em artigo para a revista Diagonal, nos explica que:

pode-se afirmar que só quando a luz foi domesticada e controlada mediante artefatos que regulam nossa relação com ela ou permitem canalizá-la na direção desse objeto que queremos destacar, isto é, só quando somos capazes de converter a luz em instrumento que molda o espaço e o individualiza, ao mesmo tempo que o reintegra à universalidade das leis cósmicas, e só então, cabe falar com propriedade da arquitetura como arte, como faculdade do espírito, e de aqueles que a exercem como verdadeiros arquitetos. (Martí Arís, 2017)

Em suma, trata-se de um edifício que resolve plenamente o programa ao qual está destinado, dando conta das variantes de clima

e lugar onde insere-se por intermédio de estratégias meio-ambientais efetivas. Ao mesmo tempo, e de maneira convergente, incorpora atributos formais da modernidade que lhe conferem uma precisa consistência arquitetônica. Passados mais de 50 anos de sua construção, sua permanência no espaço e no tempo assim o comprovam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANELLI, Renato, GUERRA, Abílio, KON, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

*Arquitetura escolar paulista: estruturas pré-fabricadas*. São Paulo, FDE, 2006.

*Arquitetura escolar paulista: anos 1950 e 1960*. São Paulo, FDE, 2006.

ARTIGAS, Rosa Camargo (org.). *João Walter Toscano*. São Paulo, Editora Unesp, 2002.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.

CETESB – Companhia de Tecnologia de Saneamento Ambiental, site da Companhia na internet <<http://ar.cetesb.sp.gov.br/wp-content/uploads/sites/37/2013/12/Rel Itu.pdf>>

CEUNSP – Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio <<http://www.ceunsp.edu.br/conheca-o-ceunsp/nossa-historia/>>.

CLIMATE-DATA.ORG <<https://pt.climate-data.org>>.

FERRAZ, Marcelo (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.

GOMES MACHADO, Lourival. Três Notas Sobre Itu. Suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, fev. 1962.

GRUPO FORM. *Documentos de arquitectura moderna en América Latina, 1950-1965. Volumen quinto: elementos de control ambiental en la arquitectura docente de Brasil, Chile y México*. Barcelona, Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC, 2013.

Instituto Brasileiro de Administração Municipal, Rio de Janeiro. Centro de Estudos e Pesquisas Urbanas. *Manual para elaboração de Projetos de Edifícios Escolares na cidade do Rio de Janeiro: pré-escola e 1º grau*. Rio de Janeiro, IBAM/CPU, PCRJ/SMU, 1996.

MARTÍARÍS, Carles. La Luz es el Tema. *DIAGONAL*, Barcelona <<http://www.revistadiagonal.com/uncategorized/carlos-marti-aris/>>.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, EDUSP, 1999.

# NOVE CASAS DE JOAQUIM GUEDES, 1958-1968

Pablo Luhrs Graça

## RESUMO

Este trabalho trata das casas (projetadas, construídas e publicadas), do arquiteto Joaquim Manoel Guedes Sobrinho, no período que compreende o início da carreira, em 1958, até 1968. Foram analisadas, em ordem cronológica, 09 casas. Os projetos foram analisados individualmente e em paralelo ao conjunto de sua obra e de referências nacionais e internacionais importantes para a sua formação teórica e técnica. As análises de cada projeto englobam: sua motivação, os clientes, contexto histórico-cultural, o lugar, aspectos compositivos, formais, funcionais e técnico-construtivos.

O trabalho procura contribuir como meio de compilação e registro iconográfico desta parcela da obra de Guedes.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Joaquim Guedes. Casas unifamiliares.

## NINE HOUSES OF JOAQUIM GUEDES, 1958-1968 ABSTRACT

This work concerns the houses (projected, constructed and published), designed by Joaquim Manoel Guedes Sobrinho, from the beginning of his career, in 1958, until 1968. 09 houses, organized in chronological order, are analyzed individually and in parallel to the set of his works and important national and international references for his theoretical and technical formation. The analyses of each project

concern: motivation, the clients, historical and cultural context, the site and their morphological, functional and technical aspects. This work intends to contribute as means of a compilation and as a iconographic registering of a specific part of Guedes work.

Keywords: Modern Architecture. Joaquim Guedes. Single-family houses.

## NUEVE CASAS DE JOAQUIM GUEDES, 1958-1968 RESUMEN

Este trabajo versa sobre las casas (proyectadas, construídas, publicadas) del arquitecto Joaquim Manoel Guedes Sobrinho, en el período comprendido entre el inicio de su carrera, en 1958, hasta 1968. Fueron analizadas en orden cronológica nueve casas. Los proyectos fueron analizados individualmente y en paralelo con el conjunto de su obra y de referencias nacionales e internacionales importantes para su formación teórica y técnica. Los análisis de cada proyecto envuelven: su motivación, los clientes, el contexto histórico-cultural, el local, aspectos de composición, formales, funcionales y técnico-constructivos. El trabajo busca colaborar como medio de compilación y registro iconográfico de esta parcela de la obra de Guedes.

Palabras clave: arquitectura moderna; Joaquim Guedes; casas unifamiliares



Este trabalho trata de nove casas - projetadas, construídas e publicadas - do arquiteto Joaquim Manoel Guedes Sobrinho, no período de 1958 a 1968. O estudo é parte integrante da dissertação apresentada no PROPAR – UFRGS dedicada a uma parcela da produção do arquiteto (GRACA, 2007). Os projetos foram analisados individualmente e em paralelo ao conjunto de sua obra e de referências nacionais e internacionais importantes para a sua formação teórica e técnica.

## FONTES

O reconhecimento nacional e internacional da obra de Guedes veio cedo na carreira com suas residências das décadas de 50 e 60, publicadas nos periódicos *Bem Estar* n° 4 (GUEDES SOBRINHO, 1959, 17) e *Acrópole* números 347 (GUEDES SOBRINHO, 1968, 13) e 360 (GUEDES SOBRINHO, 1969, 18). Na sequência, duas publicações dariam renome internacional a Guedes, *Nuevos Caminos de La Arquitectura Latino americana* (BULLRICH, 1969) e *GI* (FUTAGAWA, 1972). Em BULLRICH, Guedes é aclamado como “Brasil’s most outstanding representative of the young generation”. Em 1991, em edição dedicada à arquitetura sul-americana, a revista *Techniques & Architecture* (SCHWOB, 1991) publicou Guedes além de destacar Niemeyer, Lúcio Costa, Paulo Mendes da Rocha e Zanine. A revista *AU* (PINI, 1996) publicou trabalho sobre a obra de Guedes com apresentação de 15 projetos entre 1958 e 1995. O Joaquim Guedes (CAMARGO, 2000) publicou 18 projetos entre 1958 e 1999. Guedes recebeu referência em *Brazil’s Modern Architecture* (ANDREOLI, 2004), com destaque pelos projetos residenciais do início da carreira. Recentemente, Comas (COMAS, 2015) deu destaque à obra de Guedes referindo-se à sua produção como progressista e atemporal.

## CASA CUNHA LIMA, 1958

Rua Silvio Portugal, 193 – Pacaembu, São Paulo.

O reconhecimento na qualidade e arrojo do projeto estrutural, aplicados na casa Cunha Lima, tornou a carreira de Guedes mais que promissora. Projeto de maior expressão e mais publicado de Guedes, premiado na VIII Bienal Internacional de São Paulo em 1965



- categoria habitação individual - a casa receberia o seguinte elogio “tudo é verdade cruamente exposta, decorrente de uma série de razões materialmente precisas, logicamente encadeadas” (XAVIER, 1983, 48). Entre 1955 e 1960 Guedes manteve sociedade com Carlos Millan, desenvolvendo o gosto por detalhes, característica marcante no desenvolvimento de seus projetos. Acayaba destaca a importância da Casa Cunha Lima para a arquitetura paulista:

Na década de 50, duas casas, Olga Baeta pela maneira de organizar o programa e a estrutura e Antônio Cunha Lima por sua expressão construtiva anunciam arquitetura brutalista dos anos 60. A primeira, projetada por Vilanova Artigas em 1956, segundo o conceito de partido de Le Corbusier, define-se pelas empenas das fachadas da frente e dos fundos e pelas aberturas das fachadas laterais, é organizada em meios níveis. A ideia de espaços interligados sob um único vão já está implícito nessa casa. O outro projeto de Joaquim Guedes de 1958 foi concebido segundo o empirismo caro aos arquitetos brutalistas ingleses. O programa foi resolvido em partes e articulado em três andares a partir dos quatro pilares centrais que se esgalham e ligam o edifício ao terreno como troncos de árvore. (ACAYABA, 1985, p. 46)

A relação de Guedes com Artigas, que iniciou durante sua graduação, perdurou por anos, esmaecida pelas diferenças ideológicas dos dois arquitetos, conforme descreve Camargo:

Guedes ouviu de Artigas pela primeira vez a expressão New Brutalism ao referir-se à produção arquitetônica inglesa do pós-guerra, cuja qualidade e expressão do espaço eram determinadas pelos elementos estruturais e pelos componentes das instalações hidráulicas e elétricas sem nenhum revestimento e totalmente aparentes. Ele e Artigas mantiveram por algum tempo um franco diálogo, com intensa troca de informações. No entanto, à medida que Guedes se afirmava como arquiteto, esse diálogo esmaeceu e eles chegaram a distanciar-se completamente por 15 anos, reencontrando-se pouco tempo antes de Artigas falecer.

Enquanto alguns colegas se fechavam cada vez mais na temática da política formal liderada por Artigas, que explicitava seu desejo de cunhar uma arquitetura como forma de revolução brasileira, Guedes buscava uma experiência progressivamente mais aberta, com características próprias, interessada mais na vida cotidiana das pessoas do que nas ideologias ou geometrias, como forma de atingir o objetivo inicial de uma produção socialmente identificada e justificada.(CAMARGO, 2000, p. 16)

Um terreno com 759,00m<sup>2</sup>, inclinação acentuada e frente estreita (10,00 m), foram condicionantes expressivos na definição do partido desta casa. Com frente sudeste e nível da rua acima do terreno, a fachada dos fundos, noroeste, ganhou importância em função da vista privilegiada. O volume base da casa remonta a um prisma reto, adequando-se ao perfil do terreno. Uma estrutura inovadora formada por quatro pilares centrais aos quais converge uma sucessão de mãos-francesas dão sustentação a lajes superpostas. A composição de pilares e vigas inclinadas lembra a estrutura de uma árvore, com troncos e galhos, criando dificuldades para Guedes conciliar a estrutura e os diferentes espaços da casa. O projeto estrutural possibilitou a abertura total da fachada noroeste, liberdade de planta, evidente pelos diferentes perímetros das lajes, tirando a casa do solo, dando ao volume principal uma notável leveza. A disposição longitudinal do prisma no terreno resultou em fachadas laterais cegas, com fechamento em alvenaria. (figuras 1.2, 1.3) O encontro entre alvenaria e concreto foi feito por juntas de dilatação, marcando volumes e criando fachadas expressivas, mesmo que fechadas.

A disciplina com que passei a usar o concreto era a mesma de quem usava a madeira, procurando quais as formas que resolviam determinado espaço, neste caso, a casa Cunha Lima. Daí a forma, digamos, aquela coisa orgânica que existe em sua composição. Uma casa no espaço com uma estrutura que convém a ela, como uma árvore. Quatro pilares centrais e seus galhos, e haja habilidade para fazer as pessoas andarem dentro dela sem bater a cabeça. "Apatnhei" muito com ela, mas num debate, o filósofo José de Anchieta, de Belo Horizonte, me defendeu, dizendo que eu fazia fenomenologia do espaço, quer dizer, o espaço realizado através de seus

atributos e construções. O terreno, por exemplo, me obrigou a certa unidade, apesar do volume fragmentado. O processo dessa casa, enfim, me tornou sensível às autonomias internas do projeto. À medida que um determinado fato vai se configurando como necessidade e explicando sua construção, ele se torna intocável. Isso passa pelo desenho, de respeitar o quarto enquanto quarto, a sala enquanto sala etc., de maneira que acabe expressando por fora a vida que tem dentro. Tudo isso, talvez diferenciou meu trabalho de outros colegas, me deu espaço para existir (WOLF, 1988, p. 60).

O acesso a casa ocorre por um pontilhão que, ao nível da rua, encaminha ao pavimento intermediário com recepção, estúdio e dois vazios sobre o estar do pavimento inferior. No pavimento superior concentra-se o setor íntimo, com 04 dormitórios e dois banheiros. No pavimento inferior destaca-se a grande sala de estar aberta, pelo pano de vidro, ao poente. Também aqui estão os serviços, com a presença de uma adega, particularidade do programa. Sob os pilotis, escadas e patamares adequam os jardins e áreas de recreação ao terreno. Piscina, salão, sauna, jardins e terraços estruturam a área externa. A circulação vertical ocorre por duas escadas, uma interna e outra externa. Posteriormente um elevador foi adicionado (figuras 1.4, 1.5, 1.6, 1.7). Segundo Guedes:

Os volumes finais resultantes, são uma livre expressão de organização de espaços, de uma função na paisagem e de uma estrutura, entendendo-se por estrutura não apenas o sistema de sustentação do edifício, mas um sistema capaz de gerá-lo e ordená-lo. O elevador, o acréscimo da cozinha, o sistema de ar condicionado, etc., foram integrados à construção, posteriormente. O gradil que aparece na face noroeste não é do projeto. (GUEDES SOBRINHO, 1968, p. 18)

Na fachada principal, aberta para o poente (noroeste), Guedes utiliza um pano de vidro com esquadria metálica. Venezianas basculantes e toldos móveis são utilizados para proteção solar. Dá-se aqui um primeiro passo na pesquisa com o vidro, com a definição de uma membrana volumetricamente independente. Embora o volume principal da

casa se assemelhe a um paralelepípedo, a complexidade na composição e no arranjo de cada parte produziu um todo desfragmentado. O resultado formal obtido foi descrito por Guedes como “uma livre expressão de organização de espaços, de uma função na paisagem e de uma estrutura” (GUEDES SOBRINHO, 1968, p. 18). Andreoli interpreta a diversidade de elementos, neste projeto, como fundamental para romper a estrutura do prisma base da composição.

In Guedes' architecture, the challenge was to maintain sufficient unity of the whole, so that the architectural form did not become a disjointed collection of fragments. The expressive tension in his work resulted from the confrontation of the circumstantial with the singular. The bigger the challenge imposed by the increasing complexity of the project's process, the bigger the stimulus to formal invention. In the best projects, Guedes took this tension to its limit, as in the Cunha Lima House of 1958-63 in São Paulo. (ANDREOLI, 2004, p. 163)

O uso do concreto, por Guedes, sempre foi controlado e utilizado como resposta às exigências e particularidades de cada projeto, conforme explica o arquiteto.

Essa casa foi a primeira no Brasil em que o concreto aparente estrutura a obra em sua linguagem e resposta estética final. Dizem que o projeto do Museu de Arte Moderna no Rio, de Afonso Eduardo Reidy, é um pouco anterior, mas eu não conhecia esse projeto e a linguagem dele é outra, o concreto tem uma função mais estética. Na casa Cunha Lima, não: o concreto não vem para a forma, esta é que vem da inteligência no uso do concreto. (GUEDES SOBRINHO, 1989)

A casa, vista desde a rua, revela pouca da rica volumetria e arrojo estrutural. Tal situação foi explorada em outros projetos residenciais de Guedes, aproveitando-se sempre da inclinação do terreno. (figuras 1.8, 1.9)

A estrutura galhada, embora utilizada aqui em projeto residencial, apresenta semelhança formal com estruturas de projetos precedentes brasileiros, como o Museu de Arte Moderna de Reidy

(1953-68), o Hotel em Diamantina (1951), e o Parque do Ibirapuera (1951-55), ambos de Niemeyer. As semelhanças, porém, não se comprovam quanto à função estrutural e organização espacial do edifício. Enquanto nesses projetos destaca-se uma intenção formal, preocupada primeiro com a estética, a estrutura adotada por Guedes resulta da necessidade de acomodar o prisma compacto ao terreno, influenciando diretamente na composição interna da casa.

## CASA COSTA NETO, 1961

Rua Itapanhau – Pacaembu, São Paulo.

A estrutura, como na casa Cunha Lima, destaca-se, apresentando uma releitura da laje de cobertura do Fórum de Itapira<sup>1</sup>, um grande plano inclinado, neste caso, apoiado sobre quatro pilares periféricos. À mesma época deste projeto era construída a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAU USP), projeto do Artigas, o Palácio da Assembleia em Chandigarh e a *Unité d'habitation Briey-en-Forêt*, ambos de Corbusier. Fischer destaca as linhas oblíquas no fórum:

No tribunal de Itapira (1958), Guedes trabalhou com o jogo de volumes claramente definidos e apoiados diretamente sobre o solo. A ênfase foi dada às linhas oblíquas, às janelas de formas irregulares e às paredes maciças, lembrando, sem dúvida, as tendências da arquitetura escandinava, em especial a finlandesa. (FISCHER, 1982, p. 57)

Voltada para a melhor vista, além da cobertura, Guedes utiliza terraços para controle solar, criando contraste de zonas claras e sombreadas, sendo que a fachada sul não recebeu aberturas. A planta, essencialmente livre, exigiu uma estrutura robusta capaz de absorver o momento produzido pelos diversos balanços. AMARAL (2003) relaciona a aparência distinta da casa ao êxito financeiro e social do dono. Segundo Guedes:

O tema e os materiais são os mesmos em todas as obras apresentadas. Pode-se sempre analisar a estrutura, sua função e presença na organização do espaço interno, sua adoção sem hesitações ou subterfúgios na construção

---

1. Projeto de 1959, São Paulo, no qual a volumetria complexa marca o início da pesquisa com grandes lajes inclinadas.

dos volumes úteis, a ausência de acordo com sua função no conjunto e as suas características de desempenho.

(GUEDES SOBRINHO, 1968, p. 25)

Na casa Costa Neto continua o processo de experimentação e detalhamento do encontro do vidro com o concreto. A busca de técnicas capazes de resolver o diálogo entre os dois materiais, abrindo mão de caixilharia convencional, entusiasma Guedes a desenvolver detalhes técnicos específicos (figura 2.1). Utilizando montantes de concreto e cola, possibilitou um encontro *limpo* das superfícies, uma linha, resultado do encontro dos planos (figura 2.2, 2.3).

Nas obras seguintes obteve avanços técnicos, resultando em soluções formais diversas, enfim pitorescas. Segundo Amaral:

Foi na oportunidade desta edificação que Guedes realizou as primeiras experiências com montantes de concreto para a construção de panos de vidro, realizadas por meio de uma solução que elimina a medição do metal ou madeira e consolida um novo campo de pesquisa volumétrica, composto por superfícies e volumes transparentes-refletentes. O estudo deste elemento construtivo, conforme depoimento do autor surgiu com o conhecimento do projeto do Convento de La Tourette em Eveux-sur-Arbresle de Le Corbusier. (AMARAL Jr., 2003, p. 33)

A casa acontece em três pavimentos com térreo de serviços articulado à grande sala (estar/jantar), mezanino com sala de estudo e o pavimento superior, íntimo, com quatro dormitórios. O grande paralelepípedo, com 21,0m no maior sentido (leste/oeste), foi apoiado sobre quatro pilares com 10,5m de vão mais balanços de 5,0m para cada lado (figura 2.4, 2.5, 2.6, 2.7).

Guedes ressalta a pesquisa com o vidro:

Os cristais são, aqui também, associados por montantes de concreto armado. Não há detalhe sobre detalhe. A forma é feita do essencial. O acessório, quando necessário, fica no seu lugar. Não é aproveitado para *dar a nota*. Cristais, portas de madeira, paredes e concreto se situam no mesmo plano, produzindo uma discreta vibração de texturas. (GUEDES SOBRINHO, 1968, p. 27)

Trabalhar com vidro sempre foi uma preocupação de Joaquim Guedes e, em busca de novas soluções, ele chegou, em 1961, à simplicidade e eficiência de embutir vidro diretamente no concreto, sem caixilho de ferro ou de madeira. Possivelmente, fui o primeiro a fazer isso. Uma ideia que surgiu a partir de imagens de Le Corbusier, embora ele não tenha utilizado essa solução. Isso me permitiu fazer os *planos quebrados* de vidro, sem caixilhos, baratos, fáceis de limpar e que seria impossível fazer com qualquer outro tipo de material. O vidro ia direto no concreto, sem garras de metal, e não quebrava. Hoje, isso está caindo em desuso. (GUEDES SOBRINHO, 1989)

A pesquisa com o vidro envolveria não apenas o encontro do concreto com o vidro mas a utilização de sistemas de ventilação e iluminação independentes nas aberturas, como descreve Guedes:

Uma outra situação construtiva que me apaixonou foi o problema do vidro e sua relação com o concreto. Em 1961, tomando um tema de Le Corbusier, que classificava os vidros externos em áreas de iluminação, áreas de ventilação e áreas de passagem; e a partir de uma série de reflexões que o Millan e eu vínhamos fazendo, no sentido de encontrar uma arquitetura brasileira direta e barata, não tanto por razões de economia de tostões mas economia de processos, comecei a fazer alguns estudos que partiram da análise do que Le Corbusier teria feito no Convento de La Tourette. A partir daí fiz uma série de obras. (INQUÉRITO NACIONAL DE ARQUITETURA, 1978, p. 205)

O concreto assumiu papel fundamental neste projeto, estruturando o volume, a cobertura, nos montantes dos panos de vidro e em elementos internos (figura 2.8).

## CASA DALTON TOLEDO, 1962

Piracicaba, São Paulo.

Na casa Dalton Toledo Guedes utiliza, pela primeira vez, abóbadas catalãs construídas em tijolo, interpretando experiências feitas por Le Corbusier na sua tentativa de resgate de técnicas vernáculas.



As primeiras experiências com abóbadas datam de 1958, com o uso do concreto como elemento estrutural, evoluindo para composições mais complexas. O tijolo não é a única novidade na estrutura da cobertura, Guedes inovou na composição das abóbadas rompendo um esquema geométrico tradicionalmente rígido, apresentando desencontros em planta e altura. Segundo Guedes:

Interessa aí, mais que o princípio construtivo racionalmente tratado, o esforço de romper o esquematismo geométrico do modelo estrutural, procurando dispor os elementos abobadados em situações diversas de altura e de planta. Esse esforço está ligado ao interesse despertado pela possibilidade de explorar a dinâmica deste tipo de estrutura, onde as rupturas são difíceis, pois, justamente, seu equilíbrio depende de sua continuidade.

(GUEDES SOBRINHO, 1968, p. 15)

As abóbadas de tijolo descarregam sobre vigas de concreto, que também é utilizado em arremates diversos e no mobiliário interno. Introduz aqui o uso de janelas bipartidas, com aberturas dimensionadas especificamente para iluminação e ventilação. Os vidros temperados são estruturados por montantes de concreto, dando continuidade na pesquisa de encaixe dos dois materiais. Uma construção verdadeira, na aparência, que apresenta o tijolo como revestimento dominante, na cobertura, paredes e piso, construindo uma casa econômica apesar da aparência complexa retratada pelas abóbadas. A variedade de texturas cruamente expostas produz contrastes marcantes, como no encontro da retícula do piso com o cristal temperado e vigas de concreto.

Mais tarde busquei Le Corbusier na tentativa de aprender tecnologias que nos pudessem ser úteis, como é o caso daquelas minhas casas inspiradas no exemplo da Maison Jaoul, embora na verdade os princípios estéticos sejam diferentes. Essas casas também exploram uma disciplina de janelas posterior à Maison Jaoul na sequência da obra de Le Corbusier, bem como o gosto por empregar a série de Fibonatti e a maneira de trabalhar com o vidro temperado, que tem algo de influência do convento de La Tourette. Entrei nesse jogo como forma de transferir para cá



tecnologias doces, produzindo os caixilhos na obra etc., na escola de detalhes de Le Corbusier (eu nunca fui aluno do Rino Levi, que também era um monstro do detalhe). Comecei então a perceber como a arquitetura é uma coisa inventada de dentro para fora, do detalhe para o resultado, e não o contrário; nisso penso que sou diferente de meus colegas de geração, que viveram muito mais o desejo de tentar produzir formas pouco interessadas na coerência entre a produção dessas formas os resultados. Devo muito a Le Corbusier nesse aspecto do homem lutando contra a construção. (ZEIN, 1987, p. 118)

O terreno possui forma irregular e está abaixo do nível da rua, fazendo com que o pavimento principal fique a meio nível abaixo dele. Com dois pavimentos, os setores social e de serviço concentram-se no inferior, enquanto o íntimo no superior. O acesso a casa, tanto de pedestres quanto de automóveis, ocorre em nível intermediário, com encaminhamento através de vestíbulo para a escada que acessa os dois pavimentos. No pavimento inferior destaca-se o setor social, estar e jantar comunicam-se e possibilitam abertura total da casa, de frente a fundos (figuras 3.1, 3.2, 3.3, 3.4).

Guedes destaca a importância dada no projeto dos espaços internos:

As salas se desenvolvem da frente aos fundos, comunicando a paisagem e a luz, tão diferente a NE e a SW. Todo o projeto foi pensado tendo em vista criar certa qualidade de espaço interno. Ele é por isso o elemento importante, fluido e rico. (GUEDES SOBRINHO, 1968, p. 17)

O setor de serviços concentra-se na extremidade noroeste do volume base da casa, com aberturas para lateral e fundos. A lavanderia ocorre em local aberto e coberto por sacada do pavimento superior. No pavimento superior, íntimo, são três dormitórios e dois banheiros, com sacadões e mezaninos que produzem ambientes internos dinâmicos. A riqueza volumétrica dos espaços internos aliada às texturas, cores e efeitos de luz, resultaram em ambientes atraentes e ricos em detalhes.

Bullrich destaca a casa Toledo e a arquitetura de Guedes:

However, when one looks at the D. Toledo house in Piracicaba, São Paulo, by Joaquim Guedes, Brazil's most

outstanding representative of the young generation, it seems that the inspiration for this reaction might have risen out of a tough interpretation of Le Corbusier's late works, as was the case with the new brutalism in Europe. Curiously enough then, both Mies and Le Corbusier may be regarded as the fountainheads of the new directions in Brazil around 1960, as in England. The architectural interregnum that followed Niemeyer's political disgrace, Reidy's death, and the wave of criticism over Brasilia opened the way for a new experience. By 1955 Guedes was already working on what he termed a *crude and brutal construction concerned with economics in its wider sense and interested in formulating an un-aesthetic and anti-academic attitude*. He rejected the formalism which hovered over our architecture and thought that the solutions in the accepted taste were light, opportunistic, and in the end, ignored Brazil because of a methodological incompatibility. (BULLRICH, 1969, p. 96)

## CASA SÉRGIO FERREIRA LEITE, 1962

Rua Corrientes, 214 – São Paulo.

Como na casa Dalton Toledo, Guedes faz referência, aqui, às Maisons Jaoul de Le Corbusier, casas que marcaram período por celebrarem uma ruptura com ideais racionalistas do início do movimento moderno.<sup>2</sup> Segundo Gans:

El mundo de la arquitectura conoce del uso expresivo que Le Corbusier hace de la obra vista cuando se construyen las Maisons Jaoul y la capilla de Ronchamp y reacciona estimando que tal práctica contradice la estética de la máquina y los preceptos racionales que proponía como fundamento del movimiento moderno en su primera arquitectura. James Stirling se preguntó si las Maisons Jaoul no fueron el abandono de *una participación en pro de la emancipación a conquistar en el siglo XX* con el propósito de penetrar en el dominio del *arte por el arte*.

---

2. As Maisons Jaoul, casas construídas para pai e filho em um mesmo sítio, datam de 1956 em Nevilly, bairro residencial da grande Paris próximo ao Bois de Boulogne.

Durante este período cobraram maior importância as fontes de inspiración primitivas y autóctonas, aunque este hecho no es nuevo, pues ya anteriormente habían tenido un lugar destacado en su arquitectura. En concreto, el modelo abovedado de la Maison Monol figura en su libro *Vers une architecture* escrito en 1923. (GANS, 1988)

Na casa Sérgio Ferreira Leite, como na Dalton Toledo, destaca-se a cobertura abobadada, tendo como diferencial neste caso o uso de peças pré-moldadas. A experimentação com peças pré-fabricadas estendeu-se à caixilharia (em concreto armado), e aos fechamentos verticais (em placas de concreto celular). As vigas retas pré-fabricadas que compõem as abóbadas foram produzidas a partir de tijolos furados, não receberam revestimento, expondo sua técnica de construção. As paredes, construídas em placas de concreto celular, foram revestidas, pela primeira vez dialogando com o concreto aparente.

A casa desenvolve-se em três pavimentos com a fachada principal voltada para leste protegida pelo balanço da cobertura e pelos sacadões do segundo pavimento (figuras 4.1, 4.2, 4.3, 4.4). O subsolo com garagem, depósito e despensa é ligado ao pavimento intermediário por escada que termina no nível médio. O pavimento intermediário acomoda a zona social e de serviços, incluindo uma sala para crianças e uma dependência de empregada. O pavimento superior é essencialmente social, com quatro dormitórios e uma circulação aberta para um vazio sobre a sala de estar. Quatro linhas de abóbadas formam a cobertura, escalonadas para oeste (figura 4.5). Contrário a esse escalonamento, a planta é estruturada em “L” com terraços amplos no segundo pavimento que resguardam o térreo e ampliam as áreas dos dormitórios. As grandes áreas envidraçadas nos pavimentos superiores, orientadas para leste, são possíveis pela proteção imposta pelos balanços, abrindo a casa para o pátio frontal e para a rua. O detalhe, como visto na maioria de suas obras, é fundamental na elaboração do projeto e construção do edifício.

Guedes explica sua orientação na elaboração dos projetos residenciais, suas motivações e seus objetivos:

Não se deve procurar nesta e nas outras residências aqui publicadas nenhuma intenção de projetar *a casa*. Sobre tudo a casa de amanhã, casa para uma sociedade nova, cujos programas e problemas serão sempre diferentes

dos nossos sonhos. Estes projetos são trabalhos sobre situações concretas. Interessados no espaço e na luz. São experiências de construção de espaços, discutindo em cada linha, em cada detalhe, as velhas regras. Como exemplo note-se que os pilares às vezes não estão alinhados (sentido NS), negando assim um tema clássico do primeiro racionalismo. Aqui e sempre, a preocupação é definir e *construir* o melhor conjunto de volumes úteis, que corresponde a uma determinada área urbana e a um determinado programa de necessidades e possibilidades. Fazer arquitetura requer uma grande *habilidade* (*Lasdum*) na articulação e na *continuação* dos espaços e um domínio das técnicas construtivas que exigem longo aprendizado. Além disso, o arquiteto precisa saber identificar seus objetivos no contexto existente. Isto é difícil, custa aprender. Na medida em que prefira projetar sobre modelos sociais e urbanos utópicos, abstratos, subjetivos, ou desenhar utopias sobre modelos urbanos reais ele, além de não estar em nada contribuindo para a criação de um mundo novo, se aliena e incapacita definitivamente. (GUEDES, 1968)

Segundo Amaral:

Neste projeto, como também em outros de sua autoria, a intenção foi atender a um conjunto de circunstâncias e exigências. Contém exclusivamente o desejo de resolver os problemas concretos e não acredita na possibilidade de inventar um tipo ideal de habitação. Fundamenta seu esforço para experimentar configurações de espaço, refletindo cada traço, em cada pormenor, as experiências cotidianas acumuladas pelo homem, a história. Observa-se por exemplo, que os pilares às vezes não estão alinhados (direção norte-sul), contrariando uma proposição recorrente do primeiro racionalismo. O interesse é determinar e construir o melhor conjunto de volumes úteis, que se conforma a um determinado lugar e a um determinado programa de necessidades com suas inerentes possibilidades. Ainda, além desses atributos conforme acentua Guedes, fazer arquitetura demanda competência e bom desempenho para distribuir os usos convenientemente

– articulação e continuação dos espaços –, e um conhecimento das técnicas construtivas que demandam uma demorada instrução. (AMARAL Jr, 2003, p. 48)

## CASA FRANCISCO LANDI, 1965

Rua Prof. Guilherme Milward – Butantã, São Paulo.

Na casa Francisco Landi, vencedora do prêmio governador do estado de 1968,<sup>3</sup> a pedido do proprietário, o arquiteto torna a utilizar técnicas construtivas simples, numa releitura da casa de seu pai. A casa é estruturada por pórticos de concreto armado aparente, com balanços de 2,90m, sobre os quais se apoia o telhado. Desde a rua fica evidente o escalonamento produzido pelos pórticos que, marcados por sete módulos, resultam em uma volumetria irregular e rica em detalhes (figuras 5.1, 5.2, 5.3). A cobertura, em uma água, foi construída com telha de fibrocimento com inclinação única, sendo as suas dimensões determinantes na modulação de toda a casa, obtendo um aproveitamento absoluto do material. O tijolo é utilizado nas alvenarias sem revestimento, contrastando com o concreto aparente e o vidro. O processo de transformar o vidro em estrutura é continuado, a caixilharia, estrutura intermediária, é rejeitada por Guedes. O encontro com o concreto é ricamente detalhado e marcado em toda a casa. Os vidros, com função de iluminação, comportam-se como estrutura, fixos, sendo a ventilação resolvida por postigos com o uso de ventiladores opacos. A telha de fibrocimento é afastada 6 cm da viga de amarração, proporcionando ventilação e controle de temperatura. Pini destaca o desenho irregular:

Isso não basta, e a necessidade de maior liberdade de expressão, refletindo mais a identidade com a linguagem escandinava, o conduz, em outros trabalhos, como nas residências F. Landi (1965) e Perseu Pereira (1968), a um desenho que surpreende pela irregularidade do volume. Desde então, suas propostas rompem pelo conteúdo o continente, a volumetria é livre, movimentada, rica em possibilidades nas relações entre interior e exterior. São balanços, recuos, vãos, saliências, caracterizando os volumes e organizando os planos numa sequência plástica

---

3. Prêmio conferido no XVII Salão Paulista de Arte Moderna.

coerente com seu uso e função, sempre pensados como construção. (PINI, 1996, p. 69)

O pavimento principal, compacto, com aproximadamente 180 m<sup>2</sup>, abriga todas as funções exceto o setor de serviços, localizado no subsolo. Os setores social, de serviço e íntimo são claramente diferenciados em planta e na volumetria externa. Os três dormitórios e a grande sala de estar abrem-se para o sol.

O setor de serviços, orientado para o sudeste, é composto de despensa e cozinha ligado por escada de lance único ao subsolo, este com garagem, lavanderia e dormitório. O setor íntimo foi planejado em meio nível acima do restante do pavimento principal possibilitando a construção do subsolo logo abaixo dele. O telhado, escalonado, liga os dormitórios à grande sala de estar, marcante na imagem da casa e visível por todos os lados (figuras 5.4, 5.5, 5.6, 5.7, 5.8). Guedes comenta a modulação:

Vista da rua. A casa pode ser *lida* de fora. Nota-se a sua formação em módulos, sete, raramente empregada pelo arquiteto. A organização dos volumes, exprime o que se passa dentro. À esquerda a estrutura ortogonal aflora e contém paredes fechadas que protegem do vento sul. Da esquerda para a direita os volumes se abrem, terminando na estrutura em balanço da cozinha e do terraço de entrada. O volume central corresponde à comunicação de serviço. Apesar da modulação, não existe uma estrutura à la Mies. Ela é livre. (GUEDES SOBRINHO, 1968, p. 15)

A casa é citada em Andreoli, que destaca a arquitetura de Guedes e de Carlos Millan na década de 60:

During the 1950's, when developmentalist concepts were being propagated in Brazil, universal internationalism was more suited to the prevailing political ideology, and the regionalist trend was partially eclipsed not to surface until the 1960's, when it spread with increasing force throughout the country for the rest of the century. Illustrative of this tendency is the use of timber in the work of São Paulo architects Carlos Milan and Joaquim Guedes during the 1960's, although their choice came more as a response to each

project's construction possibilities and requirements than from any longing for the past. (ANDREOLI, 2004, p. 71)

Guedes ressalta o uso dos materiais.

Vale ressaltar alguns aspectos: O desenho das janelas externas, com vidros fixos e ventiladores opacos. São o fim de um processo de integrar cada vez mais a janela nos volumes construídos, fugindo à caixilharia comercial, caixilharia de serralheiro. Há uma volta ao tijolo. Ele é um material mais sério do que parece à primeira vista, pela qualidade, aspecto, rapidez de execução, versatilidade e preço. Na residência 2, a mais antiga desta série, o problema era definir uma junta elástica entre estrutura de concreto e a alvenaria. Nesta, o problema é a integração e a continuidade. (GUEDES, 1968, p. 35)

Em Amaral, as opções de Guedes são definidas como busca pela integração e continuidade entre os elementos construtivos, com um desenho dirigido pela busca de progressos técnicos:

Guedes nesse projeto retoma a construção com tijolos, material respeitável pela estabilidade, aparência, versatilidade e custo. (AMARAL, 2003, p. 56)

Segundo Bullrich:

The F. Landi house at Butantan, São Paulo, a good example of the angry stick-to-the-facts attitude which seems prevalent among the new generation, shows that Guedes is on his own and is no longer depending on other form-givers. It is a rigorous and coarse synthesis in concrete, brick, corrugated asbestos sheets, as glass, which does not indulge in any of the sweet formulas of the soft Brazilian vernacular. (BULLRICH, 1969)

CASA J. BREYTON, 1965

Rua Prof. Guilherme Milward - São Paulo.

Em 1965 Guedes recebe duas premiações por obras bastante



distintas. A primeira com um projeto para um motel padrão, concurso promovido pela revista *Quatro Rodas* no qual Guedes recebeu o primeiro prêmio.<sup>4</sup> A segunda com sua participação no concurso promovido pelo *Diários Associados* para a escolha de um projeto para monumento à Mãe, no qual Guedes recebeu o segundo prêmio.<sup>5</sup>

Segundo Pacheco:

Os autores dos projetos premiados e ora apresentados por *Arquitetura* reagiram de forma diversa ante esta indeterminação do lugar onde será levantado o monumento. Nas duas soluções destacadas é possível reconhecer claramente a diferença entre a maneira de conhecer o espaço do arquiteto e o escultor. O escultor Fracarolli ateve-se estritamente ao edital do concurso e apresentou como solução uma estátua que figura a maternidade. O seu monumento é escultura só, não tem parte arquitetônica. O arquiteto Joaquim Guedes, pelo contrário, em seu projeto procura criar um espaço capaz de definir a intenção dos promotores. Ante a indeterminação do sítio, o espaço por ele concebido procura até certo ponto bastar-se a si mesmo. A peça escultórica que integra o monumento está situada neste espaço, faz parte deste e com ele forma o que o arquiteto chama de *paisagem funcional*. (PACHECO, 1965, p. 7)

A casa J. Breyton assenta-se sobre terreno com 17 m de desnível e desenvolve-se em um pavimento, tendo como referência paisagens a leste e norte (figura 6.1). As marcantes estruturas independentes da cobertura, em concreto armado, correspondem às funções internas, com a divisão das áreas de dormir e de viver. A grande laje inclinada cobre a sala de estar e setor de serviços enquanto o volume escalonado, mais baixo, marca os dormitórios (figuras 6.2, 6.3). Nesta casa Guedes atinge o ponto máximo de radicalização na relação concreto/vidro. A caixilharia é abolida e o vidro é encaixado diretamente em ranhuras marcadas na laje de concreto e no piso

---

4. Guedes participou do concurso com sua equipe, projetando um motel tipo *Praia*. Na comissão julgadora estava, entre outros, Rino Levi. O projeto foi publicado em: *Revista Arquitetura*, n. 45, Rio de Janeiro, 1966. p. 5-9.

5. Obra publicada em: *Revista Arquitetura*, n. 39, Rio de Janeiro, 1965.



de ardósia. O detalhe e a técnica flexibilizam a composição, a membrana de vidro da sala é articulada, ganha vida. Os poucos materiais empregados, tijolo, concreto, vidro e ardósia contrastam com uma composição complexa e elegante.

Guedes ressalta o exercício de criação e as formas livres:

Este projeto foi um exercício de liberdade na criação dos volumes contido por uma rigorosa disciplina construtiva. Os pouquíssimos materiais empregados, a estrutura de concreto, o tijolo de barro, o cristal temperado e o revestimento de ardósia do piso se articulam diretamente, sem elementos intermediários, definindo, no detalhe, a construção dos volumes. Vale a pena chamar a atenção para a membrana quebrada de cristal que liga e separa a sala de estar do jardim. O seu aspecto final é o de um sólido transparente, cujas arestas se desenham sobre o fundo de eucaliptos ao norte.(GUEDES, 1968, p. 38)

Belleza descreve o resultado da experimentação com o vidro como se este “assumisse claramente um papel na construção, definindo espaços, através de um desenho livre.” (BELLEZA, 1997, 267)

O ambiente de estar torna-se o lugar de experimentação e pesquisa para Guedes. A cobertura, a membrana de vidro e a forte relação interior/exterior marcam este projeto e os que seguem. Amplo e adaptável a diferentes formas, permitiu liberdade técnica e formal. O estar, aberto e transparente, dialoga com o pátio e a vista ao longe, influenciando o desenho do piso externo e da piscina. O restante do programa acontece com lógica funcionalista, realidade exposta.

O programa reduzido possibilitou uma composição, em planta, bastante simples. Os quatro dormitórios, abertos para sudoeste, são escalonados e possuem três banheiros para atendê-los. O setor de serviços, com cozinha, área de serviço, despensa e dependência completa, foi distribuído longitudinalmente nos fundos da grande sala (fachada noroeste).

CASA WALDO PERSEU PEREIRA, 1967

Rua Carangola, lote 1, quadra 19, Jardim Guedala – Pacaembu, São Paulo.

Na casa Waldo Perseu Pereira, vencedora do Premio Rino Levi<sup>6</sup> de melhor obra construída de 1969, a topografia e o programa extenso e complexo seriam determinantes no partido. Segundo Belleza (1997), este projeto exemplifica todos os conceitos utilizados nos projetos educacionais desenvolvido por Guedes à época, ligados diretamente a conceitos aaltianos.

O terreno, de esquina, possuía mais de 5 metros de desnível, com uma vista para o poente que merecia ser explorada. O programa exigia um número grande de ambientes de estar e outras salas de uso específico como também sete dormitórios. A casa acabou por desenvolver-se em três níveis, nas cotas das duas ruas e com um pavimento intermediário, alcançando quase 560,00 m<sup>2</sup> de área útil. A volumetria complexa é resultado de uma liberdade de planta possível apenas pelo uso de grandes lajes de concreto armado. O perímetro recortado e a versatilidade no uso dos materiais formaram uma composição única, pouco comum no cenário brasileiro (figuras 7.1, 7.2, 7.3, 7.4, 7.5, 7.6).

Segundo Xavier:

*Esta obra na qual o arquiteto ousou pesquisar e levar às últimas consequências uma procura de espaços e soluções formais, obtendo excelentes resultados, mereceu o Prêmio Rino Levi, na Exposição Anual do IAB-SP, em 1968. Nela verifica-se uma liberdade de expressão baseada no desenho inesperado de seus volumes, na irregularidade despoliciada de seus perímetros, na multiplicidade de cotas de níveis que, na verdade, às vezes, podem resultar em soluções ímpares de algum interesse, mas que também podem sugerir uma fuga à disciplina, acobertando uma espécie de receita antiformalista inimiga das repetições, como se estas fossem condenáveis. Disse o autor do projeto pretender o diálogo entre o vidro e o concreto, voltando as superfícies*

---

6. Prêmio Rino Levi conferido pelo IAB/SP à melhor obra construída em 1968/69. No mesmo ano o projeto recebeu referência especial do júri na II Bienal da Bahia. Entre 1967 e 1968 Guedes ainda receberia premiações com: projeto do Ginásio São José em Sorocaba – 1968/Menção honrosa pelo projeto para fins educacionais e culturais, 1ª Premiação Bienal do IAB, premiação nacional realizada em Belo Horizonte e em 1967/Prêmio de melhor projeto para fins educacionais e culturais na 1ª premiação anual do IAB/SP; projeto da Biblioteca Central da Bahia 2º Prêmio Governador do Estado, XVII Salão Paulista de Arte Moderna.

envidraçadas para o poente, protegendo-as, no térreo, do calor excessivo por meio de vegetação, também em *diálogo com as formas quebradas*. (XAVIER, 1983, p. 86)

O diálogo concreto/vidro avança, a superfície translúcida assume papel definidor de espaço, vira volume. Um canto extremo da casa é marcado pelo encontro de duas folhas de cristal temperado, sem caixilho, encaixando-se diretamente nas lajes. A fachada principal, que se abre para o poente, é resguardada por grandes brises verticais e por farta vegetação (projeto paisagístico de Liliana Guedes).

Segundo Camargo:

Aperfeiçoando a pesquisa das relações entre o concreto, o vidro e o tijolo, construiu superfícies de texturas variadas e volumes totalmente transparentes, compostos apenas de vidros encaixados no concreto por meio de juntas internas, cujos desenhos se equilibram com a volumetria complexa, resultando numa composição em perfeita harmonia. (CAMARGO, 2000, p. 27)

A escada de serviços serviu como elemento articulador das funções da casa, separando em volumes distintos setor destinado à família e outro aos funcionários. No pavimento térreo estão estúdio, estar/jantar, almoço e copa, além do setor de serviços com cozinha, dois depósitos, lavanderia e despensa. No segundo pavimento concentram-se os dormitórios, da família e dos empregados, em número de três e dois respectivamente. A circulação do setor social do primeiro pavimento aos dormitórios ocorre por uma escada que dialoga com o mezanino e o vazio sobre a grande sala. No terceiro pavimento foi projetado um apartamento completo e independente, a ser ocupado pelo pai do proprietário. O acesso principal da casa ocorre pelo primeiro pavimento, sendo o acesso à garagem pelo terceiro, junto ao apartamento. Em 1978 o projeto sofreu grande reforma, executada pelo arquiteto Siegbert Zanettini, conforme relato em Acayaba:

Desde 1978 o programa foi reorganizado e a partir de uma grande reforma, segundo projeto do arquiteto Siegbert Zanettini, alguns cômodos foram ampliados e as peças isoladas integradas à casa. Assim, o apartamento do pai tornou-se dormitório do casal e entrada principal,

e as dependências de empregados no 2º andar transformaram-se em dormitório das filhas. As empregadas a ocupar parte da área de serviço no térreo. Embora tenha sofrido muitas alterações, a casa mantém ainda sua estrutura básica. (ACAYABA, 1986, p. 269)

Dados apresentados em Acayaba:

Data do levantamento: 25/11/80. Origem do desenho: Cópia de desenho de execução, cedida pelo arquiteto. Alterações: O cotejo entre projeto e obra revelou as seguintes reformas executadas pelo arquiteto Siegbert Zanettini em 1978: no andar térreo, a biblioteca foi fechada com vidros, a sala de jantar aumentada, a copa transformada em bar-adega, a despensa tornou-se dormitório de empregada, além disso foram acrescentados um dormitório e um banheiro de empregada; no segundo andar, os dormitórios de empregada transformaram-se em dormitório das filhas, e para servi-lo a laje foi ampliada com um banheiro, um closet e um laboratório fotográfico; no terceiro andar, o apartamento independente do sogro foi incorporado à casa como dormitório do casal e entrada principal. (ACAYABA, 1986, p. 441)

A complexidade e a dinâmica da obra revelam-se através do percurso, como descreve Andreoli:

Seen from the street, the building presents a regular and horizontal appearance, as if it had only one storey. Nothing anticipates what follows when one descends the stairs towards the two storeys below and starts to experience the succession of spaces unfolding in increasing magnitudes until one reaches the lowest level, where the various living areas are organized in a radical sequence giving a strong feeling of openness. (ANDREOLI, 2004, p. 164)

Guedes descreve a importância da habitação individual para o arquiteto no início de sua carreira:

A habitação individual é quase sempre a única ocasião que têm os arquitetos jovens de se exercitarem, como

profissionais, para as tarefas socialmente mais responsáveis que os esperam. Devemos aceitá-la como oportunidade de pesquisas de caráter construtivo e estético. Sua grande dificuldade reside no fato de resumir, num pequeno espaço, todos os complexos problemas da arquitetura e exigir perfeita integração das soluções de função – espaço, estrutura – construção e economia. O que importa é a construção do espaço e da luz. Os materiais, sua interpretação, seu desenho e o resultado global, enfim, estão ligados à possibilidade de realizar determinados sistemas de detalhes construtivos. Neste projeto a experiência nova foi a maior liberdade no desenho dos volumes, sem perda de rigor lógico quanto à sua organização e construção. Desejávamos estudar as relações entre o concreto, o vidro e o tijolo – este enquanto material de vedação – e, também, entre os volumes de concreto – enquanto estrutura – e o vidro. O desenvolvimento principal, é um diálogo entre o vidro e o concreto, entre o espaço interno e o espaço externo, do qual a forma triangular extrema é o ponto final. Aqui, o vidro existe enquanto matéria; não é apenas transparência; ele constrói volumes prismáticos transparentes-refletentes; liga-se diretamente ao concreto, sem caixilhos, por meio de juntas internas. O programa para esta residência era complexo: além do casal e filhos, era necessário um apartamento para o pai do proprietário, com entrada independente; e a casa devia ter grandes espaços, porque, frequentemente, nela se reúnem grupos de jazz. O terreno, muito em declive, tem frente para duas ruas e é limitado numa lateral por um jardim público. A casa fica muito exposta, numa encosta voltada para o sol, e a *caminhada arquitetônica* obrigatória sugeria um desenvolvimento mais rico dos volumes. (GUEDES, 1969, p. 20)

## CASA ROBERTO GUGLIELMO, 1968

Butantã, São Paulo.

Paralelamente a essa exploração formal mais livre, com raízes na arquitetura de Alvar Aalto, que determinou composições volumétricas mais complexas, alguns projetos

desenvolvidos na mesma época resgataram a composição por planos e superfícies, a partir de uma estrutura de esquema ortogonal, como a sua própria residência no Morumbi, de 1968, e a residência Guglielmo, também de 1968, no Butantã. Há uma clara contenção no uso do concreto aparente, com uma opção pela solução estrutural simplificada, cuja intenção era um declarado manifesto contra o uso abusivo e indiscriminado do concreto aparente que proliferava no meio arquitetônico paulistano àquela época. Soluções marcadas por exageros estruturais, por uma exploração plástica de caráter expressionista e retórica e pela valorização e exclusividade do concreto acabaram por comprometer os princípios da racionalidade construtiva que elegeram esse material como a base do desenvolvimento da arquitetura moderna. Segundo o arquiteto, era então o momento de enfatizar o seu uso correto e adequado, propondo projetos orientados por uma conduta da razão, em que todos os aspectos construtivos estão explícitos e o concreto é utilizado da maneira mais contida possível. Achei que era o momento de fazer obras quase didáticas para ensinar a meus alunos como pensar o concreto. (CAMARGO, 2000, p. 27)

Na casa Guglielmo, Guedes surpreende pela volumetria, um paralelepípedo regular com poucas deformações. O concreto aparece claramente nas vigas de borda e pilares, contido e presente quanto estrutura. Nas fachadas, contrastam panos de alvenaria e de vidro, em planos iguais (figuras 8.1, 8.2, 8.3, 8.4, 8.5).

Segundo Belleza:

Na residência Guglielmo, o volume resultante dos recuos é um paralelepípedo rígido, valorizado expressivamente pelos desenhos de caixilhos e pelo desenho da estrutura que é tratada aparentemente enfatizada pelos detalhes construtivos. (BELLEZA, 1997, p. 270)

A casa acontece em dois pavimentos com setor de serviços e social no térreo e setor íntimo no segundo pavimento. O setor de serviços, composto por cozinha, dependência de empregada e lavanderia, marca a única adição ao volume base da casa, um muro

que resguarda o setor. A sala de estar marca o acesso principal e contém a escada que leva ao segundo pavimento. O setor íntimo é composto por três dormitórios e dois banheiros, além de mezanino que se projeta sobre a sala (figuras 8.6, 8.7).

## CASA JOAQUIM E LILIANA GUEDES, 1968

Rua Luciano Gualberto, 211 – Morumbi, São Paulo.

No projeto para sua casa Guedes simplificou. Em um terreno de forte inclinação e com 1800 m<sup>2</sup>, a casa acontece em três pavimentos (figura 9.1). O caráter introvertido e discreto do projeto tornam a casa quase invisível desde a rua. Guedes retoma aqui tema pouco recorrente nas suas obras, o pilotis, quatro colunas sustentam o volume principal, um paralelepípedo com aproximadamente 300 m<sup>2</sup> de base. O uso dos pilotis, com esquema semelhante ao empregado na casa Cunha Lima (1957), diverge das experiências anteriores em que Guedes produziu uma série de casas assentes no solo, construídas com alvenarias de tijolos. O paralelepípedo base também possui semelhanças com o da Cunha Lima, na medida em que ele é rompido por planos verticais e horizontais, construindo um volume único, porém desfragmentado.

Segundo Schwob:

Le plan est un rectangle, modifié et animé par des sous-fonctions et des "accidents" divers. Depuis la construction, les menuiseries en bois ont été reprises, Celui-ci a constitué un retour au thème initial du bois, matériau inépuisable et vivant, qui avait été abandonné pendant cette phase de recherche. (SCHWOB, 1991, p. 72)

The structure is of exposed reinforced concrete protect the facade from the sun. In summer the main living area, which is enclosed by moveable glass panels, is transformed into a large terrace. The language utilized is the result of an analysis of the habitable volume on the site and a preference for constitutional unity. (YAMAKI, 1980, p. 72)

O acesso à casa se dá pela cobertura que abriga, além da garagem, sala e escritório (figura 9.2). No nível térreo, aberto ao jardim e piscina



(projeto Liliana Guedes), estão a sauna, vestiários, depósitos e estúdio (figuras 9.3, 9.4). O pavimento intermediário, onde acontecem as principais atividades, encontra-se à meia encosta, entre os níveis da rua e do terreno. Nele concentram-se os dormitórios, num total de seis, e o setor de serviços, com dependência, lavanderia e cozinha. A grande sala de estar com mais de 100 m<sup>2</sup>, também no pavimento intermediário, abre a casa para a vista a noroeste e sudoeste, como também aos jardins.

Os pavimentos superior e inferior funcionam como acessos, com pouca área útil. O volume, um paralelepípedo regular, é quebrado sutilmente por abas de concreto, prolongamentos das lajes nervuradas. Estas servem para proteção solar além de prolongarem os ambientes internos. O grande volume está apoiado sobre quatro pilares que, recuados das fachadas, foram calculados para uma estrutura coerente e racional. A sala é aberta para a vista por grandes panos de vidro, desta vez com caixilhos de madeira, vermelhos! Estes se abrem, ampliando a área interna e aproximando a paisagem. [FIG 9.5] Janelas basculantes são usadas nas áreas de serviço, tema já pouco usado por Guedes. A circulação vertical ocorre por escada com um lance que inicia na cobertura e termina no térreo, solta (figuras 9.6, 9.7, 9.8). Os caixilhos com 2,40 x 3,60 em mogno correm, transformando a sala em um grande terraço. Segundo Pini:

Passa da indeterminação livre dos volumes, com a residência M. e E. Suplicy (1971), para determiná-los e ultrapassá-los pelos planos com a residência L. Guedes (1971), que em seguida tornam a contê-los. São planos e volumes definidores de espaços que se equilibram, multiplicando a diversidade. (PINI, 1996, p. 69)

Conforme levantamento registrado em Acayaba, a casa sofreu poucas alterações, conforme o que segue.

Obra: Residência Liliana Guedes. Arquiteto: Joaquim Guedes. Período: 5 anos. Data do levantamento: 09/12/80. Origem do desenho: Cópia de desenho de execução, cedida pelo arquiteto. Alterações: Na sala de jantar foi acrescentada uma lareira. A comparação do projeto com a obra revelou grande semelhança entre os dois. A diferença entre as cotas do projeto e as medidas aferidas em alguns casos foi de até 10 cm. (ACAYABA, 1986, p. 443)



No mesmo ano Guedes receberia o 2º Prêmio no Concurso para a Biblioteca de Salvador, projeto em que Guedes e equipe definiram estratégias coerentes ao sítio e à região.

## CONCLUSÃO

A casa moderna paulista representou a perpetuação de conceitos racionalistas definindo um *modelo* que dominou uma geração de arquitetos. A constatação de Sanvitto (1994) quanto a duas estratégias compositivas dominantes, subjugando o programa a ser instalado, evidencia uma forte tendência de repetição e experiências sucessivas. A criação de um ambiente domiciliar com valorização dos espaços coletivos e compactação dos espaços privativos aliado ao uso de linhas retas e predomínio do concreto definiu uma estética dominante.

A arquitetura de Guedes foi qualificada por Segawa (1997), como *antagônica ou divergente* à tendência verificada na escola moderna paulista à época, tendo Artigas como decano e com inúmeros expoentes como Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake e Carlos Millan. A expressão singular das casas objeto deste estudo é constatada quando analisadas em comparativo às conclusões de Sanvitto (1994), na qual se verificou o prisma elevado e o grande abrigo como estratégias dominantes na produção de casas paulistas. Tal constatação não apresenta respaldo direto nas casas aqui analisadas. Não havendo uma seqüência lógica nas soluções adotadas, pode-se dizer que a arquitetura de Guedes é singular no conjunto e na sua individualidade. A evolução formal é sim resultado de pesquisa e experimentação com materiais e técnicas. As formas pitorescas e livres são possíveis não por formalismos de prancheta, mas como resultado de estruturas pensadas, coerentes e racionais.

Nos partidos adotados, a diversidade de soluções denota a liberdade no ato de projetar e a coerência com os condicionantes de cada sítio. Ressalta-se, porém, a riqueza dos detalhes que muitas vezes fragmentam prismas regulares. A composição com vários volumes encanta, transmitindo falsa sensação de aleatoriedade, rapidamente rechaçada pela organização interna das casas. A sala de estar articula setores de serviço e dormir. É palco principal dos experimentos e flexibilizações, cedendo e adaptando a casa ao terreno.

A produção de Guedes, na fase inicial de carreira, revela-se com forte apego ao homem, seus hábitos, sua sensibilidade. Desprendida de uma preocupação estética dominante, sua arquitetura possui uma

concepção democrática e social, valoriza o usuário. Cada projeto é desenvolvido e adequado ao seu contexto específico, negando, até certo ponto, os preceitos modernos que dominavam o panorama paulista.

Os 9 projetos residenciais analisados evidenciam uma gama de partidos e soluções formais, tendo a coerência e lógica aos condicionantes como pontos comuns. Os projetos são resultado da análise e equilíbrio desses condicionantes, sendo abordados caso a caso. O sítio, o cliente, o clima, os recursos e outros fatores inerentes a cada situação, são determinantes na concepção do projeto e definem a estrutura final da obra. Desse modo, constata-se estéticas variadas em um mesmo período, o que confere ao seu trabalho um estado de pesquisa contínuo. O apego ao detalhe e o estudo de técnicas e materiais mostram-se, ao longo de sua trajetória, relevantes para a criação de um repertório formal. A pesquisa com vidro, concreto e coberturas, evidencia a evolução formal alcançada através da experimentação.

Nos projetos escolares, no conjunto habitacional e na cidade nova, verifica-se um extremo apego a questões sociais. Novamente a busca de adequação aos condicionantes supera questões formais e estéticas.

As referências nacionais e internacionais, em especial Corbusier, Aalto e Artigas, influenciaram, mesmo que de formas distintas, na construção de um pensamento arquitetônico pessoal, não sendo possível a caracterização, nos projetos analisados, de fases que evidenciem a influência direta desses mestres.

Deduz-se, das inúmeras lições colhidas nas análises dos projetos, um significativo progresso na nossa formação profissional, sobretudo acreditando que a arquitetura é o que fundamenta o caráter da cidade.

Finalmente o material apresentado nesta dissertação teve por objetivo fundamental pesquisar, sistematizar e entender esta parcela da obra de Joaquim Guedes, gerando um conjunto de registros e referências para futuros estudos sobre o tema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene Milan. Brutalismo caboclo e as residências paulistas. *Projeto*, n. 73. São Paulo, 1985.

ACAYABA, Marlene M. *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo, Projeto, 1986.

AMARAL Jr., Carlos Costa. *O desenho da arquitetura e o caráter da cidade*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2003.

ANDREOLI, Elisabetta. *Brazil's Modern Architecture*. New York, Phaidon, 2004.

BELLEZA, Gilberto Silva Domingues de Oliveira. *Metodologia na apresentação de projetos de cinco arquitetos*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1997.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

BULLRICH, Francisco. *Nuevos caminos de la arquitectura latino americana*. Barcelona, Editorial Blume, 1969.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura, 1928-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris, Université de Paris VIII, 2002.

COMAS, Carlos Eduardo. The Poetics of Development. Notes on two Brazilian schools. In BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; DEL REAL, Patricio (org.). *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980*. New York, The Museum of Modern Art, 2015, p. 40-67.

FICHER, Sylvia. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Projeto Editores Associados Ltda., 1982.

FUTAGAWA, Yukio. Joaquim Guedes, Pereira House. *GI Latin America*, n. 3. Tokyo, 1972.

GANS, Deborah. *Le Corbusier*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.

GRACA, Pablo Luhers. *As casas de Joaquim Guedes, 1957-1978*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2007.

GUEDES, Joaquim. Residência do Sr. José Anthero Guedes. *Bem Estar - Habitação/Urbanismo*, n. 04. São Paulo, 1959. p. 17-19.

----- . Habitação individual. *Arquitetura*, n. 41. Rio de Janeiro. 1965. p. 12-13.

----- . Motel Praia. *Arquitetura*, n. 45. Rio de Janeiro, 1966. p. 5-9.

----- . Depoimento. *Acrópole*, n. 347. 1968. p. 13-40.

----- . Concurso para a biblioteca de Salvador. *Acrópole*, n. 354. 1968.

- . Residência no jardim Guedala. *Acrópole*, n. 360, 1969. p. 18-23.
- . Uma experiência de espaço e luz. *Casa e Jardim*, n. 189. Rio de Janeiro, 1970. p. 12-20.
- . Una Città de nuova fondazione e un quartiere popolare in Brasile. *Spazio e Società*, n. 7. Firenze, 1979. p. 35-45.
- . Obras y proyectos del estudio Joaquim Guedes y asociados. *Summa*, n. 137. Buenos Aires, 1979. p. 45-78.
- . *Saflex na Arquitetura*, n. 7. 1989.
- . *Inquérito Nacional de Arquitetura. Arquitetura Brasileira após Brasília: depoimentos*. Rio de Janeiro, Unibanco Gráfico e Editora, 1978.
- PACHECO, Álvaro. Concurso para o Monumento "Mãe". *Arquitetura*, n. 39. Rio de Janeiro, 1965. p. 6-8.
- PINI, Sandra Maria Alaga. No processo de criação análise e síntese. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 63, São Paulo, 1996. p. 65-75.
- SANVITTO, Maria Luiza Adams. *Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências entre 1957 e 1972*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, PROPAR UFRGS, 1994.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1997.
- SCHWOB, Daniel Colson. *Architecture en Amérique Latine- Brésil. Techniques & Architecture no 334*. Paris, Éditions Regirex-France, 1991.
- WOLF, José. Uma pedra no caminho. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 17. São Paulo, 1988. p. 59.
- XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo, Editora PINI, 1983.
- YAMAKI, Humberto. *Modern Brazilian Architecture*. Tokyo, Process Architecture Publishing, 1980.
- ZEIN, Ruth Verde. Le Corbusier e a arquitetura paulista. *Projeto*, n. 102. São Paulo, 1987. p. 116-118.

# O DESENVOLVIMENTO DA FORMA ÉTICA, DOIS TEMPOS: VILANOVA ARTIGAS E REM KOOLHAAS

Patrícia Pereira Martins

## RESUMO

A proposta do presente artigo é investigar uma aparente afinidade entre as metodologias de projeto de João Batista Vilanova Artigas – arquiteto brasileiro expoente da arquitetura paulista e Rem Koolhaas – arquiteto holandês contemporâneo. Os dois arquitetos, cada um em seu contexto e época específica, propõem uma forma ética: concebida dentro dos respectivos sistemas político/econômico/social, sutilmente subversiva na vontade de integração entre usuário, arquitetura e o contexto urbano. Para tal, observa-se o uso do projeto como uma plataforma aberta a costurar programas complexos com o contexto urbano imediato por meio de relações espaciais, topográficas e volumétricas. A preocupação com uma postura arquitetônica ética foi marcante na arquitetura de Artigas dos anos 1960 e 1970 e é retomada hoje por vários autores, arquitetos e filósofos, como possibilidade de resgate da importância do arquiteto e da própria arquitetura na construção da cidade contemporânea, dominada pelos processos de especulação imobiliária do neoliberalismo. A perscrutação da herança da arquitetura moderna paulista pelo legado de Vilanova Artigas versus a produção arquitetônica contemporânea influenciada pela teoria e prática de Rem Koolhaas abre caminho para a compreensão de processos de projeto contemporâneos e de suas relações com o movimento moderno.

Palavras-chave: forma ética, Artigas e Koolhaas, arquitetura moderna e contemporânea.

# THE DEVELOPMENT OF THE ETHICAL FORM: VILANOVA ARTIGAS AND REM KOOLHAAS ABSTRACT

The aim of the present article is to investigate apparent affinities between the design methodologies of João Batista Vilanova Artigas – Brazilian architect exponent of the Paulista Architecture and Rem Koolhaas – Dutch contemporary architect. Both architects, each one in his specific context and time, proposes an ethical form: conceived inside the respective political/economical/social systems, subtly subversive in its will of integration among user, architecture and urban context. In order to do so, the architecture design works as an open platform that sews complex programs with the immediate urban context, throughout spatial, topographical and volumetric relationships. The concern with an ethical architectonic posture was crucial in the 1960 / 1970 Artigas' work and it is being recovered nowadays by several authors, architects and philosophers, as a way to rescue the architects and the architecture's importance in the building of the contemporary city, mastered by neoliberal speculative real state processes. The investigation of the modern Paulista heritage through Artigas' legacy versus the contemporary architectonic production influenced by Koolhaas' theory and practice opens up a new path to the understanding of contemporary design processes in its relation with the modern movement.

Keywords: ethical form, Artigas and Koolhaas, modern and contemporary architecture.

# EL DESARROLLO DE LA FORMA ÉTICA, DOS TIEMPOS: VILANOVA ARTIGAS Y REM KOOLHAAS RESUMEN

La propuesta de este artículo es investigar una aparente afinidad entre las metodologías de proyecto de João Batista Vilanova Artigas - arquitecto brasileño exponente de la arquitectura paulista y el arquitecto holandés Rem Koolhaas. Los dos arquitectos, cada uno en su contexto y tiempo específicos, proponen una forma ética: concebida dentro de los respectivos sistemas políticos/económicos/sociales, sutilmente subversivas en la voluntad de integración entre

usuario, arquitectura y contexto urbano. Para tal, observa-se el uso del diseño como una plataforma abierta para coser programas complejos con el contexto urbano inmediato a través de las relaciones espaciales, topográficas y volumétricas. La preocupación con una postura arquitectónica ética era notable en la arquitectura de Artigas de los años 1960 y 1970 y es reanudada hoy por varios autores, arquitectos y filósofos, como posibilidad de rescate de la importancia del arquitecto y de la arquitectura en la construcción de la ciudad contemporánea, dominada por los procesos de especulación inmobiliaria del neoliberalismo. La escrutación de la herencia de la arquitectura moderna paulista por el legado de Vilanova Artigas vs la producción arquitectónica contemporánea influenciada por la teoría y práctica de Rem Koolhaas abre el camino para la comprensión de los procesos de diseño contemporáneos y sus relaciones con el movimiento moderno.

Palabras llave: forma ética, Artigas y Koolhaas, arquitectura moderna y contemporánea.



O presente artigo é parte de pesquisa de pós-doutorado<sup>1</sup> que investiga metodologias de projeto contemporâneas e suas relações com o movimento moderno. O estudo do processo de projeto do arquiteto Rem Koolhaas, calcado no discurso ético, suscitou uma aproximação às ideias defendidas por João Batista Vilanova Artigas, capaz de ultrapassar as diferenças temporais, geográficas e culturais que definem a obra dos dois arquitetos. As afinidades encontradas entre os trabalhos de ambos, inicialmente notadas através de alguns exemplos emblemáticos e referenciais em suas trajetórias profissionais, forneceram poderoso elo de aproximação que permitiu aprofundar a análise de aspectos teóricos e conceituais em torno de uma postura ética, manifestada através da arquitetura.

## ARTIGAS E KOOLHAAS, APROXIMAÇÃO PELA POSTURA: MESTRES ARQUITETOS E PROFESSORES

Os arquitetos são líderes e professores, por natureza ou escolha. Se a arquitetura pretende inspirar uma comunidade ou incentivar o status quo a fazer mudanças sociais e ambientais responsáveis agora e no futuro, será preciso que o que chamo de *liderança subversiva* de acadêmicos e praticantes lembre ao estudante de arquitetura que a teoria e a prática estão entrelaçadas não só com a nossa cultura, mas também com a nossa responsabilidade de moldar o ambiente, romper com a acomodação social e desafiar o poder do status quo (MOCKBEE, 2013, p. 85).

“Líderes subversivos” por definição, Artigas e Koolhaas são exemplos da importância da conexão entre as várias dimensões que envolvem a vida e a profissão do arquiteto através de uma ação política, presente desde cedo em suas trajetórias profissionais, com o embasamento teórico de suas práticas exercitado através da dedicação ao ensino e à pesquisa como atividades concomitantes à prática profissional.

---

1. Pós-doutorado realizado na FAU USP com apoio da FAPESP, concluído em 2012.



Artigas iniciou sua atividade didática aos 23 anos de idade como assistente na Escola Politécnica de São Paulo, onde fez o curso de Engenharia. Em um relato autobiográfico é enfático ao esclarecer as diferenças entre arquitetura e engenharia e deixa clara a sua crença na importância da formação do arquiteto como artista:<sup>2</sup> “Ter a coragem de assimilar a condição de arquiteto como artista não é uma vaidade, mas a necessidade de formação de uma consciência, de uma visão de mundo” (ARTIGAS, 1997, p. 26). Sua postura política radicaliza-se com a filiação ao Partido Comunista, aguçando a busca por reformas no ensino de arquitetura, que deveria basear-se na “realidade artística voltada para o fazer, não para o exhibir” (ARTIGAS, 1997, p. 26), anunciando uma atitude crítica que caracterizaria sua trajetória docente, muitas vezes polêmica. Na reforma universitária de 1962, Artigas propõe a ampliação da disciplina para além do edifício, introduzindo o urbanismo, o desenho industrial e a comunicação visual como disciplinas curriculares, de maneira que, segundo ele: “o arquiteto feito pela FAU, passava a enfrentar o total do meio ambiente como temática” (1997, p. 28). Artigas usufruiria pouco da nova estrutura proposta, pois, com o golpe militar de 1964, passou a ser perseguido, tendo sido cassado em 1969 pelo AI-5 e voltado à atividade acadêmica somente em 1979, período esse sobre o qual comenta: “Do sofrimento do nosso povo, posso dizer que participei profundamente. Alguém terá olhos para, um dia, ler nas formas que projetei, todo esse sofrimento” (1997, p. 28).

Mesmo distante das salas de aula, Artigas permaneceu como a principal referência para o meio arquitetônico paulista e brasileiro, influenciando sucessivas gerações de arquitetos com seu posicionamento político e com sua arquitetura, tornando-se a figura central na formação da chamada escola paulista de arquitetura, de grande influência até os dias de hoje. Embora em seu tempo não tenha sido reconhecido internacionalmente com o mesmo destaque que outros arquitetos brasileiros, Artigas e seus discípulos vêm sendo alvo de muitas investigações acadêmicas.

A escola paulista permanece como forte referência às novas gerações e aos estudos de renovadas interpretações do moderno

---

2. “Com a convivência com os artistas (da Família Artística Paulista), com o desenho, com a leitura de publicações estrangeiras, compreendi que tudo o que se pensava sobre arquitetura nessa época (década de 1940) era humilde e que era preciso modificar e passei a querer introduzir no curso de arquitetura da Escola Politécnica, o que havia formulado com a convivência com a forma artística.” FERRAZ, 1997, p. 20.

brasileiro, que tem promovido certo renascimento dessa produção, alvo de interesse de periódicos especializados internacionais, que destacam sua contribuição à discussão dos grandes temas da arquitetura contemporânea.<sup>3</sup>

Para Artigas, a arquitetura se constitui no interior das relações de produção, podendo desencadear um caráter orientador e formador que, segundo Buzzar (1996, p.320) é uma influência do filósofo Walter Benjamin: “A obra devia exprimir uma tendência, e a melhor tendência seria falsa caso não funcionasse como dispositivo que mostrasse *a atitude a ser seguida*”:

As ações de Artigas relacionavam-se com perfeição às considerações de Benjamin: a sua obra problematizava de forma lúcida a inserção nas condições materiais em que se dava a produção do objeto arquitetônico. Esta operação revestia-se de um princípio didático, que demonstrava a execução sincera da arquitetura. A concretização arquitetônica era um processo desigual, híbrido, que o arquiteto deveria moldar e, ao fazê-lo com conhecimento técnico e sabedoria artística, estimulava tal processo. Neste sentido, a sua obra era a representação dinâmica do desenvolvimento nacional. [...] A sua produção arquitetônica em si já era um ato educativo, mas a sua ação nesse território não limitava-se à potencialidade da sua obra construída. Artigas desenvolveu uma matriz pedagógica do ensino – e num sentido um edifício para ela – que até hoje ainda em muitos aspectos sobrevive, não apenas representada numa grade curricular, mas principalmente numa expressão ético-política que a arquitetura deve agregar e que os professores antes de transmitir, devem personificar. (BUZZAR, 1996, p. 320)

Rem Koolhaas, arquiteto holandês, importante referência da arquitetura das últimas três décadas, começou sua vida profissional como

---

3. O livro *Coletivo* organizado por Ana Luiza Nobre, Ana Vaz Milheiro e Guilherme Wisnik, de 2006, analisa exemplos da produção paulista contemporânea à luz da tradição moderna brasileira e de teorias arquitetônicas contemporâneas. A presença frequente de exemplos brasileiros em portais de difusão de arquitetura internacional pode ser verificada, como exemplo, no portal Archdaily.

escritor, desenvolvendo trabalhos como roteirista e jornalista para periódicos holandeses. Em 1972 formou-se arquiteto pela Architectural Association School of Architecture de Londres, onde foi aluno de Peter Cook. Em 1975 funda o OMA – Office for Metropolitan Architecture com Zoe e Elia Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Sua biografia<sup>4</sup> destaca seu sucesso no campo da arquitetura com o livro *Delirious New York*, de 1978, antes mesmo de ter completado a construção de qualquer edifício. Hoje, além do escritório em Rotterdam, o OMA possui filiais em Nova York e Hong Kong, além de projetos no Oriente Médio e na África. Sua destacada ação como docente iniciou-se no Institute for Architecture and Urban Studies de Nova York em 1975. Desde 1995, é professor de Prática da Arquitetura e Desenho Urbano na Universidade de Harvard, onde desenvolve suas extensas pesquisas sobre a cultura metropolitana, base para as mudanças metodológicas empreendidas em sua prática – acadêmica e profissional. Para ele,

Da mesma maneira que a arquitetura está cheia de conceitos em perigo de afundar sob seu próprio peso, o debate sobre arquitetura está organizado de acordo com fórmulas esgotadas: conferência, palestra, seminário, workshop. A arquitetura parece ter sido reduzida ao mantra da troca acadêmica, totalmente descolada das realidades nas quais a arquitetura é não somente tópico de discussão, mas fonte de conflitos. Archis, revista de Arquitetura, Cidade e Cultura Visual, está introduzindo uma nova forma de debate. Eventos nos quais reflexão e ação coincidem. Nesse espírito transforma-se em arquitetura, tendo você como tijolo e cimento.<sup>5</sup>

Para Koolhaas, a renovação da disciplina passa pela recuperação de sua legitimidade enquanto agente de transformação cultural, tendo por base a pesquisa suscitada pela prática acadêmica, que acaba por envolver todas as esferas da arquitetura. O caráter de constante provocação impresso em seus textos e projetos acompanha todas as dimensões de sua atuação, potencializada pelo braço conceitual de seu escritório – AMO. Um exemplo do alcance ilimitado do campo ampliado da

---

4. Ver: <<http://www.pritzkerprize.com/2000/bio>>.

5. KOOLHAAS, R. Archis R.S.V.P. Events. In *Content*, 2004, p. 30. Archis é revista sobre arquitetura da qual Koolhaas foi fundador, editor e colaborador. Atualmente foi substituída pela revista Volume, editada por Ole Bouman, com a colaboração de Koolhaas. Tradução da autora.

arquitetura como proposto por ele é o projeto para o Power Lab de Harvard: a criação de um laboratório para estudos sobre o poder. Baseada na longa história de relacionamento íntimo da escola de Harvard com o poder em suas várias formas, a proposta visa constituir a universidade como centro de influência “através do foco no poder como sujeito de um discurso intelectual, explorando a política com um senso renovado de responsabilidade” (KOOLHAAS, 2004, p. 203). Apesar de justificado em sua conceituação, o apelo aos dirigentes da escola é estratégico: responder à altura à bem sucedida criação do Media Lab do concorrente MIT – centro de inovação digital mundialmente reconhecido.

Assim como Artigas lutou pela união da categoria como forma de reconquista do poder da disciplina, Koolhaas arma estratégias posicionando o arquiteto como agente direto contra a padronização e a produção mecânica do espaço, e sua ação é amplamente direcionada nesse sentido: “As aulas e nosso trabalho são, no fim, uma única pesquisa: como a arquitetura pode sobreviver e como ela precisa ser reconfigurada para ser efetiva ou plausível? Esse é o motivo principal que conecta todos os episódios da nossa atividade”.<sup>6</sup>

O arquiteto figura na lista de 2008 da revista Time como uma das “100 pessoas mais influentes do ano” (SYKES, 2013, pp.104,105). Laureado com o Pritzker Prize em 2000, que lhe rendeu a capa da New York Times Magazine, sua nomeação pelo júri destaca sua atuação escrita e suas discussões com estudantes “causando controvérsia por ultrapassar os limites da convenção”, tornando-o “um dos arquitetos contemporâneos mais discutidos muito antes de suas obras serem publicamente conhecidas”. O resultado espacial de suas obras é também destacado:

Koolhaas tem demonstrado sua habilidade e talento criativo ao confrontar problemas constritivos e insolúveis com soluções brilhantes e originais. Em seus projetos há um livre fluxo, uma organização democrática dos espaços e funções com genuíno tributo à circulação que no final dita uma forma arquitetônica nova, sem precedentes. O conjunto da sua obra compreende tanto ideias como edifícios.<sup>7</sup>

Desde os anos 1980 Koolhaas vem influenciando novas gerações de arquitetos, sendo um dos principais responsáveis pelo renascimento

---

6. Cf. CORTÉS, J. A. The survival of architecture. *El Croquis*, n. 131-132, 2006. p. 57.

7. Ver: <<http://www.pritzkerprize.com/2000/jury>>.

da arquitetura holandesa contemporânea. Sua influência pode ser notada em muitos dos principais escritórios europeus da atualidade: Herzog & de Meuron, Mecanoo, Neutelings Riedijk, UN Studio, BIG, entre outros.

Herdeiro do pós-estruturalismo francês, Koolhaas parece compartilhar a leitura de Jean Baudrillard<sup>8</sup> sobre o impacto do capitalismo avançado na cultura contemporânea, que ele explora arquitetonicamente como arma subversiva: "já que o mundo se encaminha para um delirante estado de coisas, devemos nos encaminhar para um ponto de vista delirante. Mais vale perecer pelos extremos do que pelas extremidades." (BAUDRILLARD, 1990, p. 5)

## ARTIGAS E KOOLHAAS: APROXIMAÇÃO PELA OBRA

Com as teorias da "Lobotomia" e da "Congestão",<sup>9</sup> Rem Koolhaas demonstra como a separação entre forma e programa<sup>10</sup> se torna central ao permitir a eficiência da arquitetura em uma economia caracterizada por Harvey (1990) como aquela da acumulação flexível do capital. Eficiência essa que, a fim de servir ao sistema, tem que incorporar a adaptabilidade, volatilidade, velocidade e efemeridade em resposta às constantes mudanças do mercado. Essa postura, aparentemente leviana em seu alinhamento com o sistema econômico dominante, é antes uma atitude subversiva que propõe, através de um maior engajamento com a realidade, um arquiteto – cada vez mais um estrategista – que reconquiste o poder de construção da cidade.<sup>11</sup>

Para tal, os projetos de Koolhaas partem de uma plataforma aberta *costurada* no tecido urbano por meio de operações topográficas,

---

8. Ver BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal*, 1990. Para uma análise sobre a relação entre a arquitetura de Rem Koolhaas e as ideias de Jean Baudrillard ver MARTINS, P. P. *Performance and Architecture*, Dissertação de Mestrado, Architectural Association School of Architecture, 1995.

9. Apresentadas no livro *Delirious New York* de Rem Koolhaas, de 1994.

10. "ao separar a arquitetura interior da arquitetura exterior e desenvolver o interior em pequenos compartimentos autônomos, tais estruturas (os arranha-céus), podem dedicar seus exteriores somente ao formalismo e seus interiores somente ao funcionalismo. Neste sentido, não apenas se resolve para sempre o conflito entre forma e função, mas cria-se uma cidade onde monolitos permanentes celebram a instabilidade contemporânea". KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. 1994, p. 296. Tradução da autora.

11. Esse assunto foi tema da pesquisa de doutorado desenvolvida pela autora. Ver: *Uma arquitetura outra: o processo de ruptura entre forma e função*. Campinas, Unicamp, 2011.

programáticas e espaciais capazes de criar um *acontecimento arquitetônico*: experiências estéticas, sensoriais e sociais inéditas. Como exemplo podemos citar a Casa da Música na cidade do Porto (2005) e a Biblioteca Pública de Seattle (2004).<sup>12</sup>

Essa *plataforma geradora* constitui a base do método de projeto de Koolhaas, que prioriza o processo em detrimento da forma, diretriz contemporânea que retoma aspectos éticos do projetar apontados por Jeremy Till (2009). Essa diretriz nos sugeriu a aproximação com a metodologia de projeto de Artigas que, por sua vez, direcionou seu processo criativo politicamente, alcançando um resultado plástico que pode ser relacionado a algumas criações de Koolhaas: trabalhadas topograficamente de maneira a garantir a continuidade do tecido urbano e potencializando a comunicação entre os usuários, como na Rodoviária de Jaú (1973) e na FAU USP (1961), inegáveis *acontecimentos urbanos*.

João Batista Vilanova Artigas estabeleceu as bases do brutalismo paulista com uma obra comprometida com a realidade cultural brasileira, no sentido de entender "o projeto arquitetônico como um fato cultural necessário para o progresso social".<sup>13</sup> O trabalho de Christina de Mello Jucá (2006), com base em entrevistas com o próprio Artigas, evidencia sua busca por uma identidade arquitetônica fruto da combinação de vários campos técnicos presentes na construção, aos quais se dedica a estudar sem restrição.<sup>14</sup> Por meio dessa relação entre teoria e prática,

---

12. Obras analisadas na tese de doutorado da autora. Op. cit., 2011.

13. ARTIGAS, 8.a entrevista, 28/7/1983 In JUCÁ, C. B. de M. *João Vilanova Artigas, arquiteto. A gênese de uma obra (1934-1941)*, 2006, p.37.

14. Em suas entrevistas, Artigas refere-se inúmeras vezes ao trabalho conjunto no canteiro de obras, o que lhe rendeu muito estudo sobre os aspectos estruturais e de instalações de uma obra. Também é digna de nota sua crítica a Warchavchik no que concerne à sua obra modernista da rua Santa Cruz: um fachadismo visando o "disfarce de uma tecnologia que nada tinha a ver com a forma, ou seja, com a realidade construtiva estrutural (JUCÁ, 2006, p. 151)" e também ao fato da solução formal externa não interferir no espaço interno: "A mim me parece que é uma falsidade não interferir na partição do espaço e adotar uma tecnologia que nada tinha a ver com a forma. Você vê que a origem dessa crítica está na formação do engenheiro-arquiteto que correspondia à necessidade de fazer com que a estrutura da casa fosse submissa à partição e que ela fosse também definidora da forma exterior. Em todo caso, uma moral arquitetônica muito mais próxima daquilo que foram as revoluções de 1920 [...] na moral da partição do espaço comprometida com a solução estrutural, que fez as posições críticas da minha Arquitetura de jovem, da época, em diante." ARTIGAS, 3ª entrevista 28/6/1983 In JUCÁ, C. B. M. Op. cit., 2006, p. 122.

revelar-se-ia a verdade de seu tempo: o estado da arte da tecnologia expresso na solução estética.<sup>15</sup> A preocupação com a ética e com a moral sempre presente em seu discurso constitui, para ele, a base do ofício de arquiteto.

Ao entrar para o Partido Comunista, Artigas vislumbrou, como profissional,

a oportunidade de interagir na realidade com seus projetos, em uma atuação propiciadora dos aspectos humanos da cidadania e voltada para as necessidades ambientais e culturais. Isso, em favor do desenvolvimento da população e da sociedade, como um amplo contrato social". (JUCÁ, 2006, pg.143)

Podemos identificar aí, já no meio do século XX, o arquiteto estrategista que satura sua prática de atitude política garantindo sua participação no jogo do poder de construir a cidade.

A tese de Miguel Antônio Buzzar (1996, pg. 318) demonstra que, como resultado de seu compromisso com a realidade cultural e tecnológica brasileira, a arquitetura de Artigas valorizava e expunha o processo de construção como atestado do momento de modernização do país de maneira que fosse possível acelerar o desenvolvimento da nação em direção a sua própria revolução nacional e sua soberania.

As semelhanças formais que identificamos entre as obras de Artigas e Koolhaas têm como fundamento a valorização do processo em detrimento da forma: em Artigas, a fusão entre forma e estrutura potencializada pela crueza do concreto; em Koolhaas, a forma como resultado de articulação dos programas que permitem novas espacialidades, segundo a exploração do caráter dos materiais.

A análise de Buzzar (1996, p.318) sobre a diferença entre a escola carioca e o trabalho de Artigas, ressaltando justamente o processo, aplica-se, a nosso ver, a Koolhaas:

a forma *perfeita* da arquitetura da escola carioca era conseguida em função de muito artifício. O resultado

---

15. "Então veja o que minha geração fez, e eu particularmente. Foi conquistar o operário para o rigor racionalista do projeto. Nós não só construímos uma Arquitetura, como a linguagem do projeto." ARTIGAS, 4ª entrevista, 30/6/1983 In JUCÁ, C. B. M. Op. cit., 2006, p. 75.



arquitetônico não revelava o processo, pelo contrário, dissimulava as dificuldades, resolvendo artesanalmente aquilo que se identificava, depois de pronto, como fruto de uma racionalidade construtiva. O ato de cindir de Artigas deu-se mostrando justamente o conteúdo da construção, como ela era concretizada, expondo-a em todos os sentidos.

As diferenças de caráter temporal, histórico, geográfico e estilístico entre as obras e teorias dos dois arquitetos foram entendidas, nesta pesquisa, como desafios e incentivos ao aprofundamento da discussão sobre a arquitetura paulista (como iniciada no livro *Coletivo: 36 projetos de arquitetura contemporânea*), aproximando-a da discussão contemporânea internacional acerca da teoria e da prática da arquitetura em seus vários aspectos, dentre os quais podemos citar:

- aspecto histórico: investigação da relação entre causa e efeito na linha de desenvolvimento da história da arquitetura, na qual a arquitetura moderna brasileira figura (somente) como fonte pioneira de exemplos construídos e imagens paradigmáticas do início do período moderno;
- aspecto teórico: averigua a originalidade e a atualidade da teoria arquitetônica de Artigas, que já nos anos 1950 considerava aspectos éticos, políticos e tecnológicos como base para sua arquitetura, fatores que atualmente são parte importante do discurso de Rem Koolhaas e de vários arquitetos contemporâneos europeus. A retomada de posturas éticas e políticas no âmbito da arquitetura contemporânea são estratégicas para a re colocação da disciplina em posição capaz de conduzir e interferir no desenvolvimento das metrópoles globalizadas;
- aspecto metodológico: atualiza, por meio de paralelos comparativos entre teoria e obra dos dois arquitetos, a metodologia de projeto de Artigas como exemplo de uma arquitetura que prioriza o processo em detrimento da forma, e a sua inserção no cotidiano urbano em detrimento de sua imagem.

## CONTEXTUALIZAÇÃO DA DISCUSSÃO

É necessário compreender-se a Arquitetura em função do próprio país sem perder de vista a arquitetura dos



outros para assim recompor o panorama espacial dessa arte tão variada e multiforme. É preciso ver, na arquitetura dos outros, o desenvolvimento da Arquitetura em geral. (BARDI, 1957)<sup>16</sup>

Não abdicar de uma inteligência construída talvez seja o ponto de partida para o estabelecimento de um possível e desejável denominador comum na arquitetura contemporânea brasileira. (PUNTONI, 2006)<sup>17</sup>

A vinda de arquitetos estrangeiros ao Brasil, como Gregori Warchavchik, que construiu em São Paulo o primeiro exemplo de casa modernista no Brasil (1927-1928), Le Corbusier (1929 e 1936), que participou do projeto para o MEC no Rio de Janeiro e Lina Bo Bardi, que chega da Itália em 1946 com seu olhar estrangeiro e promove importantes debates e polêmicas em torno do tema da busca por uma arquitetura genuinamente brasileira contribuiu sobremaneira para a manutenção de uma discussão atualizada com os grandes temas internacionais.

A partir do fim da década de 1940, São Paulo inscreve-se no circuito internacional das artes com a criação do Masp – Museu de Arte de São Paulo (1947), do MAM – Museu de Arte Moderna (1948) e da Bienal de Arte de São Paulo, com a Bienal de Arquitetura como evento paralelo (1951). A presença de arquitetos mundialmente reconhecidos como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Philip Johnson, Bruno Zevi, Paul Rudolph, entre outros, nas primeiras cinco edições da Bienal de Arquitetura (de 1951 a 1959), vem confirmar seu recém-adquirido status. Esses mestres contribuíram para o debate sobre a arquitetura moderna brasileira, especialmente a da escola carioca, que a partir da crítica de Max Bill, desencadeou uma polêmica entre os que se manifestavam a favor ou contra ele (ZEIN, 2005, p. 54-56).

A arquitetura brasileira se afinou rapidamente com a “conexão internacional”<sup>18</sup> gerada em torno do brutalismo, tendência que se estabelece na década de 1950 como acontecimento simultâneo em várias partes do mundo:

---

16. Texto de sua apresentação ao concurso para a cadeira de Teoria da Arquitetura da FAU USP em 1957, citado em ZEIN R. V. *A arquitetura da escola paulista brutalista*. p. 61.

17. Pensando em escolas <<http://mdc.arq.br/2006/02/28/pensando-em-escolas>>.

18. Expressão usada por Reyner Banham e apropriada por Zein in: Op. cit., 2005, p.52.

Mas se o Brutalismo começa a manifestar-se nos anos 1950, será dos anos 1960 em diante que ocorreu a maioria das obras exemplares da arquitetura brutalista (de novo, no Brasil como no mundo), e somente nos anos 1970 em diante ela se torna, se não hegemônica, ao menos universalmente difundida, gerando uma atitude vernacularizante que veio a caracterizar a arquitetura daquela década – aqui, de novo, à semelhança do que ocorre em outras partes do mundo. (ZEIN, 2005, p. 52)

Durante a segunda guerra mundial até meados dos anos 1950, com a estagnação da economia americana e europeia, houve uma grande divulgação da arquitetura brasileira por periódicos estrangeiros, que seguiu internacionalmente comentada e discutida, se não como referência, como no caso de Brasília, ao menos como produtora de exemplos contemporâneos e paradigmáticos, como o prédio da FAU USP de Artigas, de 1961.

A partir de 1980 a arquitetura nacional torna-se “finalmente brasileira” ao ultrapassar as referências do Rio de Janeiro, de Brasília ou de São Paulo adotando:

Uma identidade facetada feita da multiplicidade de realidades regionais. Mesmo assim, nenhuma dessas realidades chega a ser estanque, mas configuram diferentes aspectos muito interconectados com a realidade, sempre mutuamente influentes, conformando menos uma ordem simples que uma geometria caleidoscópica – onde a cada giro seria possível perceber um novo arranjo, talvez das mesmas coisas postas de outras maneiras, eventualmente adicionadas pouco a pouco de outras coisas, num cozimento contínuo a fogo lento. A modernidade deixa de ser vanguarda, deixa de ser ruptura, e passa a ser continuidade e talvez, mediocridade. A condição moderna é finalmente assumida nos anos 1980, no Brasil, nem tanto pela negação da modernidade – que é e segue sendo o ar que se respira na arquitetura brasileira – como pela sua revalorização sobre outras bases, não dogmáticas nem excludentes. (ZEIN, 2005, p. 347-348)

A tradição moderna permanece entre alguns arquitetos jovens, mesmo com o espírito aberto ao fluxo de manifestações imposto pela globalização, particularmente entre os arquitetos formados pela FAU USP entre 1986 e 1996, cuja produção foi reunida no livro *Coletivo, 36 projetos de arquitetura contemporânea*.<sup>19</sup>

Segundo a análise de Ana Luiza Nobre (2006, p.14), a geração que iniciou sua vida acadêmica na década de 1980 na FAU USP:

é a geração que encontra a universidade nos primórdios da chamada *abertura política*, período que retoma a importância do projeto de arquitetura e desembaraça, aos poucos, o desenho da conotação precedente. O objeto arquitetônico volta ao centro da escola, envolvido por uma dimensão social e urbana. Essa geração inicia o exercício profissional via práxis, pelo domínio dos conhecimentos diretamente vinculados à prática do projeto.

Enquanto Ruth Verde Zein identifica nesse grupo de jovens arquitetos um clima de redescoberta e reafirmação de uma qualidade “paulista” de raiz brutalista, ao dividirem certas características como “ênfase na elegância nas soluções estruturais, apreço pelo concreto aparente (embora não mais como material exclusivo), a preferência pelo detalhamento empregando uma paleta criteriosamente mínima”,<sup>20</sup> Nobre, Milheiro e Wisnik (2006, p. 13) acreditam que esse mesmo grupo “não possui uma matriz plástica mas, talvez, uma afinidade ética”.

Essa preocupação com a ética no exercício profissional do arquiteto soma-se à busca pela reconquista da dimensão política da profissão através de práticas que valorizam o processo e a estratégia em detrimento do objeto.<sup>21</sup> Nesta linha, como destaca Nobre (2006, p. 20-21), aceita-se a sugestão de Koolhaas de que os projetos sejam menos objetos e mais definidores espaciais. Como consequência, valorizam o processo da arquitetura da concepção à execução, eclipsando a imagem do arquiteto enquanto gênio criador a favor do trabalho em grupo, os chamados coletivos.

---

19. Com textos de Ana Luiza Nobre, Ana Vaz Milheiro e Guilherme Wisnik, 2006.

20. ZEIN, Ruth Verde. “Breve panorama de uma nova geração”, 2000 <<http://sites.google.com/site/rvzein/seminariodedoctorado>>.

21. Como discutido no capítulo 7 da tese de doutorado da autora, citado anteriormente.

Nessa discussão sobre a prática da arquitetura, o que esses arquitetos paulistas buscam, segundo Nobre (2006, p. 21), não é

nem a aguda crítica aos mecanismos de dominação política, nem uma capitulação conformista ao mercado. Seu desafio passa por tirar a arquitetura desse suposto beco sem saída, sem resvalar em idealismos em que afinal de contas se sentem pouco confortáveis. O que significa que se consideram meios para resistir à mercantilização e degeneração cultural da arquitetura sim, mas sem abrir mão do projeto. Mesmo que para isso seja preciso desafiar os viciados vínculos entre projeto e desenho implícitos numa tradição arquitetônica que ainda pretendemos conservar.

Uma postura propositiva de enfrentamento frente à imbricada relação entre o sistema econômico/cultural e a arquitetura.

O edifício da FAU USP de Vilanova Artigas é referência assumida para os arquitetos contemporâneos paulistas,<sup>22</sup> e pode ter sido também para Koolhaas, que na época de sua construção era um jovem de 17 anos, apreciador da arquitetura brasileira, como declarado por ele mesmo.<sup>23</sup> As afinidades verificadas entre os princípios e a arquitetura de Artigas e Koolhaas, perpassam os seguintes aspectos:

1. Postura política: ambos acreditam no poder de mobilização social da arquitetura, e têm nos *condensadores sociais* russos um

---

22. "Na origem de tudo está o edifício da FAU, da mesma maneira que na raiz da arquitetura está o Partenon. O edifício de Artigas é uma presença visceral que legitima, mesmo que na intimidade de cada escritório, as diversas decisões e sua progressão. A partilha de uma mesma obra de referência estreita as relações e conforma o grupo. O modo como se encontra uma *saída* aguça a criatividade e estabelece as diferenças." MILHEIRO, A. V. Coletivo: A invenção do Clássico. In: NOBRE, MILHEIRO, WISNIK. *Coletivo*, 2006, p.91, e também "O projeto da FAU USP é a mais bem sucedida experiência de conjugação entre interação espacial e integração social." KAMITA, J. M. *Vilanova Artigas*. 2000, p. 35.

23. LEONIDIO, Otavio. Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 111.01, Vitruvius, ago. 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/32>>.

exemplo efetivo de interação social.<sup>24</sup> Os questionamentos são feitos sempre através da obra - do programa e da forma - com o objetivo comum de construir uma nova realidade social, ainda que em contextos ideológicos e em tempos muito distintos. Enquanto a arquitetura de Artigas enfrentava, nas décadas de 1960 e 1970, um sistema ditatorial local de alta exclusão social, Koolhaas vem enfrentando a pressão do mercado internacional globalizado em contextos diversos. Mesmo assim, ostentam posturas similares, que permitem que críticas sobre o trabalho de um se adequem à arquitetura do outro, como por exemplo, no comentário de Kamita (2000, p. 9) sobre Artigas, que pode ser lido também como sendo sobre Koolhaas:

Arquitetura como forma crítica da realidade, eis o que parece ser o fundamento do projeto de Artigas. O materialismo histórico é a base teórica para operar essa leitura crítica do mundo, questionar as premissas ideológicas do movimento moderno, desconfiar da crença otimista na construção do novo ambiente do homem exclusivamente pela forma estética. Se a arquitetura moderna aspira uma real participação no processo de construção social da realidade, ela necessita comprometer-se com o real, assumir posições, engajar-se em lutas, confrontar sistemas, enfim, assumir com consciência um sentido político. Caso contrário, corre o risco de, ao insistir na segurança de uma pretensa neutralidade, acabar por ser cooptada por aqueles contra os quais justamente investe. Em suma, pela primeira vez no contexto de nossa modernidade arquitetônica, um arquiteto local reivindica a urgência do compromisso necessário entre arte e política.

---

24. Em Koolhaas, sobre o social condensar: "É sobre um tremendo entusiasmo sobre o aspecto programático e a coletividade - o entusiasmo do coletivismo, e ao mesmo tempo um tipo de frustração com a inocência de seu lado formal e, nesse sentido, uma tentativa de fundir tudo isso com um aspecto mais sério da arquitetura." Entrevista com Koolhaas, 06/05/03, citada em DE CAUTER & HEYNEN. *The Exodus Machine*. In VAN SCHAIK, M.; MÁCEL, O. (ed.). *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76*. Em Artigas, ver: KAMITA, J. M. Vilanova Artigas: a política das formas poéticas. In Op. cit., 2000, p. 35.

Se para Artigas, “o consumismo imitativo das elites deve ser freado por uma ética guerreira que evite o uso irracional da riqueza e poupe as atenções e os capitais para a industrialização do país” (ARANTES, 2002, p. 17), para Koolhaas, uma nova ética deve operar dentro do sistema econômico, acelerando o turnover capitalista na esperança de subvertê-lo e assim devolver a arquitetura aos arquitetos, os cidadãos à cidade.

2. Metodologia de projeto: em Artigas, a “negação da exterioridade da forma é uma estratégia para valorizar seu simétrico inverso: a dimensão do interior” a fim de “incentivar as trocas intersubjetivas, a comunicabilidade entre indivíduos, razão do sentido eminentemente social do seu projeto” (KAMITA, 2000, p.37). Em Koolhaas, a exterioridade da forma não é negada; embora assumidamente desconectada do interior, dialoga com a necessidade urbana de informação e movimento ininterruptos. Sua teoria da Lobotomia valoriza a dimensão interior tanto pela complexidade crescente dos interiores como pela congestão espacial, onde o objetivo é também a intersubjetividade.

Para ambos, a exploração dos interiores sugere o corte e não a planta como suporte para o processo criativo. Este procedimento é observado na obra de Koolhaas e discutido no texto “Last Apples”,<sup>25</sup> através do tema *a reconquista do corte*. Na obra de Artigas, é visível na distribuição espacial proporcionada pelas rampas e pela variação de níveis presentes em várias obras e enfatizada na análise de Kamita (2000, p.36) quando cita o corte como ferramenta para “uma percepção analítica do comportamento estático das peças estruturais”.

A topografia como experiência necessária ao contexto urbano genérico, carente de referências geográficas naturais, é outro ponto em comum na obra dos dois arquitetos. Como em vários projetos de Koolhaas,<sup>26</sup> Artigas concebe a arquitetura como “construção de uma topografia habitável, um sistema de níveis intercalados e planos opacos, constituindo marcos artificiais que exigem um exercício constante de estruturação do espaço” (KAMITA, 2000, p.39). Em alguns exemplos, a circulação no edifício é priorizada de tal forma que o prédio só pode ser descrito através de seus fluxos: de Artigas, a estação rodoviária de Jaú (1973), concebida como um cruzamento entre diferentes níveis e diferentes rotas de circulação, dá continuidade ao fluxo urbano

---

25. KOOLHAAS, R. Last Apples. In *S,M,L,XL*, 1995, p. 667.

26. Hotel em Agadir, Marrocos; Biblioteca de Jussieu em Paris; Kunsthal Rotterdam etc.

(KAMITA, 2000, p. 44). De Koolhaas, destaca-se o espaço piranésico da estação de Lille (1994), também construído sobre vários eixos de circulação.

É possível prosseguir com o paralelo comparativo entre os dois arquitetos pela análise de duas de suas obras de referência: a FAU USP (1961) de Artigas e a Kunsthal Rotterdam (1992) de Koolhaas. Nos dois projetos notamos:

1. Paralelepípedos preenchidos por rampas contínuas que fazem o usuário percorrer todo o volume. Na FAU o percurso é visível, didático, regular, como manda a promenade moderna. O recurso do grande pátio interno coberto é usado para obter o distanciamento necessário para contemplação da rampa e seu alcance espacial. Na Kunsthal, a promenade é substituída pelo movimento induzido, pelo espaço narrativo<sup>27</sup> que faz percorrer todo o edifício sem perceber: sem a necessidade de um espaço contemplativo, o pátio foi suprimido e as rampas forçadas a preencher todo o volume, encavaladas nas galerias, salas e corredores.
2. O edifício no parque. A FAU pousa no jardim seguindo a relação moderna entre edifício e paisagem. O volume pesado, suspenso, cego, cria uma zona sombreada que convida à entrada e provoca curiosidade sobre seu interior, para, uma vez lá dentro, já no início da rampa, ser seduzido ao passeio sugerido pelo pátio iluminado e as várias atividades que se mostram a partir da rampa. Os ambientes são organizados ao longo da rampa, sempre relacionados ao pátio central. Na Kunsthal, a aproximação do curioso que quer ver todo o movimento sugerido pelas transparências diversificadas das elevações é armadilha perfeita – uma vez na boca da rampa, o interior do edifício, por meio de suas entranhas expostas, captura e conduz sempre em frente, por todos os ambientes. A visão panorâmica que *explica* o interior da FAU aqui é substituída pela provocação de sempre revelar partes do que vem a seguir, induzindo o movimento sempre em frente, até chegar ao teto jardim, olhando para o mesmo lugar de entrada, quase sem perceber.<sup>28</sup>

---

27. Sobre o espaço narrativo, ver cap. 2.12 da tese de doutorado da autora, citado anteriormente.

28. O movimento espiral proposto pela rampa da Kunsthal, que começa no parque e termina no teto jardim com visão do parque, é enfatizado através da descrição de todo o percurso no livro de Koolhaas *S,M,L,XL*, 1995, p. 444-467.



3. O brutalismo. clássico na FAU, explorando a plasticidade e rusticidade do concreto aparente, na Kunsthall torna-se o brutalismo pop dos materiais industrializados e baratos descontextualizados, introduzidos por Koolhaas no início da década de 1990: as telhas de polycarbonato translúcidas como vedação, a pedra cortada em ladrilhos, os vidros coloridos e com diferentes transparências, o tronco de árvore como banco.

As afinidades, segundo nossa leitura, não param por aí. Chamou-nos a atenção a citação explícita dos troncos de árvore como pilares na galeria térrea da Kunsthall, e os da Casa Elza Berquó de Artigas. Na casa, a cobertura não é suportada apenas por pilares de concreto, sua carga distribui-se também pelos quatro troncos de árvore e o interior parece fluir em meio a variações contínuas. O piso é desenhado com o uso de diferentes materiais: pedra, cerâmica, ladrilhos e madeira. Uma abertura central na laje ilumina o jardim interno, com plantas exuberantes que, compondo com os troncos-pilares, formam uma pequena mata. Um painel vazado corre sobre um trilho participando do ambiente doméstico. Artigas, anos depois, identificou essa casa como uma manifestação pop: “de tão bravo que estava com o golpe de 64”.<sup>29</sup>

Na Kunsthall, os pilares não são troncos maciços, mas pilares de concreto grosseiramente revestidos com cascas de árvores. A galeria inferior, com acesso direto para o Museum Park, beneficia-se do jardim do parque por meio de suas transparências. Como na Casa Berquó, ela é inundada de luz, configurando um ambiente verde. Em ambos é possível reconhecer nessa ironia uma manifestação crítica.

Em contextos e épocas específicos, Artigas e Koolhaas, segundo nossa hipótese, compartilham da mesma concepção sobre como fazer e porque fazer arquitetura, dando o tom para o sugerido paralelo entre a arquitetura europeia e brasileira no âmbito desta pesquisa.

Corroborando a validade do paralelo proposto, destacamos o testemunho de Otávio Leonídio<sup>30</sup> que mostra como a imagem da arquitetura moderna brasileira marcou vários arquitetos europeus formados nos anos 1960. Através de sua experiência profissional no exterior, Leonídio testemunhou em diversas ocasiões o profundo conhecimento dos colegas estrangeiros sobre obras e projetos brasileiros, alguns dos quais ele mesmo desconhecia. Durante sua estadia no escritório do francês Christian de Portzamparc, ouviu o desabafo:

---

29. Como citado em ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova*. 2002, p. 39.

30. LEONÍDIO, Otavio. Op. cit.



“você pode ser algo que eu sempre quis ser, mas que, no entanto, jamais poderei ser: um arquiteto brasileiro”.<sup>31</sup> É também conhecida a frase de Koolhaas em uma entrevista de 1993: “até os catorze anos de idade [...] queria ser uma espécie de arquiteto brasileiro”.<sup>32</sup>

Na análise do projeto da Cidade da Música para o Rio de Janeiro, de Christian de Portzamparc, Leonídio atesta, por meio de um exemplo pontual, mas contemporâneo, a profundidade da influência brasileira:

Mas, e Portzamparc, o que viu e ainda hoje vê na obra de Niemeyer, de Reidy, de Costa? Acima de tudo, creio, uma potencialidade – como se os feitos dessa arquitetura pudessem dar lugar a realizações inesperadas, novas, atuais. Nesse sentido, creio que o projeto da Cidade da Música do Rio de Janeiro se pretende didático – exemplar que é de um modo de reprocessar uma certa tradição moderna. O uso extensivo, laborioso e exuberante do concreto armado (expressão do que Portzamparc vê como uma verdadeira *cultura* brasileira do concreto armado); a exaltação do *pilotis brasileiro*; a valorização de uma certa cultura da sombra e, de modo geral, do dado climático como fator determinante da forma; a adequação ao Plano Piloto da Barra da Tijuca, de autoria de Lúcio Costa; a aposta renovada em uma arquitetura concebida segundo os princípios da forma compositiva; a crença na força emancipadora da beleza, ou, nos termos de Argan, da conjugação de técnica e beleza – essas e outras características indicam que, como em nenhum outro projeto precedente de sua autoria, Portzamparc quis e pôde demonstrar [...], para bem ou para mal, o que é ainda possível fazer de uma certa herança moderna.

## CONCLUSÃO

Ousamos prever que, num futuro não remoto, o campo da atividade do arquiteto ter-se-á estendido a servir tão profundamente a humanidade que os objetos do cotidiano, os de vida mais efêmera, até as amplas paisagens – a urbana e a regional –, serão objetos de nossa

---

31. Idem, *ibidem*.

32. Idem, *ibidem*.

manipulação entusiasta, de nossa atividade criadora.

(Vilanova Artigas, 1964)<sup>33</sup>

Eu diria que minha profissão termina onde o pensamento arquitetônico termina – pensamento arquitetônico nos termos de um pensamento sobre programas e estrutura organizacional. Essas abstrações desempenham um importante papel em muitas outras disciplinas, e essas disciplinas estão agora definindo suas ‘arquiteturas’ também. Há uma multiplicação de atividades arquitetônicas. Eu não sinto que estou me tornando menos arquiteto, mas mais arquiteto. (Rem Koolhaas, 2001)<sup>34</sup>

Em livro recente, Montaner (2014, p. 233) expõe a necessidade de uma “arquitetura com vontade ética”, cuja essência é “a mediação - o projeto de futuro que concilie os objetivos e as possibilidades das administrações com as necessidades e aspirações da sociedade.” A análise das trajetórias dos dois arquitetos reunidos nesse artigo mostra que, apesar das diferentes posturas de enfrentamento dos desafios da profissão, em face de seus respectivos contextos históricos culturais e econômicos, Artigas e Koolhaas compartilham uma vontade ética e mostram afinidades que ultrapassam a barreira do tempo e da geografia, através de semelhanças formais, espaciais e conceituais encontradas em suas obras.

Arquitetos politicamente atuantes em seus respectivos contextos históricos culturais, Artigas marcou e Koolhaas marca sua atuação profissional com profunda crença na profissão como veículo de transformação da sociedade e sua arquitetura como porta voz de valores éticos capazes de recriar ambientes de troca e intersubjetividade, de coletividade, vitais para a vida metropolitana. À parte as contradições presentes em ambas as trajetórias, comuns ao confronto diário entre princípios pessoais, conceituais, políticos e econômicos próprio da arquitetura, os dois arquitetos abraçam o componente político da profissão como ferramenta de trabalho, da resistência à subversão - otimistas em relação ao poder

---

33. ARTIGAS, V. Aos formandos da FAU USP. In ARTIGAS, R.; LIRA, J.T.C (orgs.) *Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura*, 2004, p.85.

34. Como citado em CORTÉS, J. A. Delirious and More. AMOOMA REM KOOLHAAS 1996 2007. *El Croquis*, n. 134/135, 2007, p. 5.

da arquitetura de contribuir de maneira ativa com o desenvolvimento da sociedade. Artigas lutou por conquistar politicamente os arquitetos, os produtores da arquitetura, como caminho para a unidade da categoria e o consequente alcance de uma arquitetura nacional (BUZZAR, 1996, p.220). Koolhaas empenha-se em problematizar a produção do espaço contemporâneo frente à virtualidade e globalização, para restaurar o poder da disciplina, tarefa hoje ainda mais urgente do que unir a categoria. Cada um em seu tempo alimentam preocupações comuns. Ambos trabalham a realidade como *leitmotiv* para a prática. Artigas ousou “incorporar a margem”<sup>35</sup> com todas as suas contradições, como fonte de inspiração para a criação de uma arquitetura nacional. Koolhaas aposta na leitura da construção espontânea da arquitetura e da cidade<sup>36</sup> como inspiração para novas metodologias de projeto capazes de retomar o protagonismo da disciplina enquanto produtora de espaços e de abrigar renovadas formas de coletividade para a sociedade contemporânea.

Como caráter de profissionais da arquitetura, Artigas e Koolhaas reforçam o otimismo de uma prática arquitetônica que reconhece as conquistas da sociedade e quer dar continuidade a elas, pela resistência ou pela subversão. Sejam através da promenade arquitetural, as rampas e a *feira* de Artigas, ou a congestão, os circulation episodes e a multiplicidade programática de Koolhaas – o objetivo é um só: recriação, através da arquitetura, da coletividade necessária à vida nas cidades, cara conquista da sociedade, que precisa continuar sob a responsabilidade da arquitetura. Arquitetos rebeldes, Artigas e Koolhaas perseveraram na leitura realista, mas otimista, de Agamben (2014): “as condições desesperadoras da sociedade em que vivo me encham de esperança”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Entrevista ao *Blog da Boitempo*. abr. 2014. <<http://blogdaboitempo.com.br/2014/08/28/agamben-o-pensamento-e-a-coragem-do-desespero/>>

---

35. “Incorporar a margem, através das suas construções em uso, como fonte de cultura intensiva, ao centro, à metrópole, como local por excelência do desenvolvimento, e assim criar a arquitetura nacional como a representação da fisionomia dupla do país, essa foi a operação efetuada por Artigas.” BUZZAR, M. A. Op. cit., p. 260.

36. Vários exemplos da obra de Rem Koolhaas foram analisados ao longo da pesquisa e se encontram no texto original.

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova*. São Paulo, Editora 34, 2002.
- ARTIGAS, Rosa; LIRA, José T. C. (orgs.). *Vilanova Artigas. Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- BANHAM, Reyner. *The New Brutalism*. Londres, The Architectural Press, 1966.
- BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2011.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília, Rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal. Ensaio sobre fenômenos extremos*. Campinas, Ed. Papirus, 1990.
- BUZZAR, Miguel Antônio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1996.
- CORTÉS, Juan Antonio. Delirious and More. In AMO/OMA. Rem Koolhaas II, 1996-2007. *El Croquis*, n. 134/135, Barcelona, 2007.
- . Delirious and More – III. Theory /Practice. In AMO/OMA. Rem Koolhaas I, 1996-2006. *El Croquis*, n. 131/132, Barcelona, 2006.
- DE CAUTER, Lieven; HEYNEN, Hilde. Exodus Machine. In *Exit Utopia - Architectural Provocations 1956-76*. Munich, Prestel Verlag, 2005, p. 263-276.
- FERRAZ, Marcelo (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.
- JUCÁ, Christina Bezerra de Mello. *João Batista Vilanova Artigas, arquiteto: a gênese de uma obra (1934-1941)*. Dissertação de mestrado. Brasília, UnB, 2006.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. New York, Monacelli Press, 1994.
- . *S,M,L,XL*. Rotterdam, 010 Publishers, 1995.
- . *Mutaciones*. Barcelona, ACTAR, 2000.
- . *Guide to Shopping. Harvard Project on the City – vol. 2*. New York, Taschen, 2000.
- . *Content*. Germany, Taschen, 2004.
- . *Fundamentals Catalogue. 14th International Architecture Exhibition*. Venecia, Marsilio, 2014.
- LEONIDIO, Otavio. Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 111.01, Vitruvius, ago. 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/32>>.

MARTINS, Patrícia P. Realidade e arquitetura contemporânea. *Óculum Ensaíos*, n. 14, Campinas, jul./dez. 2011, p. 64-73.

------. *Uma arquitetura outra: o processo de ruptura entre forma e função*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2011.

MONTANER, J. M. *Arquitetura e política*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2014.

NOBRE, Ana Luiza; MILHEIROS, Ana Vaz; WISNIK, Guilherme. *Coletivo*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

PUNTONI, Álvaro. Pensando em escolas. *MDC*, Belo Horizonte, maio 2009 <<http://mdc.arq.br/2006/02/28/pensando-em-escolas>>.

TILL, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge, The MIT Press, 2009.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista*. Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

------. Breve panorama para um novo século <[http://sites,-google.com/site/rvzein/seminariodedoutorado%2Cunr2](http://sites.google.com/site/rvzein/seminariodedoutorado%2Cunr2)>.

# CONSIDERAÇÕES ACERCA DA PRESERVAÇÃO E REQUALIFICAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA COMO PATRIMÔNIO HISTÓRICO EM SÃO PAULO: O CASO DA FÁBRICA DA OLIVETTI DE MARCO ZANUSO E OUTRAS QUESTÕES

Paulo Yassuhide Fujioka

## RESUMO

Mais de 35 anos após a inauguração do Sesc Pompeia, o experimento de Lina Bo Bardi (1977-82) que marcou de forma fundamental a prática da requalificação do patrimônio industrial, a preservação e reutilização como alternativa para edifícios históricos e espaços urbanos permanece como uma questão sensível e esquivada para arquitetos brasileiros e autoridades públicas, particularmente no estado de São Paulo.

Este artigo é uma reflexão a partir dos debates em duas disciplinas optativas de Teoria e Projeto (2016-17) no Curso de Graduação do IAU USP, acerca de casos bem-sucedidos ou fracassados de restauro e intervenção com fins de requalificação de arquitetura moderna de interesse histórico em São Paulo, desde o projeto pioneiro de Bo Bardi. Aqui, estes casos de estudo são discutidos considerando dois textos fundamentais sobre patrimônio histórico industrial arquitetônico e urbano, pelas professoras Beatriz Kuhl e Manoela Rufinoni, exemplos notáveis de preservação e requalificação na Europa e EUA, e contra o pano de fundo do triste destino da esquecida fábrica da Olivetti em Guarulhos (1956-61), projetada pelo arquiteto e designer italiano Marco Zanuso, possivelmente seu edifício de maior porte construído fora da Europa.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna Brasileira, Preservação e requalificação de edifícios históricos.

NOTES REGARDING THE PRESERVATION AND  
REHABILITATION OF MODERN ARCHITECTURE AS  
HISTORICAL HERITAGE IN SÃO PAULO: THE OLIVETTI  
FACTORY BY MARCO ZANUSO AND OTHER ISSUES  
ABSTRACT

Over 35 years after the opening of the Sesc Pompeia, the landmark experiment regarding the rehabilitation of industrial architecture designed by Lina Bo Bardi (1977-82), preservation and regeneration as an alternative to historic buildings, and urban spaces, remains an elusive and sensitive issue to Brazilian architects and public officials, particularly in the state of São Paulo.

This article is a meditation resulting from two IAU USP short undergraduate lecture/studio courses (2016-17), over successful or failed case studies of preservation and rehabilitation of historic modern architecture in São Paulo, since Bo Bardi's pioneer design. These local case studies are discussed considering two major academic texts on urban and architectural industrial heritage, by professors Beatriz Kuhl and Manoela Rufinoni; the noteworthy examples of preservation and rehabilitation from Europe and USA, and against the backdrop of the sad fate fallen to the forgotten Olivetti Factory (1956-61) designed by Italian architect and designer Marco Zanuso, possibly his greatest building outside Europe.

Keywords: Modern Brazilian Architecture, preservation and rehabilitation of historical buildings.

CONSIDERACIONES SOBRE LDA PRESERVACIÓN Y  
REHABILITACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA  
COMO PATRIMONIO HISTORICO: EL CASO DE LA FABRICA  
OLIVETTI DE MARCO ZANUSO Y OTRAS CUESTIONES  
RESUMEN

Más de 35 años después de la inauguración del Sesc Pompeia, el experimento de Lina Bo Bardi (1977-82) que marcó de forma fundamental la práctica de la recalificación del patrimonio industrial, la preservación y reutilización como alternativa para edificios históricos y espacios urbanos permanece como una



cuestión sensible y esquivada por arquitectos brasileños y autoridades públicas, particularmente en el estado de São Paulo.

Este artículo es una reflexión surgida a partir de los debates en dos disciplinas optativas de Teoría y Proyecto (2016-17) en el Curso de Graduación del IAU USP, acerca de casos exitosos o fracasados de restauración e intervención con fines de recalificación de arquitectura moderna de interés histórico en São Paulo, desde el proyecto pionero de Bo Bardi. Aquí, estos casos de estudio son discutidos considerando dos textos fundamentales sobre patrimonio histórico industrial arquitectónico y urbano, escritos por las profesoras Beatriz Kuhl y Manoela Rufinoni, los cuales son ejemplos notables de preservación y recalificación en Europa y EEUU, y sobre el telón de fondo del triste destino de la olvidada Fábrica de Olivetti en Guarulhos (1956-61), diseñada por el arquitecto y diseñador italiano Marco Zanuso, posiblemente su edificio de mayor porte construido fuera de Europa.

Palabras-llave: Arquitectura Moderna Brasileña, preservación e rehabilitación de edificios históricos.



A centelha que levou a este artigo surgiu da exposição *Sottsass Olivetti Synthesis*, montada no Museu de Casa Brasileira em São Paulo e aberta ao público entre 28/03 a 14/05/2017, com uma curadoria didática em seu propósito de mostrar às novas gerações – criadas no culto à Apple como padrão de excelência em design – a alta qualidade de criação, rigor, originalidade e inovação otimista que caracterizou o desenho industrial italiano dos anos 1950-80, cujo exemplo mais disseminado no mundo talvez tenha sido o design das máquinas de escritório fabricadas pela indústria italiana Olivetti de Turim, particularmente as saudosas *typewriters* projetadas por Ettore Sottsass (1917-2007). Exposição particularmente importante em relação a muitos dos jovens arquitetos e estudantes de arquitetura de hoje, cada vez menos afeitos ao estudo do passado moderno internacional, já que formados à sombra de uma cultura de consumo em massa cada vez mais ditada pelas redes sociais na Internet.

Na metade do século XX, o design da Itália deslumbrava o mundo de uma forma que é difícil imaginar nos dias de hoje: automóveis, aviões, navios, iates, mobiliário, eletrodomésticos, aparelhos de cozinha e mesa, e vestuário. Passado o martírio da II Guerra Mundial, a indústria italiana se reergueu com imensa vitalidade, abraçando a promessa do design moderno de oferecer alta qualidade de projeto e fabricação com preço acessível a todos e uma expressão formal alegre, colorida e confiante num futuro mais democrático e justo. Os carros esportivos da Ferrari, Bertone, Lamborghini, Maserati eram e são ainda para poucos, mas o design inovador, provocante e otimista estava presente também em carros populares como os FIAT Topolino e Cinquecento, bem como nos elegantes esportivos e sedans da Lancia e Alfa Romeo. Giorgetto Giugiaro (n. 1938), da Italdesign Giugiaro, projetou esportivos para a Bertone, Ghia, Lamborghini, Maserati, Iso, BMW, mas também fez carros populares como o Volkswagen Golf e o carro mundial da FIAT, o Uno. E o Studio Ghia desenhou o saudoso cabriolet Karmann Ghia para a Volks.

Muitos destes automóveis foram projetados por designers como Nuccio Bertone (1914-1987) e Marcello Gandini (n. 1938) do Gruppo Bertone Design Studio; Battista *Pinin* Farina (1893-1966), Sergio Pininfarina (1926-2012) e Andrea Pininfarina (1957-2008) da Carrozzeria Pininfarina. Bertone ainda contribuiria no projeto do scooter Lambretta, enquanto o engenheiro aeronáutico Corrado D'Ascanio (1891-

1981), pioneiro do conceito do helicóptero, colaborou para o projeto da Piaggio Vespa. A própria Piaggio é conhecida no pós-guerra por produzir alguns dos aviões de desenho mais ousado e provocador na história da aviação, como o Piaggio Avanti. Ainda na aeronáutica, Ermanno Bazzocchi (1914-2005) projetou para a Aermacchi o treinador a jato MB-326, muito elogiado e popular, adotado por cerca de 16 países. Fabricado sobre licença no Brasil em 1971, foi extremamente importante no desenvolvimento dos aviões a jato da Embraer, graças à generosa transferência de tecnologia pelos italianos.

De fato, desde os anos 1950, os designers italianos (Pininfarina, Giugiaro, Ghia, Zanuso, Castiglioni, Boeri) logo estamparam seu virtuosismo fora da Itália, nos EUA, França, Inglaterra, Alemanha, Japão, desenhando desde carros, móveis, rádios, televisores, até máquinas fotográficas. E na década de 1950, além dos transatlânticos, os italianos também se firmaram internacionalmente na fabricação de lanchas e iates, como os projetados por Carlo Riva ou fabricados pela Ferretti e Fincantieri.

Vários destes designers eram também arquitetos e urbanistas, como Giulio Minoletti (1910-1981), que projetou grandes hotéis e os interiores dos lendários transatlânticos italianos dos anos 1950-60; bem como grandes designers de mobiliário, eletrodomésticos, louças, metais e acessórios como Sottsass, Marcello Nizzoli (1887-1969), Alberto Rosselli (1921-1976, colaborador de Giò Ponti), Cini Boeri (n. 1924, ainda ativa e também colaboradora de Ponti), Massimo Vignelli (1931-2014), Vico Magistretti (1920-2006), Achille Castiglioni (1918-2002) que trabalhou associado com seus irmãos Livio (1911-1979) e Pier Giacomo (1913-1968), Anna Castelli Ferrieri (1918-2006, fundadora da Kartell), Luigi Caccia Dominioni (1913-2006), Ignazio Gardella (1905-1999), este que formaria com Dominioni e Corrado Dell'Acqua o atelier Azucena de design. Seguiram a tradição de design moderno cultivada por Giò Ponti (1891-1979), Carlo Scarpa (1906-1978, com seu filho Tobia Scarpa) e pelo escritório BBPR (fundado em 1932). Todos projetaram edificações, artefatos, design gráfico e participaram de equipes de planos urbanísticos.

O período de glória do design italiano coincidiu com a era de ouro do cinema da Itália, e os filmes, bem como seus astros, disseminavam em todo o mundo os carros, móveis, e as roupas e tecidos de Salvatore Ferragamo, Nino Cerruti e Emilio Pucci, sucedidos atualmente por Armani, Gucci, Prada, Moschino, Valentino, etc.

Ao leitor mais acostumado com design pode parecer tedioso citar tantos nomes, mas é espantoso verificar como em apenas 25

anos um design tão celebrado se tornou tão pouco familiar às gerações mais novas, algo que também pode ser creditado à falta do hábito da leitura pelos jovens das tradicionais revistas de arquitetura e design. Antes da Internet, conhecíamos a obra de Castiglioni, Sottsass, Nizzoli, Magistretti, Boeri, Ponti e Scarpa através das revistas como *Domus*, *Ottagono*, *Rassegna*, *Casabella*, *Zodiac* (esta editada pela própria Olivetti) e *Interni*, que mostraram em suas páginas a produção destes designers e arquitetos, inclusive nos anúncios dos produtos desenhados por eles para a Alessi (house/kitchenware), Zanussi (eletrodomésticos), Brionvega (idem), Cassina (móveis), Kartell (idem), Arflex (divisão de móveis da Pirelli) e Olivetti.

No Brasil, de toda esta produção, a classe média tinha maior possibilidade de acesso às máquinas de escrever, os microcomputadores e notebooks da Olivetti, antes de sucessivas crises levarem ao encolhimento global da corporação no final do século XX. Possivelmente a Olivetti foi a marca mais desejada de máquinas de escrever no mundo, inclusive nos EUA, amada pelos usuários graças ao preço acessível, elegância, design colorido, pelo conforto cada vez maior de seu teclado, pelas inovações tecnológicas (considera-se que o primeiro desktop produzido em série da história da TI foi Programma 101 de 1965, com 240 bytes de memória, notável para a época).

Fundada em 1908 e sempre baseada na região de Ivrea, Turim, a excelência da tecnologia e a forte identidade estilística da Olivetti muito deveram ao visionário engenheiro, empresário, político e editor Adriano Olivetti (1901-1960), que comandou a empresa em seus anos de crescimento e consolidação no entreguerras, na II Guerra Mundial e nos difíceis anos após o conflito. Participante ativo da política nessas décadas perigosas, militante pacifista da resistência antifascista, continuou respeitado após a guerra, e defensor de práticas sociais que superassem as contradições do capitalismo e da luta de classes na indústria. Adriano Olivetti, que desde jovem também se interessou por arquitetura, planejamento urbano e design modernos, defendia uma forma de socialismo utópico (*movimento vida comunitária*) que poderia ser aplicada no trabalho e na política como na vida privada, na habitação, educação, saúde, esporte, cultura.

Para tanto, procurou humanizar a vida nas fábricas e criou um leque de organizações para o bem-estar dos operários da Olivetti, como o plano habitacional de auxílio aos operários da Olivetti em Ivrea (Ufficio Consulenza Case Dipendenti) com projetos de unidades habitacionais projetados por arquitetos como Franco Albini

(1905-1977, que projetou uma habitação térrea que tem algo do organicismo wrightiano em 1955) e Gino Pollini (1903-1991). Pollini também projetou com Luigi Figini (1907-1954) a Fabbrica Olivetti (1947) e o Palazzo Servizi Sociali Olivetti, ambos em Ivrea (1954-59).

Sem dúvida que o designer mais associado aos projetos de máquinas de escrever e outros produtos da Olivetti foi Ettore Sottsass. Entre seus designs mais celebrados estão o computador mainframe ELEA 9003, as máquinas de escrever da série Lexikon, Valentine e Praxis até os anos 1980, magníficas; embora também sejam notáveis as Olivetti projetadas por Mario Bellini (n. 1935) e Marcello Nizzoli (autor da belíssima Olivetti Lettera 22). Nizzoli também colaborou com o design do Programma 101. A Lexikon 80 de Sottsass foi a primeira Olivetti a fazer parte do acervo permanente do Museum of Modern Art, New York.

É possível perceber que Adriano Olivetti pensava o projeto de forma integral: design, tecnologia, engenharia, arte, arquitetura e urbanismo como partes essenciais de um ideal otimista de socialismo comunitário. Neste sentido, a arquitetura não poderia estar em plano inferior ao do design.

Daí a importância do projeto arquitetônico das fábricas, espaços comerciais, sedes administrativas, institutos culturais da Olivetti; podendo-se citar (além das fábricas de Pollini e Figini acima) o Olivetti Study and Experience Center (1951 em diante), entre outras obras em Ivrea desenhadas por Eduardo Vittoria (1923-2009); o showroom Olivetti Fifth Avenue em Nova York, projetado pelo escritório BBPR Belgiojoso Peressutti Rogers em 1954, com o precioso baixo-relevo de Costantino Nivola (1959); o belo refeitório (Mensa Olivetti) em Ivrea (1958), de Gardella; o Palazzo Uffici em Ivrea construído em 1960-63 com projeto de Nizzoli, Fiocchi e Bernasconi; os showroom da Olivetti em Veneza projetado por Scarpa (1957-58), e em Paris, este projetado por Pollini (1959); a unidade residencial oeste *Talponia* em Ivrea por Gabetti e Isola (1968-71), o Olivetti Training Centre em Haslemere, de James Stirling (1969); a nova fábrica da Olivetti em Harrisburg, EUA, projeto de Louis Kahn (1970); projetos nos EUA para o Olivetti Training Center Dormitory em Tarrytown e para a Olivetti Regional HQ em Fairfax (não construídos, ambos de 1971) e alguns outros, por Richard Meier; a sede da Olivetti alemã em Frankfurt de Egon Eiermann (1970-72); e as fábricas em São Paulo e Buenos Aires projetadas por Marco Zanuso (1956-63).

Nos últimos anos, com a candidatura do complexo de arquitetura moderna da Olivetti em Ivrea a Patrimônio Histórico Mundial

da Unesco, diversos textos e ensaios fotográficos em revistas tem sido dedicados a celebrar este patrimônio moderno relativamente esquecido, incluindo *Olivetti Builds: Modern Architecture in Ivrea*, de Patrizia Bonifazio e Paolo Scrivano (2002).

Marco Zanuso (1916-2001), arquiteto, urbanista e designer consagrado em seu tempo – inclusive em bibliografia de prestígio (ver CIGLIANO, 2014, p. 20; BLAKELY, 2011, p. 1-2) – é relativamente pouco lembrado hoje, em comparação com Ponti, Scarpa, de Carlo, BBPR, Nizzoli, Pollini, Boeri, os irmãos Castiglioni. Jean-Louis Cohen não o menciona em seu *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma história mundial* (2012). Não há menção a Zanuso em *História crítica da arquitetura moderna*, Kenneth Frampton (versão 2012). Tampouco há verbete sobre Zanuso em *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* da Penguin Books, organizado por John Fleming, Hugh Honour e Nikolaus Pevsner. A monografia *A análise da arquitetura* (2009, p. 194), de Simon Unwin, menciona uma “pequena casa no Lago Como (1981)” de Zanuso.

Na Itália, grande parte da bibliografia sobre Zanuso foi publicada a partir da década de 1990, podendo citar entre os títulos principais: *Marco Zanuso – Design*, de François Burkhardt (1994), *Marco Zanuso: architettura, design e la costruzione del benessere*, de Antonio Piva a Vittorio Prina (2007) e *Marco Zanuso, architetto*, com organização de Manolo de Giorgi (2013, esgotado), e que inclui um texto de Kenneth Frampton. No mesmo ano, foi publicada uma coletânea de textos de Zanuso, *Marco Zanuso – Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, organizada pelo Profa. Roberta Grignolo, a partir dos arquivos do arquiteto doados em 2000 para o Archivio Del Moderno di Mendrisio. Gabriele Neri publicou uma resenha sobre a coletânea acima, “Parola di Marco Zanuso – Una selezione di scritti del grande architetto e designer milanese racconta il rapporto tra progetto e industria” na revista *Archi* (07/2013, p. 9-10).

Na Internet é possível salvar dois bons trabalhos acadêmicos sobre Zanuso: uma tese di laurea magistrale in architettura no Politécnico de Milão, *Marco Zanuso ed Adriano Olivetti – Industrializzazione e progetto*, de Francesca Cigliano (2010) e uma tese de doutoramento na Graduate School of Arts and Sciences da Columbia University em Nova York, *The Responsibilities of the Architect: Mass Production and Modernism in the Work of Marco Zanuso 1936-1972*, de Shantel Blakely (2011).

O website da Associazione Archivio Storico Olivetti apresenta algumas páginas com as fábricas projetadas pelo arquiteto em Buenos

Aires e São Paulo (Guarulhos, aliás): “Le cupole di Zanuso - una fabbrica in Brasile” e “Travi cave per lo stabilimento Olivetti in Argentina”.

Durante a infância deste autor, os passeios de fim de semana com trajeto pela Rodovia Presidente Dutra incluíam olhar as fábricas ao longo da via, que atraíam a atenção mesmo de quem não imaginaria algum dia se interessar por arquitetura. Entre elas, as fábricas da Duchen e Peixe (de Oscar Niemeyer) e da Olivetti, pelos traços futuristas que pareciam aludir aos desenhos animados de fantascienza (termo preferível ao português *ficção científica*) dos anos 1960. De fato, somente a leitura de *Arquitetura moderna paulistana*, de Xavier, Corona e Lemos (1983, p. 44), já como aluno de graduação da FAU USP, esclareceria a devida importância da fábrica Olivetti, que descobria ser projetada por Zanuso, até então conhecido apenas como um designer virtuoso e original, das páginas das revistas *Domus*, *Rassegna*, *Ottagono*. Os autores observam que:

A empresa multinacional Olivetti dedica especial atenção ao desenho de seus produtos e edificações. No caso da fábrica nacional uma das muitas que possui no mundo – pode-se estranhar o fato de ela não ter sido confiada a um arquiteto brasileiro, mas cabe ressaltar no caso, em compensação, o significado desse trabalho incomum à nossa arquitetura, executado que foi por importante profissional, ligado à escola organicista vigente em certos meios italianos. Destaca-se no conjunto o setor de fabricação, uma construção modulada, com células definidas por triângulos esféricos de cobertura, executados em tijolo armado e situados em alturas diferentes, o que proporciona iluminação e ventilação à maneira dos sheds tradicionais. Cada vértice de seis desses triângulos imbrica-se numa coluna oca, também elemento de ventilação que aflora externamente, constituindo-se em elemento plástico importante do conjunto. (XAVIER; CORONA; LEMOS, 1982, p. 44)

Não é propósito deste artigo se aprofundar na apaixonante obra e ideias de arquitetura e design de Zanuso, muito menos na magnífica Fábrica da Olivetti na Rodovia Presidente Dutra km 230, esquina rua Adriano Olivetti, Guarulhos SP (1956-63). Não haveria aqui espaço nem tempo para tal, trata-se de trabalho do âmbito de uma tese

de doutoramento. Mas Xavier, Corona e Lemos definiram em poucas linhas uma questão essencial do projetar arquitetônico de Zanuso: o refinamento tectônico, refletindo uma cultura funcional de design de artefato, na construção modulada com detalhes de expressão industrial como a “coluna oca” com pináculo de ventilação (que com a generosa iluminação zenital, mostra também a preocupação do arquiteto e da Olivetti com o bem-estar cotidiano dos operários). Na fábrica da Olivetti, temos uma máquina de habitar no próprio espaço do trabalho. Ou seja, a expressão concreta do que definiu Neri como “rapporto tra progetto e industria”.

Antes do Zanuso arquiteto, já conhecia o designer, através das revistas, tão prestigiado quanto Sottsass, Nizzoli, os Castiglioni, Bellini, Boeri, Giugiaro. Formado em arquitetura pelo Politécnico de Milão em 1934-39, passa os anos de guerra recrutado na Regia Marina, primeiro na Accademia Navale em Livorno, e depois nas sofridas batalhas navais contra a Royal Navy abordo de um cruzador (CIGLIANO, 2010, p. 14), onde tem contato com o sofisticado nível de industrialização da construção naval (e possivelmente também com a avançada aeronáutica naval da Itália). Isto seria fundamental para Zanuso no sentido de repensar a abordagem do arquiteto/designer em relação aos materiais e técnicas industriais (NERI, 2013, p. 09). É notável observar que Paul Rudolph, que passou os anos de guerra servindo na US Navy em construção naval, passou por reflexão semelhante.

Este approach, similar a de outros arquitetos, engenheiros e designers europeus do imediato pós-guerra, objetivava fazer o melhor uso dos materiais disponíveis (incluindo os restos da produção bélica) e otimizar/racionalizar com novas tecnologias a produção de materiais de construção e artefatos para suprir as necessidades de populações deslocadas que voltavam aos seus locais de origem após o fim dos combates, muitas vezes para encontrar a sua cidade arrasada. Neri (p. 09) destaca a preocupação de Zanuso com a construção pré-fabricada, inclusive de casas, e sua adesão ao Racionalismo, “como abordagem metodológica e não como paradigma estético”, em textos que abrem caminho para “uma visão na qual o profundo conhecimento da cultura técnica torna-se uma prerrogativa indispensável para imaginar a transformação do projeto em todas as escalas” – visão que é perceptível na total coerência sistêmica de partido, programa e espaços nas fábricas em Buenos Aires e Guarulhos.

Após a guerra, Zanuso iniciou sua longa carreira acadêmica como professor de arquitetura, design e planejamento urbano no



Politécnico de Milão (1945-86); e também como editor da *Domus* (1947-49) e da *Casabella* (1952-56). Pode-se perceber que as atividades de ensino e escrita permitiram ao arquiteto formar uma reflexão sobre a prática projetual, onde a forma no edifício e no artefato de design não poderia ser dissociada da necessidade de produção em série – em suas palavras a forma de um objeto destinado a reprodução seriada é um amálgama de oportunidades, experimentação e inovação no processo concreto que conecta criatividade, produção, e contextos sociais e culturais (CASSINA, 2014).

Zanuso é celebrado em várias publicações dedicadas ao design italiano, onde se destacam as obras mais conhecidas deste pioneiro no uso de materiais inusitados para a época: a cadeira Antropos (1948), a poltrona Lady (1951), primeira de vários produtos concebidos para a Arflex, fabricante de móveis embutidos associada à Pirelli, com estofamento de espuma de borracha (antes utilizada na indústria aeronáutica); e que levaria a diversos produtos para Necchi, Borletti, Brionvega, Kartell, Alfa Romeo, Gavina e, como não poderia deixar de ser, Olivetti.

Em vários projetos premiados, como o ventilador Ariante, para a Vortice (1973), e a cadeira metálica Lambda para a Gavina (1960), Zanuso foi pioneiro no conceito de fabricação monobloco de móvel, como se fosse uma carroceria de automóvel. Neri observa que Zanuso já tinha escrito um texto em 1953 onde descreve sua visita ao atelier Pininfarina, pioneiro na carroceria monobloco (NERI, p. 10), e que a Lambda seria o primeiro entre vários designs do italiano a utilizar o conceito de *carrozzeria monobloco*: como o telefone *flip-down* Grillo, da Siemens/Italtel (1962-66), possivelmente o mais belo aparelho de linha fixa já inventado; e o televisor Algol para a Brionvega (1964). Os dois últimos foram projetados com seu associado alemão Richard Sapper (1932-2015), com quem iniciou parceria prolífica e bem-sucedida a partir de 1959, incluindo também o televisor Doney 14 para Brionvega (1962), o primeiro aparelho de TV totalmente transistorizado; o rádio “Cubo” TS502 Brionvega (1965) e o mobiliário infantil K4999 para a Kartell. Muito desta produção também seria adquirida para o acervo permanente de design do MoMA.

Como arquiteto, firmou-se como representante da segunda geração de racionalistas italianos, liderada Ernesto Nathan Rogers (CIGLIANO, 2014, p. 16; BLAKELY, 2011, p. 3-5). Para este autor, Zanuso também pode ser considerado um dos mais importantes, junto com Carlo Scarpa, Franco Albini e Ignazio Gardella, entre os organicistas



italianos inspirados originalmente nas ideias e obras de Frank Lloyd Wright (1867-1959), e liderados por Bruno Zevi (1918-2000), sutilmente mencionados no texto de Xavier, Corona e Lemos, embora Scarpa, Albini e Zanuso talvez não constituíssem em si uma *escola organicista*, pois cada um deles interpretou a arquitetura orgânica de Wright a seu modo, e em cada projeto. Isto está evidente em algumas casas projetadas por Zanuso, nos projetos para a Olivetti em Buenos Aires e Guarulhos; e nos vários projetos para o Piccolo Teatro de Milão (1977-78/98, com Pietro Crescini). Como urbanista, participou do Plano Diretor de Turim de 1948, do CIAM e do Plano Diretor de Milão em 1961, entre outros (CIGLIANO, pp. 15-16).

De fato, na pesquisa de Doutorado deste autor não houve tempo hábil para se aprofundar nas obras de Scarpa e Zanuso, embora já fosse óbvia a importância em escala do projeto de Zanuso para Guarulhos, maior em área do que grande parte da obra do mestre italiano na Itália e, aliás, do próprio Wright. A organização geométrica da planta da Fábrica da Olivetti em Guarulhos, em modulação triangular, remete um pouco ao partido geométrico da Sidney Bazzett House, projeto de Wright em Hillsborough, Califórnia (1940), guardadas as devidas proporções. Em ambos os casos, temos módulos triangulares moldando módulos maiores, de hexágonos. Isto naturalmente atraiu a atenção deste pesquisador em sua busca pela presença do organicismo wrightiano no Brasil. Aliás, há exemplos de mobiliário infantil projetado por Zanuso que também remetem a modulação hexagonal. Módulos hexagonais também configuram o partido em colméia do refeitório da Olivetti em Ivrea, de Gardella.

Infelizmente, a falta de tempo e a notícia de sua descaracterização destrutiva, que levou à sua conversão em shopping center, impediram que se avançasse na pesquisa na época. Desde então, a fábrica da Olivetti em Guarulhos permanece um enigma esquecido na História da Arquitetura Moderna em São Paulo, como também da História do Patrimônio Histórico Arquitetônico Moderno do Brasil. Sim, a sua importância pode ser medida em escala nacional, pois se trata de rara obra de Marco Zanuso fora da Itália, e com uma solução de projeto altamente original, nunca repetida. Possivelmente trata-se de um dos maiores exemplos de arquitetura organicista em área construída.

Como descreve o Archivio Storico Olivetti, sua primeira fase (ainda incompleta) foi inaugurada em 1959 com 16.000m<sup>2</sup>, com uma grande festa que incluiu o Presidente da República Juscelino Kubitschek e o vice da marca italiana Dino Olivetti. Logo, 140 operários estavam a

fabricar 2000 máquinas de escrever por mês, incluindo a lendária Lexikon 80 de Sottsass. Em 1969, o complexo contava com 35.000m<sup>2</sup>, produzindo anualmente 136.0000 unidades de cinco modelos para o mercado brasileiro e de outros países da América Latina. A última ampliação ocorreu nos anos 1970 (6.800m<sup>2</sup>) quando a Olivetti venceu uma grande concorrência de telex da Embratel para fornecimento de 18.000 teletipos TE315. Assim, por volta de 1974, o complexo tinha 150.000m<sup>2</sup> de área total, com 47.000m<sup>2</sup> de área construída (CIGLIANO, 2014, p. 62). Todas as ampliações foram relativamente de fácil projeção e construção graças ao sistema modular de Zanuso. Com a crise financeira do Gruppo Olivetti a partir de 1995, a fábrica fechou as portas e foi convertida em shopping center em 2007.

Segundo Cigliano (p. 43), na fábrica de Merlo, Buenos Aires, o projeto do jardim da creche é da autoria de Roberto Burle Marx, mas a autora não faz referência a quem tenha projetado o paisagismo da fábrica em Guarulhos.

Sobre a arquitetura da fábrica e seu triste destino, o mais completo texto publicado é o da Profa. Beatriz Mugayar Kühl, em seu *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização – Problemas teóricos de restauro* (2009, p. 203-204).

Beatriz descreve que a fábrica foi erguida em duas etapas, 1956-58 e 1963. A primeira, erguida por Carabelli & Cecchi Eng. e Constr. Ltda., incluiu portaria, refeitório, central elétrica, escritórios e produção. A segunda, construída por Edibras Construções Gerais Ltda., constou de montagem, ampliação dos escritórios, abrigo de carros. Como a autor observa:

Seu projeto para a Olivetti em São Paulo era excepcional por vários motivos. A começar pela configuração do conjunto e a sua implantação com vigor plástico notável. O complexo tinha como elementos principais voltados à fabricação, o setor de produção e o de montagem, operações com características diversas, que foram tratadas de maneira distinta, sendo perfeitamente adaptadas às suas respectivas funções, além de articuladas ente si. No conjunto existiam ainda: portaria, biblioteca, ambulatório, cozinha, refeitório, átrio, escritórios, central termoelétrica, caixa d'água, marcenaria, almoxarifado e garagem. O arquiteto adotou para a área de produção o triângulo equilátero, com 12m de lado, como módulo gerador. (KÜHL, 2009, p. 204)

A autora prossegue descrevendo as colunas cilíndricas de concreto em cada vértice desses triângulos, colunas ocas que ofereciam maior resistência estática e cujo interior era utilizado para dutos de ar condicionado ligados à central termoelétrica e controles de distribuição de energia para a maquinaria. Tais colunas apoiam as magníficas coberturas modulares de abobadilhas triangulares semiesféricas de tijolo cerâmico – de fato alvenaria armada, *laterizio armato* (CIGLIANO, 2010, p. 58). Acredito que devem ter sido de difícil construção (v. foto em Cigliano, 2010, p. 59), mesmo levando-se em conta o conhecimento técnico superior por parte dos mestres de obra da época. O website do Archivio Storico Olivetti (2008) menciona que, para tornar a estrutura mais leve, e com o acabamento preciso, Zanuso utilizou materiais novos e técnicas experimentais.

Tem-se, assim, um espaço dinâmico, pois o módulo possibilita uma partição do volume, sem criar grandes entraves físicos em planta, formando “células” de 72 metros quadrados de projeção com certa autonomia visual, mas que ao mesmo tempo estão unidas às vizinhas, criando um espaço de produção que não é genérico, nem indiferenciado. A articulação dessas células e sua relativa autonomia formal e espacial permitiam que o espaço fosse versátil e atendesse às possíveis (e constantes) transformações da lógica e do ciclo produtivo de maneira satisfatória; ou seja, era um espaço dúctil e versátil. O espaço da montagem, alongado, de dois pavimentos, também tem estrutura de concreto sobre módulo triangular de 12 metros de lado, facilitando sua articulação com o edifício da produção [vigas cruzadas de concreto armado, *travi incrociati*, segundo página do Archivio Storico Olivetti]. As lajes de cobertura são planas, associadas a sheds e apoiadas sobre colunas cilíndricas ocas. Os demais edifícios, de formatos variados (alguns hexagonais), se articulavam com os edifícios de fabricação e complementavam de maneira eficiente e harmoniosa o conjunto, inclusive o abrigo de carros, construído na segunda fase, com pórticos triarticulados feitos com estrutura pré-fabricada. A alternância de formas, volumes, o tratamento de cores – coberturas brancas, associadas e colunas com a parte inferior branca e

o coroamento, que se projeta para o exterior do edifício, pintado de preto, caixilharia preta produziam efeito de vigor plástico todo particular e de excepcional qualidade (KÜHL, 2009, p. 204).

Há pouco a se acrescentar a esta síntese precisa. Para o autor deste artigo, de pronto o projeto de Zanuso chamava a atenção para a modulação triangular, com o cluster de abóbadas configurando tanto um sistema de cobertura como iluminação natural e ventilação mecânica (de desenho delicado, *quase mourisco*, segundo opiniões na página do ASO). Aqui, a abordagem do organicismo wrightiano se daria pela apropriação da ideia de coluna e cobertura como um organismo vivo (como uma árvore com seu tronco, galhos e folhagem), pronto a se expandir conforme necessidade. A fábrica como uma floresta de concreto de árvores com copas triangulares, ou como uma colônia multicelular crescendo ou diminuindo organicamente.

Por outro lado, Cigliano mostra a importância que Zanuso dava à racionalização e industrialização da construção, desde o esforço de reconstrução do pós-guerra em toda a Europa, observando atentamente o trabalho de Jean Prouvé (op. cit, p. 18). O conceito de módulo/ componente de Zanuso (idem, p. 16-22) foi uma reflexão em paralelo com outros experimentos europeus e americanos de pré-fabricação no pós-guerra, portanto a referência wrightiana seria mais sutil.

Na fábrica da Olivetti em Merlo, Buenos Aires, a abordagem orgânica de Zanuso é outra, em função de uma modulação celular ortogonal. Aqui, as vigas-calha é que são ocas, mas não como caixões perdidos. Tal como nas colunas da posterior fábrica de Guarulhos, o espaço interno das vigas (trave cava) servem para distribuir o ar condicionado, os dutos hidráulicos e conduítes de eletricidade, conforme a página do website do Archivio Storico Olivetti. A utilização de colunas, pilastras e paredes ocas para abrigar dutos de eletricidade, sancas de iluminação e sistemas de ventilação também era proverbial na arquitetura de Wright desde as *prairie houses*. E tal como nos projetos de FLLW para o Larkin Building em Buffalo NY (1903-06); a sede da SC Johnson em Racine, Wisconsin (1936-39); e o Marin County Civic Center em San Rafael, Califórnia (1957-62).

Ainda de acordo com a página da fábrica em São Paulo no website do Archivio Storico Olivetti, Zanuso propôs para Adriano Olivetti um conceito similar ao da unidade argentina: uma fábrica dividida em zonas produtivas especializadas, não uma *fabbrica* (*fabbricone*)

única, mas “uma estrutura modular com layout aberto e muito flexível, estudado de tal modo a poder prever espaços para uma única unidade produtiva e de serviços”, e que poderia ser rearranjada de acordo com exigências de reorganização funcional.

A solução modular foi distinta da fábrica em Merlo devido ao contexto do sítio em Guarulhos: um terreno em declive natural numa região muito quente e com forte insolação, e que portanto exigia abrigo do excesso de luz e calor.

a fábrica deve oferecer a possibilidade de receber diversas linhas de produtos, segundo um ciclo produtivo integral (da matéria prima ao produto acabado); a organização e os métodos de produção devem ser análogos àqueles adotados nas fábricas italianas da Olivetti, com soluções que incluem também os espaços para os serviços sociais e culturais para os dependentes [dos empregados] e que se inserem de modo gradual no ambiente; além disso, a previsível evolução das tecnologias de produto e processo, a renovação dos modelos e as exigências sempre novas da automatização solicitavam uma estrutura flexível, que consinta modificar ou deslocar as linhas de produção em tempo breve e a custo baixo. [...] a sobreposição das abobadilhas cria uma proteção eficaz contra os raios solares e a forte luminosidade do céu tropical [...] entre as construções foi reservado amplo espaço para o verde e para grandes espelhos d'água que contribuíram para mitigar a temperatura. (Archivio Storico Olivetti, 2008).

Por que a adoção da modulação triangular, tão associada às usonian houses de módulo triangular/hexagonal, ao invés das células retangulares da unidade de Buenos Aires? Possivelmente por causa da topografia em declive. Wright propôs suas usonian houses de módulo retangular para sítios planos. No projeto da Hanna House em Palo Alto, Califórnia (1935-37), deparou-se com um terreno acidentado, que levou-o a adotar uma modulação hexagonal, mais adaptável às ondulações do sítio.

O efeito de iluminação zenital das abobadilhas remeteria a outra obra de expressividade vigorosa: o Aeroporto Internacional Rei Khaled em Riyadh, projeto do escritório americano HOK

Hellmuth, Obata+Kassabaum (1983). Aqui temos também um rico efeito produzido também por modulação triangular de colunas apoiando abóbadas como pétalas triangulares, com as aberturas criando uma rica iluminação zenital difusa.

Beatriz Kühl ainda observa que, sobre a Fábrica em Guarulhos, há um texto de Roberto Guiducci: "Appunti sulla Fabbrica di São Paulo, Brasile" in *Casabella Continuità*, 1957, n. 216, p. 66-71; e dois da revista *Acrópole*: "Fábrica Olivetti em Guarulhos" in *Acrópole*, 1960, n. 265, p. 5-9; "Aumento da Fábrica Olivetti", *Acrópole*, 1964, n. 303, p. 102-105. Roberto Guiducci (1923-1998), sociólogo, engenheiro e urbanista, project manager da Olivetti, editor da revista *Ragionamenti*, foi autor, entre outros, de *A cidade dos cidadãos* (publicado no Brasil pela saudosa Editora Brasiliense em 1980). Guiducci chegou a ministrar palestra na FAU USP na metade da década de 1980. Seu artigo sobre a fábrica de Guarulhos foi analisado com profundidade por Blakely (op. cit., p. 283-286).

É importante notar que as fábricas de Buenos Aires e São Paulo continham muito dos serviços sociais para funcionários e dependentes proverbiais de todas as operações da Olivetti na Europa e EUA: creche, escolas, biblioteca, infra-estrutura de educação, saúde, esporte e cultura, etc.

As fotos do interior da Fábrica da Olivetti em Guarulhos parecem aludir a uma catedral gótica, impressão criada, talvez, pelo pé-direito alto, a luz advinda dos intervalos das abobadilhas triangulares, e as próprias abobadilhas em si, que lembram, como espaço e materialidade, as partições das abóbadas de arestas de pedra ou tijolo do Românico e Gótico. As colunas, os "pináculos" de ventilação e a caixa d'água contribuem para reforçar esta impressão gótica a um olhar mais contemporâneo, pós-moderno, de uma arquitetura eminentemente tão industrial, de expressão prototípica, como uma máquina ou um artefato de design, moderna em seu melhor sentido. Cigliano estabelece uma interessante comparação entre a geometria em corte da coluna oca de Zanuso com a da geometria da coluna e arco ogival da arquitetura gótica em Viollet le Duc (CIGLIANO, 2010, p. 85)

Por fim, Beatriz Kühl narra o imbroglío que levou à descaracterização arquitetônica da Fábrica Olivetti de Guarulhos (processo Condephaat n. 36.035/97):

Devido à iminência da construção do Internacional Shopping Guarulhos, com ameaças de descaracterizar o

edifício, vários intelectuais assinaram um manifesto que deu início ao processo de tombamento no Condephaat [Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Governo do Estado de São Paulo], em 15 de abril de 1997. No entanto, mesmo com o processo em andamento, o que deveria assegurar sua preservação, o conjunto foi transformado. Existem, no processo, documentos que exigem fiscalização por parte do órgão, porque a fábrica, que antes estava em bom estado de conservação, passou por significativas demolições (fachadas, paredes, vedações do edifício de produção e de montagem, demolição total de outros edifícios e elementos que compunham o complexo), restando apenas somente a estrutura de sustentação da cobertura abobadada e a própria cobertura no edifício de produção, e o edifício da montagem, sem suas respectivas fachadas. Em razão das destruições realizadas, foi determinado apenas o tombamento da cobertura e de sua estrutura de sustentação. Desconsiderou-se a relação entre estrutura e configuração completa da obra, o que resultou numa alteração radical da espacialidade interna e destruição das fachadas, em projeto conduzido essencialmente por razões de uso. Apesar de se ter conseguido salvar parte do complexo, as obras de transformação executadas deformam o interior e o todo de modo significativo; some-se a isso a construção de novos elementos de qualidade arquitetônica duvidosa, que obliteram por completo esse que foi um exemplar excepcional da arquitetura industrial em São Paulo. (KÜHL, 2009, p. 204-205).

A conclusão da autora sobre o caso da Fábrica de Guarulhos engloba outro caso que aborda em páginas anteriores, a destruição por demolição da Fábrica Duchon e Peixe:

Ou seja, duas *grandes eminências* da arquitetura industrial paulista e brasileira, significativas em âmbito internacional, filiadas a diferentes expressões do modernismo, tiveram destino trágico: uma, a demolição; a outra, mesmo protegida por lei, uma descaracterização radical. Esses



exemplos evidenciam antes de tudo, a necessidade de realizar inventários abrangentes, para que as decisões, quanto ao que preservar, sejam fruto de processo ponderado, e não de pânico, para uma política de preservação efetiva e que seja respeitada. Mostram também a dificuldade em fazer cumprir resoluções legais e aplicar sanções aos responsáveis por descaracterizações. Existe também, assim como nos outros casos, falta de clareza em relação aos motivos que levam a preservar (de natureza cultural) e aos critérios próprios a esse campo disciplinar. Esses processos resultaram em intervenções que, por não entender as motivações da preservação e por confundir os fins com os meios, destroem e desnaturalizam bens culturais de enorme relevância. (KÜHL, 2009, p. 205).

Nota: na pesquisa de Francesca Cigliano, há conjuntos de desenhos técnicos de plantas, cortes, elevações, diagramas e detalhes dos projetos das fábricas de Buenos Aires e Guaruhos.

Mais de 35 após a inauguração do SESC Fábrica da Pompeia (1977-82), o experimento revolucionário de Achillina Bo Bardi (1914-1992) marcou de forma fundamental a prática da requalificação do patrimônio industrial, a preservação e reutilização como alternativa para edifícios históricos e espaços urbanos e permanece como uma questão sensível e esquivada para arquitetos brasileiros e autoridades públicas, particularmente no estado de São Paulo.

Este autor ainda se lembra da inauguração do Sesc Fábrica da Pompeia, do entusiasmo gerado nos arquitetos e usuários, que percebiam o potencial de recuperação dos galpões industriais e depósitos fabris em bairros como Brás, Bixiga, Moóca, Barra Funda, Cambuci, e no interior de São Paulo, como no Engenho Central de Piracicaba. Potencial que, para nós estudantes de arquitetura, estava aberto junto a prefeituras, governos estaduais, empresas estatais, serviços como Sesc e Senai. Potencial que, ao longo do tempo, pouco se concretizou relativamente. Se os galpões não são adequados a novos usos propostos, que se fizesse como Lina fez na Fábrica da Pompeia: intervir na arquitetura histórica com novas construções. Os exemplos em São Paulo mais expressivos são o conjunto KKKK (2002) em Registro, requalificação dos antigos galpões da instituição comercial de imigrantes japoneses Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha



(originalmente de 1919-39); e a conversão do Galpão 6 do complexo do Engenho Central de Piracicaba (originalmente de 1881) em teatro (2012). Ambos, projetos do escritório Brasil Arquitetura, dos arquitetos Marcelo Carvalho Ferraz e Francisco Fannucci (com Gabriel Grinspum no Galpão 6).

Mesmo no Exterior, apesar de uma maior quantidade de iniciativas no gênero, principalmente na Europa Ocidental, Japão e Américas, não foi possível salvar a maior parte dos parques industriais e portuários desativados ou tornados obsoletos pela reorganização do capital mundial pós-Guerra Fria.

Durante viagens de pesquisa aos EUA em 2013-14, com bolsa Auxílio Regular a Docente da Fapesp, este autor teve a oportunidade de conhecer alguns exemplos notáveis de arquitetura industrial histórica preservada, alguns com intervenção arquitetônica nova, que demonstram o grande potencial de antigos complexos fabris da arquitetura moderna para requalificação e reuso, sem necessidade de descaracterização; e acolhendo intervenções que, mantendo um diálogo de respeito com a arquitetura histórica existente, viabilizam uma continuidade dos antigos edifícios, seja mantendo a função existente ou abrigando um novo uso.

Um exemplo de intervenção em arquitetura industrial foi o do complexo industrial da SC Johnson em Racine, Wisconsin, que inclui sede e antiga torre de laboratórios projetados por Frank Lloyd Wright e conhecidos como Johnson Wax buildings (1936-39 e 1950). Tanto a fábrica original, (exemplo da correta arquitetura industrial americana da primeira metade do século XX, paramentada em tijolo aparente); quanto os edifícios de Wright, célebres pela coluna-cogumelo, as aberturas de tubos pyrex e a expressão streamline dos volumes, estão preservados e em funcionamento regular em suas funções originais. No momento da visita, parcela considerável do complexo, incluindo a torre de laboratórios, estava passando por restauro.

Entretanto, o mais surpreendente foi conhecer in loco dois anexos construídos posteriormente, e que agora fazem parte do complexo. O primeiro é o Golden Rondelle Theater, uma das atrações mais lembradas da extraordinária Exposição Mundial de Nova York de 1964-65 (World Fair New York, 1964), como pavilhão da SCJ e onde foi exibido um documentário que se tornou célebre pela proposta pacifista em plena Guerra Fria (*To be Alive!*, hoje disponível no YouTube). Não há indicação precisa de quem tenha sido o autor original do projeto em estrutura de aço, mas após a exposição o teatro

foi desmontado e reconstruído no complexo da SCJ em Racine, com redesenho da Taliesin Associated Architects, escritório de arquitetura formado pelos antigos discípulos de Frank Lloyd Wright após seu falecimento, e que adicionou alguns espaços seguindo o padrão da sede original (mesmos revestimento cerâmico de fachada, aberturas com tubos de pyrex, formas *streamline*).

O teatro em si é demasiado escuro, quase sinistro, para se constituir uma arquitetura digna de Wright. Mas sua escala menor permitiu olhar de perto alguns detalhes típicos da fachada da sede (revestimentos e esquadrias de tubos pyrex), da qual tinha-se acesso muito limitado devido aos gradis de segurança do canteiro de obra de restauro. Também foi possível estudar de perto os célebres móveis de escritório em aço tubular projetados por Wright para a sede original, também presentes na recepção do teatro.

Note-se que o grande salão de administração, consagrado na História da Arquitetura Moderna como um dos espaços mais expressivos criados por Wright, ainda é utilizado normalmente em sua função original – com os mesmos móveis tubulares, hoje ornados com servidores, desktops, monitores e notebooks ao invés dos typewriters antigos – testemunho do acerto da concepção flexível e adaptável ao longo do tempo por FLLW. Mas justamente por ser um espaço onde os funcionários ainda trabalham normalmente no dia-a-dia, não foi permitido que fossem feitas fotografias do salão ou dos móveis.

É digno de nota que, antes da Olivetti, a SC Johnson já mantinha também uma política de transparência gerencial, assistência social aos operários e dependentes, e distribuição de parcela dos lucros aos operários, de uma forma rara no capitalismo americano até hoje.

Já o segundo anexo é, sem dúvida, mais expressivo e controverso: o museu da história institucional da SCJ, denominado “Fortaleza Hall”, projetado pelo escritório britânico Foster + Partners, de sir Norman Foster (2010). O nome do museu apresenta um curioso vínculo entre a SC Johnson, o Brasil e a obra de Wright, que será desenvolvido em um paper posterior por este autor. Em resumo, o museu busca recontar um episódio épico, aventureiro e romântico, na linha do cinema clássico americano dos anos 1930-60. Com a Crack da Bolsa de Valores de 1929, a Grande Depressão e a crise financeira internacional, o preço da matéria prima de produção do carro-chefe dos produtos da SCJ, a cera para polimento de pisos, tornou-se proibitivo e ameaçava quebrar a firma. Herbert F. Johnson, Jr., dono da empresa, embarcou na aventura de voar em seu hidroavião particular bimotor, cruzando os EUA e o Caribe até

pousar em águas cearenses perto de Fortaleza, onde negociou com extratores locais a produção de carnaúba para a SCJ.

Tal como Adriano Olivetti, HFJ acreditava numa relação comunitária e justa entre patrões, empregados e fornecedores, e criou um projeto de extrativismo vegetal no Ceará que pode ser considerado um experimento pioneiro de sustentabilidade, ainda na década de 1930, completo com escolas, biblioteca, creche e assistência médica. A cera de carnaúba cearense salvou a SCJ da falência, fez prosperar a indústria em plena crise mundial e permitiu a Herbert F. Johnson, Jr. e seus diretores encomendar o projeto de uma nova sede a Frank Lloyd Wright.

Qualquer interessado na obra de FLLW está familiarizado com esta narrativa. Entretanto, mais do que realçar a história da família Johnson e sua firma, o museu, de fato, celebra os vínculos entre a firma e o Ceará, apesar do processo de extrativismo vegetal já ter sido encerrado há algum tempo (a carnaúba já deixou de ser utilizada na composição dos produtos da SCJ).

O arquiteto e professor Romeu Duarte Jr. da UF Ceará, há alguns anos atrás, mostrou a este autor algumas fotos de uma pesquisa sua em Patrimônio Histórico Moderno, de uma casa de praia de Herbert F. Johnson, Jr. projetada por Oscar Niemeyer, ainda existente e bem conservada. Frank Lloyd Wright projetou a sede da SC Johnson, a torre de laboratórios e a célebre Wingspread House, residência de HFJ em Racine (1937-39), mas a casa em Fortaleza foi encomendada ao mestre brasileiro. Curiosamente não há menção a esta obra no Fortaleza Hall.

Norman Foster procurou estabelecer um diálogo sutil com o monumento icônico de Wright. O volume principal, em galeria circular, possui fechamentos em curtain wall de cristal curvo, de grande sofisticação e refinamento de detalhe, coroado por uma cobertura plana em forma de disco com clarabóia central, apoiada em pilotis metálicos. A ideia de uma coroa circular parece aludir ao capitel da coluna-cogumelo original de Wright, por sua esbeltez aerodinâmica, streamline, como os pilares. Há um bloco adjacente de apoio, também curvo, com revestimento de lâminas de madeira de espessura que ecoa o ladrilho cerâmico original das fachadas. Dentro do volume principal, atirantada na cobertura, o hidroavião Sikorsky S-38 utilizado na viagem ao Brasil que salvou a empresa, e no piso abaixo, um mapa das Américas está impresso mostrando a distância percorrida na viagem.

Durante as viagens de pesquisa, este autor ouviu críticas a uma pretensa falta de coesão e qualidade variável do conjunto. Entretanto, pelo contrário, ao percorrer o conjunto inteiro, percebe-se um continuum

histórico e harmônico que se inicia pela fábrica original, passa pela sede e a torre projetada por Wright, o baque com a morte do mestre na decepção dos interiores do Golden Rondelle Theater e, com o Fortaleza Hall, a tentativa de unir passado e futuro, história e arquitetura.

Entre os exemplos não industriais visitados na cidade histórica de Buffalo, ao noroeste de Nova York, pode-se citar o anexo moderno projetado por Gordon Bunshaft (1909-1990) da Albright-Knox Gallery, o museu de arte em estilo neoclássico, de acervo surpreendente; o restauro da Darwin D. Martin House (1903-05), projeto de Frank Lloyd Wright, sua conversão em museu de arquitetura open house com apoio da State University of New York School of Architecture (a partir de 1992), com anexo novo composto por centro de visitantes e laboratório de restauro, projetado por Toshiko Mori (2009); o restauro e reconversão do antigo depósito da Larkin Company na 701 Seneca Avenue (até hoje o maior edifício em área construída da cidade, de 1895/1913) em centro de compras, services e escritórios (2013). Nenhum destes é um exemplo específico de arquitetura industrial, mas mostra-se a riqueza de possibilidades oferecida pelo tema.

No plano europeu, pouco depois da inauguração do SESC Fábrica da Pompeia, muitos de nós, estudantes de arquitetura na época, acompanhamos nas revistas internacionais o concurso para a requalificação da Fábrica FIAT-Lingotto em Turim (1916-25), o paradigmático projeto de Matté Trucco em concreto armado, que tanto inspirou o Movimento Moderno no século XX. A proposta vencedora foi de Renzo Piano, e por muitos anos acreditamos que a fábrica seria convertida num grande espaço cultural da cidade, incluindo um museu do automóvel italiano com base no acervo histórico da FIAT.

Nada disto ocorreu afinal. A imensa escala do complexo fazia do Lingotto uma questão de intervenção urbana, de equipamento urbano central da cidade. Assim, a partir de um centro de exposições (1992) surgem a seguir um centro de convenções e o Auditório Giovanni Agnelli (1994). Dois hotéis, incluindo um Meridien conectado ao centro de convenções, são concluídos em 1995. Seguem-se centro de serviços, escritórios administrativos, shopping center, heliporto, um curso de graduação em engenharia automobilística, a abertura da paradigmática pista de testes na cobertura, a conversão do Pallazzino adjacente em centro administrativo da FIAT por Gabetti e Isola. Dois anexos novos são construídos junto à pista da cobertura, projetados por Renzo Piano: a Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli e a *Bolla*, um centro de reuniões e eventos da FIAT.

O resultado é um pouco decepcionante diante das propostas apresentadas no concurso de projetos dos anos 1980. Mas conseguiu-se preservar o edifício respeitosamente, convertendo-o para vários usos distintos, e com os dois novos anexos, razoáveis a meu ver, de Renzo Piano.

Outro caso de interesse, embora menos conhecido, é o ZKM Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medien/Centro de Arte e Mídia em Karlsruhe. Instituição cultural fundada inicialmente dentro do âmbito acadêmico em 1989, logo se percebeu a necessidade de uma sede própria, e Rem Koolhaas chegou a fazer um projeto para uma sede do ZKM. Em 1997, a cidade decidiu que o ZKM seria melhor alojado num imenso edifício abandonado, o Hallenbau A, antiga fábrica de armas e munições do Kaiserarmee, projetado por Philipp Jakob Manz em 1914-16 (com 316m de comprimento, contendo 10 átrios). No pós-guerra a fábrica foi passou a ser utilizada pela Industrie Karlsruhe-Augsburg até ser abandonada na década de 1970. O projeto de conversão da antiga fábrica em centro cultural é do escritório Schweger de Hamburgo.

O complexo abriga um museu de arte contemporânea, um museu de mídias, um instituto de mídias visuais e outro de música e acústica, a coleção ZKM de audio e video compartilhada com a Universidade de Artes e Design de Karlsruhe, um teatro de mídia, um pavilhão de palestras e eventos e o *Cube* de arte multimídia experimental. Relativamente pouco conhecido por aqui, trata-se de centro cultural bem-sucedido, com eventos locais, de bairro, regionais, nacionais e internacionais, como se pode perceber no Youtube.

Outra conversão interessante de complexo fabril em outros usos está na cidade de Lodz, Polônia. Trata-se do Manufaktura, um dos mais antigos e importantes centros fabris da Europa Oriental no século XIX, iniciado em 1872 por Izrael Poznański, capitão de indústria de Lodz, com projeto de Mihalý Majewski, que em seu auge teve 27 hectares, com 270.000m<sup>2</sup> de área construída. Desde 2006 abriga um centro de artes e educação, museus de ciências, indústria e da cidade; espaço cultural, hotel, cinemas, shopping center (construção nova, não faz parte do conjunto original) e complexo de lazer de esportes radicais. Outro projeto bem-sucedido (vários eventos filmados disponíveis na Internet comprovam), graças a um processo de nove anos de discussão, projeto e construção, coordenado pelos escritórios Virgile & Stone (Londres) e Sud Architectes (Lyon).

Todos os exemplos internacionais acima, da SC Johnson até o Manufaktura, estão citados para mostrar como o destino infeliz da Fábrica

da Olivetti em Guarulhos poderia ter sido outro. Note-se que nenhum destes constitui obra-prima de arquitetura, mas de preservação e uso digno de instalações industriais modernas, ou protomodernas, abandonadas ou em ruínas, com intervenções de arquitetura nova de razoável qualidade que respeitam e dialogam com a arquitetura histórica.

O leitor pode se perguntar o porquê da longa introdução sobre o design italiano no início deste artigo. Este autor não poderia deixar de imaginar como a Fábrica da Olivetti em Guarulhos seria o lugar ideal para um museu da trajetória estética e ética da Olivetti, do design, da arquitetura, do cinema, da literatura, da música italiana do século XX. Aos olhos de muitos jovens de hoje, cultura italiana é Lina Bo Bardi, Eataly, FIAT, Armani e Gucci. Respeitosamente, diria que é também Fellini, de Sica, Antonioni, Visconti, Scola, de Chirico, Chia, Primo Levi, Carlo Ginzburg, os fumetti de Manara, Crepax e Pratt; Pucci, Ferragamo, Castiglioni, Pininfarina, Bertone, Maserati, Aermacchi, Piaggio, Nizzoli, Sottsass, de Carlo, Scarpa, Gardella, Purini, Terragni, Persico, Rogers, Piano, e tantos outros, e last but not least, Marco Zanuso.

Ou seja, deveria ter sido um museu e galeria da arquitetura, design, náutica, aeronáutica, graphic arts / fumetti, cinema, música, vinicultura, gastronomia italiana, com espaços para seminários, palestras, filmes e concertos. Perda nossa e também dos italianos, pela chance desperdiçada. "Che mala fortuna", como diria um personagem de Hemingway em *The Sun also rises*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHIVIO STORICO OLIVETTI. Le cupole di Zanuso: una fabbrica in Brasile. Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Itália. *Associazione Archivio Storico Olivetti*, 2008 <[http://www.storiaolivetti.it/percorso.asp?idPercorso=624 3/4](http://www.storiaolivetti.it/percorso.asp?idPercorso=624%203/4)>.

----- . Travi cave per lo stabilimento Olivetti in Argentina. Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Itália. *Associazione Archivio Storico Olivetti*, 2008 <[http://www.storiaolivetti.it/percorso.asp?idPercorso=624 3/4](http://www.storiaolivetti.it/percorso.asp?idPercorso=624%203/4)>.

BLAKELY, Shantel. *The Responsibilities of the Architect: Mass Production and Modernism in the Work of Marco Zanuso 1936-1972*. Advisors Kenneth Frampton, Reinhold Martin and Felicity Scott. PhD dissertation. Nova York, Columbia University, 2011.

Cassina SpA. I maestri: Marco Zanuso 1916/2001. Designers Cassina. Meda, Monza e Brianza, Itália, Cassina SpA, 2014 <<https://cassina.com/en/designer/marco-zanuso>>.

CIGLIANO, Francesca. *Marco Zanuso ed Adriano Olivetti – Industrializzazione e progetto*. Leader Giulio Barzzetta e Marco Biraghi. Tese di magistrale. Milão, Politécnico de Milão, 2010.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889. Uma história mundial*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

FANNUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Francisco Fannucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

FLEMING, John; HONOUR, Hugh; PEVSNER, Nikolaus. *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. Londres, Penguin Books, 1999.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *Princípios da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na arquitetura moderna paulistana*. Orientador Lucio Gomes Machado. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2004.

HÜBL, Michael. ZKM Karlsruhe: Art, Technology and the World explained. *Goethe-Institut*, Munique, maio 2014 <<https://www.goethe.de/en/kul/bku/20391993.html>>.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização. Problemas técnicos de restauro*. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.

Manufaktura (Lodz). Manufaktura Entertainment and Culture. *Manufaktura*. Lodz, 2017 <<http://www.manufaktura.com>>.

NERI, Gabriele. Parola di Marco Zanuso – Uma selezione di scritti del grande architetto e designer milanese racconta il rapporto tra progetto e industria. *Archi*, n. 3, Zurique, 2013, p. 9-10.

PIVA, Antonio; PRINA, Vittorio. *Marco Zanuso: architettura, design e la costruzione del benessere*. Roma, Gangem, 2007.

SEGAWA, Hugo et al. *O Conjunto KKKK*. São Paulo, Takano, 2002.

TRIGUEIROS, Lui; FERRAZ, Marcelo Carvalho (orgs.). *Sesc Fábrica da Pompeia*. Lisboa, Blau, 1996.

UNWIN, Simon. *A análise da arquitetura*. Porto Alegre, Bookman, 2013.

VAINER, André; FERRAZ, Marcelo Carvalho; SUZUKI, Marcelo (orgs.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996.

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



# ESSENTIAL CHARACTERISTICS OF PAULISTA BRUTALISM

Raphael Tevel Selby  
Stephen Parnell

## ABSTRACT

The paper aims to discover the essence of paulista brutalism through an analysis of essential characteristics of the buildings researched. The term brutalism has been used to refer to a widespread selection of modern architecture from the 1950s to the 1980s. The study argues that brutalism in Brazil, although similar in aesthetic to other brutalisms around the world, is native to the country.

A recent *aestheticisation* of brutalism has seen the popularity of these buildings grow on social media. However, there is little knowledge outside Brazil regarding the context of these buildings, their purpose in the urban fabric and how they are inhabited and experienced. The understanding of ethic as *essence* – derived from the word *ethos* – rather than implying a notion of morality, is concerned with the intrinsic nature and essential quality of a material or space. It is such meaning that determines the character of the building, resulting in more than just an aesthetic experience.

Field work in Brazil, which included visiting the buildings and interviewing key academics and architects, was crucial in providing the data required for the analysis of the buildings and their architectural qualities. By observing, documenting, photographing and drawing the buildings first-hand an analysis of three *essential characteristics*, namely the ground plane, monumentality and relationship between light and material – argues for the essence of paulista brutalism.

Keywords: Brutalism, Essence, Ground Plane, Monumentality, Natural Light.



Este artigo discute a essência do brutalismo paulista, através de três características essenciais, identificadas e analisadas nas obras arquitetônicas pesquisadas pelos autores. O termo brutalismo tem sido empregado numa vasta seleção de obras da arquitetura moderna dos anos 50 a 80. Este estudo propõe que o brutalismo no Brasil – ainda que esteticamente semelhante a outros brutalismos ao redor do mundo – é nativo do país.

O processo recente de *estetização* do brutalismo tem presenciado o aumento de popularidade das obras arquitetônicas, através das redes sociais de comunicação. No entanto, existe pouco conhecimento fora do Brasil a respeito do contexto dessas obras, a relação delas com o entorno urbano, como elas são utilizadas e vivenciadas no dia-a-dia. A compreensão do conceito de *ética* como essência – derivado do termo *etos* – ao invés de sugerir a noção de *moralidade*, se refere à natureza intrínseca e qualidade essencial do material ou espaço. É tal significado que determina o caráter da obra, resultando em algo mais do que simplesmente uma experiência estética.

O trabalho de campo realizado para esta pesquisa – que incluiu a visita a cada uma das obras selecionadas, além de entrevistas com acadêmicos e arquitetos-chaves – foi essencial na obtenção das informações necessárias para a análise das obras e identificação de suas qualidades arquitetônicas. O trabalho de observação, documentação, registro e ilustrações por fotografias e sketches, permitiu a análise e identificação de três características essenciais – *piso plano*, monumentalidade e relacionamento entre iluminação e material. A forma pela qual essas características se relacionam espacialmente constitui a essência do brutalismo paulista.

Palavras-chaves: Brutalismo, Essência, Tratamento do Chão, Monumentalidade, Iluminação Natural.

# CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DEL BRUTALISMO PAULISTA RESUMEN

El artículo pretende descubrir la esencia del brutalismo paulista a través de un análisis de las características esenciales de los edificios investigados. El término brutalismo se ha utilizado para referir a una selección extensa de la arquitectura moderna de los años 50 a los años 80. El estudio sostiene que el brutalismo en Brasil, aunque similar en estética a otros brutalismos alrededor del mundo, es nativo del país.

Una reciente *estética* del brutalismo ha visto crecer la popularidad de estos edificios en los medios sociales. Sin embargo, hay poco conocimiento fuera de Brasil sobre el contexto de estos edificios, su propósito en el tejido urbano y cómo están habitados y experimentados. La comprensión de la ética como *esencia* – derivada de la palabra *ethos* – en lugar de implicar una noción de moralidad, se refiere a la naturaleza intrínseca y la calidad esencial de un material o un espacio. Es este significado lo que determina el carácter del edificio, resultando en algo más que solamente una experiencia estética.

El trabajo de campo en Brasil, que incluyó visitar los edificios y entrevistar a académicos y arquitectos, fue crucial para proporcionar los datos necesarios para el análisis de los edificios y sus cualidades arquitectónicas. Al observar, documentar, fotografiar y dibujar los edificios de primera mano un análisis de tres *características esenciales*, es decir, el tratamiento del suelo, la monumentalidad y la relación entre la luz y el material – aboga por la esencia del brutalismo paulista.

Palabras-claves: Brutalismo, Esencia, Tratamiento del suelo, Monumentalidad, Luz Natural.

The aim of this paper is to provide an understanding of paulista brutalism through the definition and analysis of essential characteristics identified in the buildings researched.

With a growing *aestheticisation* of brutalism, predominantly through social media, brutalist buildings in Brazil are gaining more international interest. However, this is solely through images, which are limited in the information they can reveal to the viewer. There is little knowledge outside Brazil regarding the context of these structures, their purpose in the urban fabric and how these buildings are inhabited and experienced.

The label *brutalism* has not always been accepted by architects in Brazil. Most notably, Vilanova Artigas was concerned in protecting and expressing the fundamentals of an architecture that was inherently Brazilian, and could be “a symbol of a country's political and cultural emancipation, leading to economic development” (FRAMPTON, WISNIK, 2010, p. 12). Brazilian architects were resistant to connect their architecture to an international discourse, as their preoccupation was to propose an architecture representing a national identity. Sergio Ferro, a student of Artigas, did not deny the existence of a foreign influence when he wrote: “We swallowed brutalism and transformed it in a cannibalistic and caboclo attitude” (FRAMPTON, WISNIK, 2010, p. 12-13). The term *caboclo* is Portuguese for a person of mixed indigenous Brazilian and white European ancestry. Using Ferro's explanation and Artigas's views, Brazilian brutalism is certainly native in its conception, distancing itself from British brutalism, to the extent that the term *brutalism* was retrospectively applied to Brazilian architecture.

With this in mind, the research endeavoured to understand Brazilian brutalism from a native perspective – through desktop studies of Brazilian publications, visits to the buildings and meetings with architects and academics in Brazil. I cannot, however, ignore my own background: as a student at Newcastle University (one of the origins of brutalism in Britain, where Alison and Peter Smithson studied); whose last year's design studio focused on brutalism (reading Banham and the Smithsons to re-appropriate a brutalist factory in Rotterdam); and having been tutored and supervised by Steve Parnell, a brutalist enthusiast (with publications on brutalism including “The Meanings of Concrete: Introduction”, in *The Journal of Architecture* and “Charles & Ray Eames, The Proto-Brutalists”, in *World of Charles And Ray Eames*).

My research, therefore, was focused towards understanding the differences and similarities between British and Brazilian brutalism.

Research into the Brazilian context, via online resources and the archive of Brazilian journals and periodicals at the Riba Library, was crucial in grasping an insight into the architectural climate of the time to understand how the buildings were critiqued and discussed during their epoch. The reading of journals such as *Acrópole*, *Módulo* and *Projeto*, used along with websites like [www.sosbrutalism.org](http://www.sosbrutalism.org), [archdaily.com.br](http://archdaily.com.br), [www.arquiteturabrutalista.com.br](http://www.arquiteturabrutalista.com.br), and [www.fuckyeahbrutalism.tumblr.com](http://www.fuckyeahbrutalism.tumblr.com), allowed me to select buildings to be visited in Brazil during fieldwork in the summer of 2016. The selection considered buildings from different regions of Brazil; from different architects; covering different time periods; and of different building typologies. A total of 28 buildings were visited, of which 13 were in São Paulo.

Brutalism in Brazil may be chronologically and aesthetically similar to the various other brutalisms illustrated in *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* by Reyner Banham. However, different from European and American brutalism, which are rooted in the ethics and aesthetics of the trauma and immediate hope of a post war era, (van den Heuvel, 2015, p. 293) the Brazilian context stems from another origin, due to the effect of the war having much less of an impact in Brazil. The buildings themselves have a different organisation of space and relationship to public/private and inside/outside space, compared to brutalist architecture in the UK, not only due to the socio-economic and political climate in which they were designed and built, but also due to its tropical environment.

The paper aims to present an analysis of paulista brutalism. It does not intend to achieve a wide sweeping conclusion through a limited selection of buildings, but instead focuses on key characteristics which were identified in the buildings selected, in order to reveal what brutalism means in the context of São Paulo and in doing so, provide further avenues for research.

As Prof. Ruth Verde Zein states in her book *Brutalist Connections*:

In architecture, perhaps the most important documents are the buildings themselves – and they too, are patiently waiting for our reflections. They are mute but indefatigable, and no one will ever be able to exhaust their potential: at any time a fresh look will extract other perceptions and devise new ideas. (ZEIN, 2014, p. 24)

Before discussing the essential characteristics, which form the core of this paper, this section will look at the theoretical framework of the research, as an attempt to understand the differences and similarities between British and Brazilian brutalism.

The main protagonists of the discussion on brutalism in Britain were Reyner Banham and Alison and Peter Smithson – this is not to say that there were no others involved, but their viewpoints are crucial to understand the discussion between ethic and aesthetic.

In his now famous *Architectural Review* article of December 1955, Reyner Banham defines new brutalism as: 1. Memorability as an Image; 2. Clear exhibition of Structure; and 3. Valuation of Materials 'as found'. (BANHAM, 1955, p. 361) He clearly pointed to an aesthetic angle of his criteria with the focus on *image*. In his 1966 book *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* he stated that "Brutalism never quite broke out of the aesthetic frame of reference" (BANHAM, 1966, p. 134). The emphasis on the aesthetic aspects is evident in his book through the use of captivating images and photographs of the buildings and their material expression (PARNELL, 2015, p. 98-103).

The Smithsons, however, saw the core of the new brutalism as ethical. In an article published in the *Architectural Design*, in 1957, they explained that any debate on brutalism would be misconstrued if it did not appreciate brutalism's effort to be "objective about *reality* – the cultural objectives of society, its urges, and so on" (SMITHSON, SMITHSON, 1957, p. 113). They concluded that discussions on brutalism had been centred on style and aesthetics, but "its essence is ethical" (SMITHSON, SMITHSON, 1957, p. 113). The Smithsons' focus on reality and creating "poetry out of the confused and powerful" (SMITHSON, SMITHSON, 1957, p. 113). is very similar to Artigas's "critical attitude towards reality" (CONTIER, ANELLI, 2015, p. 465) and using architecture to reveal the struggles within Brazilian society.

The understanding of materials expressed by the Smithsons is shown in the qualities of the *As Found*, which they see as the true essence of the material: "the woodness of wood; the sandiness of sand" (VAN DEN HEUVEL, 2015, p. 301). This identifies a key component of brutalism for the Smithsons, which focusses not on the material itself, but on how it is handled to express the quality of the material. Peter Smithson later explained it as: "there is a way of handling gold in brutalist manner and it does not mean rough and cheap, it means: what is its raw quality?" (HEUVEL, 2015, p. 301).

The Smithsons explained brutalism as a narrative on ordinary everyday life, where they defined the *as found* as stripping back to the *ordinary*. The appreciation of the everyday is shared by Paulo Mendes da Rocha in his critique of the unnecessary use of new and expensive technologies and materials, for the purpose of showing off. He believes that the best architectural techniques are not spectacular, but strive to best facilitate “our lives and our daily performance.” (Architecture: Interview, 2008)

The question of brutalism being an ethic is difficult to argue in terms of stating that all architects shared an ethical standpoint, which manifested itself as a collective aesthetic. However, the idea of ethic as *essence* is a far more subtle and deeply-seated understanding of the word, which relates to the treatment of materials, structure, light and space. Ethic as essence would allow for an ethic to exist within brutalism, without needing to have a shared ethical standpoint. The two meanings of *ethic*, often confused in brutalist discourse, are:

- Ethic as a set of moral principles, where architecture and buildings become a manifesto for a certain way of life.
- Ethic as *essence*, derived from the word *ethos*, rather than implying a morality, is concerned by the intrinsic nature and essential quality of a material or space, which determines its character, resulting in more than just an aesthetic experience.

I have complemented Banham's three characteristics of British brutalism mentioned above with three essential characteristics of Brazilian brutalism:

1. Treatment of the Ground Plane;
2. Monumentality and Scale;
3. The Relationship Between Natural Light and Material.

The characteristics were derived from fieldwork observations and conversations with academics and architects, to determine not only what characteristics are shared by the buildings but also the characteristics which differentiate the buildings from other brutalisms.

## ESSENTIAL CHARACTERISTIC 1: THE GROUND PLANE

The ground plane is often a moment of transition: between public space and private space; between designed and undesigned space; and from leaving the ground to ascend or descend into the building.

The Brazilian Pavilion for the Osaka World Fair of 1970, designed by Paulo Mendes da Rocha, in collaboration with Flávio Motta, Júlio Katinsky, Ruy Ohtake and Jorge Caron, highlights the ground plane as a key characteristic of its architecture. The jury indicated that the design achieved “the liberation of the ground, with an elaborate ground treatment on composition of space rich in forms and content” (ZEIN, 2005, p. 343). Zein comments that:

the treatment of the ground as spatial composition is undoubtedly one of the strengths of the paulista brutalist architecture, which does not *land* delicately in place but, perhaps due to the undulating topography of local geography, it is always required to design and shape the floor (ZEIN, 2005, p. 343).

She goes on to argue that although the treatment of the ground plane is not unique to brutalism in Brazil, it is difficult to claim that it is as key a characteristic of the Carioca school, and other modern Brazilian architecture, as it is in brutalism (ZEIN, 2005, p. 343).

## SUPPORT POINT AND STRUCTURE

The contact between the building and the ground plane is crucial to the creation of space and the monumentality of the building. The support point is often well considered and expressed. The structural columns are often thinned at the point of contact with the ground plane and make use of the sculptural and plastic quality of concrete, in an expression of the building's connection to its site. As well as thinning the connection, the points of contact themselves are often minimised to create spatial permeability.

The Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU USP), by Vilanova Artigas and Carlos Cascaldi, draws attention to the skilled engineering in the sculptural structure, in contrast with the unskilled labour seen in the rough concrete mass it supports. The large building is only supported on its external façade by 14 columns which free the corners. The columns are two intersecting triangles which thin in the middle, and appear different when viewed from straight on and from the side.

An earlier building by Vilanova Artigas and Carlos Cascaldi is the Anhembi Tênis Clube, where their structural solution has similarities



to FAU USP. Although not to the same scale and not creating the same sense of weightlessness, there is still a strong sculptural and plastic quality in the columns – consisting of two intersecting triangles, with the column continuing in the roof structure above.

The Museum of Art of São Paulo – Masp by Lina Bo Bardi minimises the contact with the ground plane – with only four columns supporting the building mass and creating a public space below. The building consists of two parts: the hanging concrete and glass box; and the submerged volume underneath – with the public space sandwiched between the two. The ground plane, therefore, is the centre of the building and the relationship between the two parts of the building can only be appreciated in section.

Paulo Mendes da Rocha's first major work was the gymnasium of the Paulistano Athletic Club, in 1957. The key architectural qualities of Mendes da Rocha's design were: 1) The small contact point with the ground of the large concrete structures, visible from inside and outside; 2) The slenderness of the canopy – allowing light to flood into the gymnasium below; and 3) No threshold between external/internal, creating a strong relationship with the building and its surrounding. Changes to the original design have stripped the building of its architectural qualities by adding annex spaces around the perimeter, as the structure below the canopy is no longer visible, and therefore the contact point of the structure with the ground cannot be seen.

The structural understanding, which is manifested aesthetically in the sculptural columns, is the result of strong relationships between some very good structural engineers and the architects. Zein describes it as an understanding which enables a two-way creative direction, and compares it to the professional relationship between Louis Kahn and August Komendant:

we had the same devotions and practically no misfortune, we dreamed together, we built together; [Kahn] was full of ideas, and anything of an advanced, new concept was interesting to him [...] because we both had the attitude that structure is an integral part of architecture. All the buildings we designed were structure - what else? But structure conformed in such a way that it became architecture. (ZEIN, 2005, p. 95)



## APPROACH, ENTRANCE AND CIRCULATION CONTINUATION OF GROUND PLANE

The entrance is the moment of transition from the ground plane into the building. Depending on the treatment of the threshold, there is potential to create a continuation of the ground plane within the building. Once the ground plane has been continued to the inside space, it can be lost through the internal circulation. Some of the buildings, however, have designed the circulation for the ground plane to continue past the ground floor. One way to continue the ground plane within the building is through the treatment of the *ponto de apoio* (support point). In many of the buildings visited, the carefully considered columns lift the building mass from the ground plane, providing a flow into the internal space and creating a permeability and blurring between inside and outside space, without marking a threshold.

The structural treatment of FAU creates a permeability at the ground plane, while having an impermeable façade above, which opens as you enter, to express the uses on the various levels. There is no threshold – only a change of height as you pass under the concrete level above and are released into the full-height naturally-lit atrium. The spatial continuity of the building is seen in its circulation, which consists of ramps connecting the offset half levels on either side, all orientated around the central atrium: “With neither doors nor interruptions, one passes from the city to the studios on the upper level.” (CONTIER, ANELLI, 2015, p. 465) The spatial generosity, created by the structure, is made political through Artigas’s discourse: “This building reflects the worthy ideals of today: I saw it as spatialization of democracy, in dignified spaces, without front doors – a temple where all activities are valid.” (ARTIGAS, PUNTONI, 1997, p. 101)

In some buildings, the architect has designed a continuation of the ground plane through an entrance which marks a journey from the approach to the building and throughout it. The São Bonifácio Church, was designed by Hans Broos, with his focus being the journey from the street to the altar. The building is lifted off the ground on thin pillars on one side and a service core and circulation on the other. It is entered through a ramp and shallow steps, which run beside each other in a double/triple height space. The ramp creates a continuity from the outside space, and the glass and stained glass draw in natural light focusing attention to the internal concrete materiality. As you ascend to the first floor, the focus of the connection to

the outside changes to focusing on the church as an isolated space itself, with no external interference. Although the continuation of public space was key to Broos' original design, the addition of a security fence, which restricts the access to the building to church service hours only, imposes a boundary of public/private space.

The José Antônio Filippelli Residence, by Ruy Ohtake, is firmly fixed in its site, with the architect using the full width of the plot, creating a concrete partition wall leading you to the entrance with a cantilevered concrete wall above. Ohtake creates a journey within the house and a strong connection to the ground plane by using the house to connect the two levels of the sloped site – the entrance on the ground level and the back garden on the first floor.

The continuation of the ground plane is achieved in these buildings due to the careful design of the approach, the entrance and, in some cases, the circulation of the building. Maria Sanvitto talks about the ethic of spatial organisation and how paulista brutalism believed in truth, correctness, virtue and equality of men, which interpreted into architecture, meant that there was nothing to hide, resulting in single spaces where segregation was not accepted and compartmentalisation was avoided: (SANVITTO, 2013, p. 11) "It defended the single space as freedom over privacy that compartmentalization can offer. The private was somehow associated with the wrongdoing." (SANVITTO, 2013, p. 12) The observations collected through this research indicate that these concepts also have significance in not just the internal spatial organisation, but also the spatial continuity and relationship between the outside, public realm and the building.

## INSIDE/OUTSIDE AND PUBLIC/PRIVATE SPACE

The ground plane is often used to bring public space into the building, with minimal thresholds creating a blurring of inside/outside. There is often an integrated experience between inside and outside – making use of a space which is neither one nor the other – the experience of the building involves its surroundings, which several academics suggested is because of the tropical climate of Brazil. (ZEIN, 2016; CASTELLOTTI, 2016)

The public space is very important in MASP, as the ground plane is between the two levels supported above and the two levels submerged below. Masp stands out on Paulista avenue, not just because

of its vibrant red colour, or its impressive unsupported span, but as a public space and a building that has a strong connection to the ground plane, amongst a wall of high-rise skyscrapers. The public space is underneath a suspended mass of raw concrete; however, the space feels open and unoppressive, and becomes a space often used for arts and crafts markets, concerts and exhibitions.

## ARTIFICIAL VERSUS NATURAL

All buildings must deal with nature, whether they choose to accept it or reject it. Throughout the buildings researched there seemed to be a strong connection between these man-made brutalist works and their surrounding environment. The connection between inside and outside space can often create this relationship, which Zein attributes to the openness of the access resulting in a strong visual relationship with the environment. (ZEIN, 2005, p. 33-34) This also impacts the image of brutalism in Brazil which is often framed within a natural setting with trees, mountains, and the sky – creating a dialogue between these two opposites, the concrete building and nature.

The Escola Jardim Ipê, although now disconnected from its original site and outdoor space, was conceived through the idea of creating a building which married its natural setting, as described by Decio Tozzi in his website:

This design idea is always characteristic of each case, of each project. It assumes, therefore, a particularized accent, valuing the careful consideration of all the elements that make up the physical and human picture of the place as a constructed and natural landscape. (Escola Jardim Ipê)

The José Antônio Filippelli Residence is very fixed in its site and has a strong relationship to both gardens, but particularly the back garden which comes directly off the large open-plan living and dining space, partitioned by glazed doors, making the transition seamless. The qualities of light also reinforce the connection with nature and will be analysed further in the following section.

The Anhembi Tennis Club also incorporates rainwater drainage into its design, by integrating it into its structure – however, the later addition of drainage pipes has affected the aesthetic simplicity of

the feature. The structure also includes voids for natural light, which strengthen the buildings connection to nature.

When analysing the connection between building and nature three different aspects were identified: 1) the strong dialogue with its site, while including nature within the building; 2) the use of water drainage as a feature of the building; and 3) natural light being brought into the building. As well as these aspects, the forming and the markings of the concrete itself leaves a physical imprint of nature on the surface of the material as its finished aesthetic.

The ground plane is very important in creating the relationship between a building and its environment – whether it be the earth from where the plants and trees grow, or the end destination of the rainwater that falls on them, these buildings all create a strong dialogue between themselves and their surroundings.

## SUMMARY

The ground plane is often used to bring public space into the building, with minimal thresholds creating a blurring of inside/outside – and in doing so strengthening the connection with the surrounding context and the natural elements. The ground plane and how it is used by these buildings, enables them to become part of the urban fabric of their cities, as opposed to simply habitable sculptures.

The connection between public and private space is now becoming rare in São Paulo, and something which makes the brutalist buildings stand out is the way the public space is often open and utilised. It is also the first principle of the architecture that is nowadays lost by fencing off and privatizing the buildings, creating thresholds between inside and outside which were not original to the design and in fact designed to not exist. The threat and/or fear of lack of security in São Paulo has resulted in a culture of creating strong boundaries.

It is this openness that was designed by the architects in the '50s, '60s and '70s which has created a relationship with the ground plane and the internal space. This essential characteristic is different to that of brutalism in the UK, and possibly the Northern Hemisphere, due to Brazil's climate, which is translated into its brutalist architecture. The different climate no doubt plays a major role in the way brutalism is expressed in Brazil, compared to Britain – but there are other aspects that need to be taken into consideration, such as the socio-economic and political context, not forgetting the cultural aspect of a more outgoing society.

The RIBA's criteria of "What to look for in a brutalist building" includes "Heavy-looking materials" and "Massive forms" (Brutalism, n.d.) as two of the five characteristics, which both result in a sense of monumentality. Monumentality, therefore, is not unique to paulista brutalism in distinguishing it from other brutalisms. The way in which monumentality is achieved, however, may be different and its importance as a key characteristic cannot be ignored.

In 1944 Louis Kahn described monumentality as: "a spiritual quality inherent in a structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added to or changed." (KAHN, 2003, p. 21) The quality of monumentality in paulista brutalism is very similar in the way concrete is used to affirm political strength, ideas and manifestos for change, as well as proposing an alternative architectural identity – which requires memorable buildings, which are often monumental.

### LIFTING HEAVY MASS AND STRUCTURE

The analysis of the ground plane highlighted the importance of the *ponto de apoio* (support point) and structure in lifting a heavy mass from the ground and creating a sense of monumentality – with either the slenderness of the supports or the minimised number of them exaggerating the heavy mass they support.

As analysed earlier, FAU USP is a very good example of how the point of contact with the ground creates a juxtaposition between the heavy mass and the light supports that are able to lift it from the ground plane and create monumentality. By freeing the corners of supports, and minimising the thickness and number of them, the visual disparity between the building's mass and its supports is exaggerated. Felipe Contier and Renato Anelli explain that:

Artigas mixes the truth of materials and structural behaviour with the figurative tradition of Latin American monumentality. Thus, the visual effect of the structure is more radical than its effective rationalisation. (CONTIER, ANELLI, 2015, p. 469)

Although lifted from the ground differently to FAU USP, the São Bonifácio Church establishes its monumentality in a similar manner. It

is further exaggerated by the building being completely lifted off the ground plane and creating external public space underneath. Masp creates a sense of monumentality very similarly, only at a larger scale. In the case of Masp especially, being lifted off the ground plane, the building becomes monumental, even though it is surrounded by buildings of a similar or larger scale.

The relationship between an exaggerated heavy mass, often of a wide span and supported off the ground, contrasted with the minimal structure on which it sits, creates a sense of monumentality, which is further accentuated due to the concrete mass being overhead.

## EXAGGERATED SCALE

Another tactic used to create a sense of monumentality is through the exaggeration of scale. The following examples highlight how an exaggerated scale of volumetric space and physical building elements can create a sense of monumentality.

The central atrium of FAU USP gives the internal space the same monumentality that the building's exterior creates. The internal courtyard is given real importance due to the large void - connecting all the spaces of the building. The rigid, geometric box of the exterior is contrasted to the spatial freedom within the building, and both are of a monumental scale.

Zein explains the unique challenge of sacred architecture when dealing with modern architecture, due to its eminently secular character. The contradiction comes between the eagerness to break away from the past and the unavoidable requirement to respect, renew and transform the tradition of sacred spaces (ZEIN, 2005, p. 326). Hans Broos was faced with this challenge in designing the São Bonifácio Church, where there is a disconnection to the human scale which creates monumentality and, in doing so, highlights the importance of the sacred space. The São Bonifácio Church makes use of a double height space, which is completely introverted, apart from natural light entering from above.

The exaggerated scale of building elements, especially with concrete forms, draws attention to them due to their increased weight. The composition of these building elements, depending on how they are supported and their relationship with the rest of the building, can create a sense of monumentality, as seen in the structure of the gymnasium at the Paulistano Athletic Club.

The examples above demonstrate how an exaggerated scale of volumetric space through creating voids and large openings, as well as exaggerated building elements, serve to create a disconnection from the human scale and can therefore feel monumental.

## SCALE, COMPRESSION AND RELEASE

Scale is a comparative notion, therefore to fully appreciate the monumentality of these structures the human scale becomes important. These monumental buildings can relate to the human scale through the architect's attention to detail in terms of compression of spaces, as well as design of furniture, fixtures and fittings that are tactile with delicacy that contrasts the scale and roughness of concrete.

In the previous 'essential characteristic', the entrance sequence to FAU-USP is explained as not having a threshold – instead, the concrete volume above creates a moment of compression as you enter the building, before being released into the central atrium.

The program of the building is also important, as highlighted by Rodrigo Cerviño Lopez, director of Tacoa Arquitetos and former student at FAU USP, who admits being heavily influenced by São Paulo's brutalism. He explained the connection between monumentality and the scale of the program:

A building which is large due to its function is naturally monumental and then the difficulty is the introduction of the human scale. Smaller buildings, however, for example houses, already have a human scale and it is through the building's poetic character, achieved by 'strong design and assertive architecture' where a sense of monumentality can exist. (LOPEZ, 2016)

The José Antônio Filippelli Residence, by Ruy Ohtake, is a good example where monumentality is achieved on that basis. The house is entered under the concrete cantilevered first floor, creating a moment of compression before entering a double-height space. The rooms in the house are relatively small, with the open plan living and dining space, which leads out to the back garden with a fully glazed façade, creating a contrast. The furniture is all made from concrete with shelving units, a dining table, a coffee table and a seating area all sharing the



same materiality of the structure and external aesthetic of the house, with the use of concrete throughout all scales of the design.

Designing to a human scale is the fundamental principle of architecture as we are the building users, and spend most our lives in houses which often do not have a sense of monumentality. Therefore, it is the exception to experience a space in which we feel overwhelmed by its scale. By creating moments in architecture which juxtapose the human and the monumental scale, the experience is intensified due to being released into the space.

## SUMMARY

The notion of a building program having an innate scale or sense of monumentality relates to symbolism and the associations of building typologies. (LOPEZ, 2016) However, through the design, the architect can accentuate the inherent monumentality through the techniques of lifting a heavy mass; exaggerating scale and space; and creating juxtapositions of scale. The architecture of sacred spaces is a typology which, by its very function and symbolism, has a sense of monumentality, and is often harnessed by the architect to draw out its monumental qualities in the challenge of creating a modern building for a function with traditional values.

The materiality of concrete itself, through its rough and raw aesthetic, has a heaviness that, whether lifted off the ground or exaggerated in scale, creates an overwhelming sense of monumentality. There is also an enduring quality of concrete that provides these buildings with the sense that they have existed for a long time, and will be there for a long time to come, which contributes to an essence of monumentality due to its longevity. Monumentality alone is insufficient for a building to be considered brutalist. It is through the other 'essential characteristics' which share connections with the essence of monumentality – through the connection with the ground plane and the support point, and also natural light as a tool to emphasise monumentality – that one can understand what constitutes paulista brutalism.

## ESSENTIAL CHARACTERISTIC 3: RELATIONSHIP BETWEEN NATURAL LIGHT AND MATERIAL

In discussing the *essential characteristics*, the subject of light has already been mentioned regarding the natural qualities of daylight



and its relationship with the buildings. This section particularly analyses its potential to create and enhance the internal spatial environment. Masao Furuyama, in his book on Tadao Ando, explains the transformative power of light on architecture: "Then, suddenly, here comes light. Symbolic light, embodied light. Light that, in a breath, transforms pure space into dramatic space. Light and shadow impart movement to space, loosen its tension, and endow geometric space with corporeality." (FURUYAMA, 1996, p. 13) This section deals with 'natural light' as an essential characteristic, analysing how the buildings are designed to bring in natural light and how it enhances and transforms the internal space and materiality.

Despite many of the examples discussed having a strong continuation of the ground plane, there is often limited visual connection to the outside, with openings seen as opportunities to bring light in, rather than offer views out. In her PhD, Ruth Verde Zein creates an "Alphabet of Characteristics for Paulista Brutalist Architecture" where "U" characterises two light qualities as being; natural light openings to the side, which are usually shaded, resulting in a weak and diffuse natural illumination at the edges; contrasting with zenithal openings which flood central spaces with natural light (ZEIN, 2005, p. 34). Whilst British brutalism often intends to flood internal spaces with natural light, in order to maximise the quality of sunlight, it can be said that due to Brazil's specific climate, the use of diffuse light is particularly prevalent in a search for shade. Daylight is used for orientation in both time and place, and therefore diffuse light allows this, while protecting the space from the intense sunlight of the day, creating cool, ethereal spaces which exaggerate the concrete materiality.

## AMBIENT LIGHT

Ambient light is characterised as openings which create a similar light condition to that of outside. Juhani Pallasmaa writes that:

Natural light plays a vital role in the symphony of our senses, is a precondition for human health, and gives us a sense of space and time. Yet, most of the time, we are unaware of its importance and take its presence for granted. Great works of art and architecture have the potential to change this. They let us experience light in all its nuances and colours, feel its interaction with material and space. (PALLASMAA, 2016)

By capturing the unassuming character of natural light, the architecture draws attention to its qualities.

The roof of FAU USP is a grid of skylights bathing the top levels and atrium space with natural light. The internal spaces are organised by their need for different qualities of light – with studios on the top floor in need of the natural light, while office spaces, the library and teaching rooms requiring more control and therefore need artificial lighting. In Yves Bruand's book *Arquitetura Contemporânea No Brasil* (Contemporary Architecture in Brazil) in describing FAU USP he states: "Here, brutalism is total, materially and spiritually." (BRUAND, 1981, p. 302) The quality of light in FAU USP is rich due to the entire roof being permeable to light, creating a unique and even spiritual atmosphere, which celebrates the spatial freedom contained within the closed concrete box.

Artigas and Cascaldi's earlier design, the Anhembi Tennis Club, also introduces light through the concrete roof structure, creating an even quality of light within the sports spaces, as it illuminates the activity and the concrete structure.

The design for Escola Jardim Ipê is focused around bringing light into the classrooms and the internal patio via skylights. The form of the skylights themselves result in giving the whole building a unique form, driven from the practicalities of bringing in diffuse light. On his website, Decio Tozzi reflects on the theoretical point of the project being the research of space and light (Escola Jardim Ipê, n.d.); and although the school has gone through changes which have affected the original architectural qualities of the design, the quality of light remains.

Ruy Ohtake uses the full width of the plot at the José Antônio Filippelli Residence, with no openings on the concrete façade of the first floor. To introduce light into the spaces there are 1.5m openings along each side, allowing light to enter between the concrete structure and creating private garden spaces for the bedrooms, which are fully glazed, allowing the light to enter into the bedroom spaces too.

## INTENTIONAL LIGHT

Natural light is also used in paulista brutalism to direct attention to particular moments of the architecture, with the intentional light creating a hierarchy within the space.

In the São Bonifácio Church natural light, brought in from openings above, washes the side walls while expressing the concrete

structure and materiality. There are additional skylights above the altar running the full width of the church, bathing the altar and the cross in natural light. Although this can be seen as an example of both types of light due to the general lighting quality on the altar, the use of the direct light, to highlight symbolic elements within the building, implies that this is not intended for general dwelling, but for both religious and spatial orientation.

## SUMMARY

Pallasmaa explains the relationship of place and light:

Every distinct space and place has its characteristic light, and light is often the quality that most directly conditions our mood. Light is the strongest conditioner of the atmosphere of place, the most comprehensive criteria of the character of space, place and setting (PALLASMAA, 2016).

The separations of *ambient light* and *intentional light* have served to accentuate a quality which can be argued to particularly serve the identity of Brazilian brutalism – the use of light in the context of the Brazilian climate. This speaks to the particular need for daylight in orientation, symbolic lighting in creation of atmosphere, but without the need for constant and strong daylight to illuminate the space. Light also becomes a tool to mediate between the user and the building, by adding a further layer of atmosphere and experience.

The difference between natural light as opposed to artificial light is important due to the ever-changing and living quality of daylight, contrasting with artificial light which is lifeless and even if made to change, it is predetermined and controlled. Henry Plummer, author of *The Architecture of Natural Light and Poetics of Light*, explains daylight as;

a creative tool in architecture that has moods, which are able to infuse physical things with a metaphysical spirit, and can totally alter the character of a building. ... Without the atmospheric presence of daylight, buildings might be able to support our bodies but they would never be able to sustain our spirits – something we require as human beings (Light Matters, n.d.).

The power of light draws out the qualities of materials – the materiality acts as a canvas to these changing light qualities. Pallasmaa argues that: “All sensory experiences are, fundamentally, experiences of touch; we touch with our eyes, ears, nose and tongue as much as we do with our skin.” (PALLASMAA, 2016) And therefore light is the tool which allows us to feel the materiality and texture of the buildings with our eyes. The relationship between light and material is what differentiates the quality of light in Brazilian brutalism from that of Modernism in Brazil. The light and shadow on a raw and rough surface has far greater depth and richness than when it hits painted and polished surfaces.

Pallasmaa explains that: “The experiences of matter, space and light are inseparable. And there is no true architectural experience without light.” (PALLASMAA, 2016) This relates to the strong connection between the earlier essential characteristics and that of natural light. Similar to the ground plane, the importance of light can be seen as the desire to create a connection between inside and outside. The experience of monumentality within architecture is often heightened and brought to attention through the use of natural light. This is particularly noticeable in those buildings of religious use, when light plays an important role in promoting monumentality.

## CONTEMPORARY EXAMPLES

When discussing the essence of paulista brutalism, it is worth considering not only the future use of the buildings themselves, but the architecture which has since been inspired by its ‘essential characteristics’. This leads us to examples of contemporary architecture which find themselves reacting to this definitive style.

Although not directly discussed within this paper, the contemporary buildings visited in Brazil share very similar characteristics to those outlined as the essential ones. Two buildings by Tacoa Arquitetos, Galeria Adriana Verajão (2004-2008) and Vila Aspícueta (2010-2013), as well as Galeria Leme (2011-2012), by Paulo Mendes da Rocha and Metro Arquitetos, are of particular interest in the way they relate to the ‘essential characteristics’ analysed above.

The question of a *contemporary brutalism* was mentioned when interviewing Rodrigo Cerviño Lopez, from Tacoa Arquitetos. The architect stated how his main influence was Vilanova Artigas and explained how studying at FAU USP and therefore, entering the building every day, was a key influence. He also explained how he has always

liked the architecture of the 60s, 70s and 80s, and how growing up in São Paulo references you to what is *good architecture* by the very buildings of Masp, MuBE, FAU, Sesc Pompeia, etc. He concluded by saying: "We come from a tradition of research and work of this material [concrete], since Niemeyer and the whole paulista school. So, I come from a mountain of people that came before me, who researched and used concrete a lot, creating a long tradition" (Lopez, 2016).

When referring to FAU USP, Paulo Mendes da Rocha uses an analogy:

Initially Flavio Motta and Vilanova Artigas were responsible for this particular assembly of knowledge, which is also similar to putting together a kind of squad. Therefore, as Father Antonio Vieira says, the tree has roots, trunks, branches, limbs, leaves, flowers, and fruits. I look at FAU that way, like Vieira's tree. And I see myself as one of these fruits (WISNIK, 2008, p. 135) .

The imagery used by Mendes da Rocha can be taken even further and used to understand this idea of *contemporary brutalism*. It is not the same brutalism of the earlier period, but many of the architects are part of the same *tree*- just as Paulo Mendes da Rocha with the seeds of his *fruit*, through teaching and collaboration, strongly influences a younger generation of architects in São Paulo.

## CONCLUSION

The Brazilian Pavilion of the 1970 Osaka World Fair is a key building in demonstrating brutalism as architecturally representing the country's identity. The jury commented that: "the winning project chose a distinctly Brazilian approach [...] its greater sense of depth is an unmistakable poetics, closely linked to the Brazilian traditions" (ZEIN, 2005, p. 343). If the Brazilian Pavilion was to be analysed similarly to the buildings researched in this study, it would highlight the three essential characteristics as being the key qualities of its architecture. The ground plane is crucial to the design: "the liberation of the ground, with an elaborate ground treatment on composition of space rich in forms and content" (ZEIN, 2005, p. 343). Its undulating form creates different spaces submerged underneath and the outside space itself, which establishes a dialogue with the concrete

form above, due to its changing levels and three of the four support points being hidden within the ground. Its monumentality is striking and stands out against the other pavilions due to its materiality of concrete and its inherent permanence, contrasted by the temporary pavilions alongside it. The qualities of natural light are very similar to FAU USP in the way the roof becomes fully permeable as a grid of sky-lights. The pavilion certainly had an impact on the spread of a brutalist fashion, with widespread dissemination throughout Brazil by the 1970s (ZEIN, 2005, p. 343).

There is an interesting relationship between the characteristic of the ground plane and the characteristic of the control of light. Each one creates a connection to the outside; however, the presence of both immerses the building with the qualities of outside through the physical connection of the ground plane and the ethereal quality of natural light. The fact that these buildings often lack a visual connection to their surroundings is interesting – as the experience in the space may be more powerful than the visible surroundings themselves. When talking about FAU, Paulo Mendes da Rocha says: “there is no artist who doesn't want an illuminated ceiling [...] The light, the sun, the moon, the stars, the sky, are beautiful inspirations to make a building, so the whole ceiling seems as if it is made of crystal” (ARTIGAS, 2015).

The experience of the building is something which connects all three essential characteristics, due to the internal space acting as a continuation of the outside – through the ground plane and control of light. The use of scale to create monumentality adds another layer of an experiential quality, as it can create a connection and disconnection between the person and the building.

It can be said that paulista brutalism includes some ethical discourse in certain built examples and by certain architects, however the whole body of work cannot be described through this one ethical underpinning. It is through the construction and analysis of *essential characteristics* – the ground plane; monumentality; and interplay of light and material – that I have been able to establish the essence of paulista brutalism.

The buildings that constitute paulista brutalism capture the qualities of outside. It does so by building an architectural space which is tied into the urban fabric and its context, as well as creating an atmosphere centred around the experience of the human being. The focus on light creates a juxtaposition between the heavy appearance of concrete and the openings allowing light to enter the building. It is the very creation of this relationship that is so unique in paulista brutalism

– where the heaviness of raw concrete is contrasted with deliberate openings for light, where the light is sculpted and treated as a material in itself as opposed to being all-pervasive. It is through these qualities that the architecture becomes more than just a space, but something which creates a dialogue with the outside and its users.

The three essential characteristics: the ground plane, monumentality and the relationship between light and material, combine to create an experience of the architecture. The experience that the essential characteristics create is very different to the purely visual and aesthetic qualities that Banham uses to define new brutalism. It is this very focus on experience, created by a relationship between the architecture and its surroundings, and the architecture and its users, that paulista brutalism differentiates itself from brutalism in Britain.

## BIBLIOGRAPHY

Architecture: Interview - Paulo Mendes da Rocha by Ruth Verde Zein. *BOMB Magazine*, 102, winter 2008 <<http://bombmagazine.org/article/3048/paulomendesdarocha>>.

PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo; ARTIGAS, Rosa Camargo (orgs.). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.

BANHAM, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* London, Architectural Press, 1966.

----- . The New Brutalism. *The Architectural Review*, December 1955, p. 354-361.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

Brutalism, RIBA <<https://www.architecture.com/Explore/ArchitecturalStyles/Brutalism.aspx>>.

CASTELLOTTI, Flavio. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro: 1960-1985. A dimensão brutalista*. Orientador Gustavo Rocha-Peixoto. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

CONTEÚDO COMUNICAÇÃO. Artigas por Artigas <<https://www.youtube.com/watch?v=NwGDT4cq-30&feature=youtu.be>>.

CONTIER, Felipe; ANELLI, Renato. João Vilanova Artigas and The Meanings of Concrete in Brazil. *The Journal of Architecture*, 20, 2015, p. 445-473.

FRAMPTON, Kenneth; WISNIK, Guilherme. *João Vilanova Artigas*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.



FURUYAMA, Masao. *Tadao Ando*. Basel, Birkhauser, 1996.

KAHN, Louis. *Monumentality*. In *Louis Kahn Essential Texts*. London, W. W. Norton & Company, 2003.

Light Matters: Heightening the Perception of Daylight with Henry Plummer (Part 1). *Archdaily* <<http://www.archdaily.com/626181/light-matters-heightening-the-perception-of-daylight-with-henry-plummer-part-1>>.

PALLASMAA, Juhani. Dwelling in Light: Tactile, Emotive and Life-Enhancing Light. *D&A Magazine*, 2016 <<http://www.velux.com/article/2016/dwelling-in-light>>.

PARNELL, Stephen. *Charles & Ray Eames, The Proto-Brutalists*. In *World of Charles And Ray Eames*. London, Thames & Hudson, 2015.

PARNELL, Stephen. The Meanings of Concrete: Introduction. *The Journal of Architecture*, 20. 2015, p. 371-375.

SANTOS, Pedro Alberto Palma dos. *Métrica, Proporção e Luz: Arquitetura Sagrada Moderna No Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2015.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. Brutalismo paulista: uma estética justificada por uma ética? X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, Curitiba, 2013 <[http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/CON\\_03.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/CON_03.pdf)>.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. The New Brutalism. *Architectural Design*, 27, 1957, p. 113.

----- . *Without Rhetoric*. London, Latimer New Dimensions, 1973.

TOZZI, Decio. Escola Jardim Ipê <<http://www.deciotozzi.com/projetos>>.

VAN DEN HEUVEL, Dirk. Between Brutalists. The Banham Hypothesis and The Smithson Way of Life. *The Journal of Architecture*, 20. 2015, p. 293-308.

*Vilanova Artigas - O Arquiteto e a Luz*. São Paulo, Agência Nacional do Cinema, 2015.

WISNIK, Guilherme. *Paulo Mendes da Rocha, Recent Work*. Barcelona, Gili, 2008.

ZEIN, Ruth Verde; COX, Cristian Fernandez. *Regional Study Brazil. In Constructing Identity in Contemporary Architecture*. Berlin, LIT, 2009.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista 1953 - 1973*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, PROPAR, 2005.

----- . *Brutalist Connections*. São Paulo, Altamira Editorial, 2014.



# CLUBE PAINEIRAS DO MORUMBY: A ARTE DE PROJETAR COM INTELIGÊNCIA

Regina Helena Vieira Santos

## RESUMO

Este artigo reflete sobre o projeto de arquitetura moderna do Clube Paineiras do Morumby, na cidade de São Paulo, Brasil, um projeto iniciado na década de 1960, âncora para a ocupação do bairro. Em terreno inicial com área aproximada de 80.000 m<sup>2</sup>, posteriormente agregou lotes vizinhos, endereçado para a avenida Doutor Alberto Penteado 605, está na cota 798 metros acima do nível do mar, o declive de 50 metros de altura definiu a implantação na extensão longitudinal (Norte-Sul) de cerca 400 metros, constituindo o plano diretor inicial. Os arquitetos Carlos Barjas Millan e Paulo de Mello Bastos, seu sucessor, seguiram com rigor a proposta inicial, inclusive o partido arquitetônico das edificações. O partido definiu plataformas para as diversas atividades sociais e esportivas (piscinas com o pavilhão da fisioterapia, vestiários, tênis). Uma grande edificação para a sede social emerge com elegância na paisagem, enfatiza a circulação vertical e conecta com as diferentes cotas das plataformas. Inserido em um talude da plataforma das quadras de tênis está o ginásio poliesportivo do vale, há ainda outros dois ginásios menores. Na cota inferior estão os dois campos de futebol: oficial e society. Os documentos originais - desenhos, projetos, existentes na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - foram a base para escrever este artigo, complementado pela iconografia e informações oficiais contidas nos processos de aprovação disponíveis no arquivo municipal. Os documentos registram os fatos, além de estudada a bibliografia resultante de pesquisas realizadas por outros arquitetos. Este material é relevante pois poderá ser útil para uma futura restauração desse conjunto de edifícios e desenvolver um plano de conservação e tutela, de modo a

resgatar o plano diretor. O clube teve seu valor cultural arquitetônico reconhecido pela legislação de abertura de tombamento em junho de 2012. Isto revela o quanto é importante preservar este patrimônio cultural no presente para as gerações futuras.

Palavras-chave: Clube Paineiras do Morumby, Projeto de arquitetura modernista, Restauro crítico conservativo.

## CLUBE PAINEIRAS DO MORUMBY: THE ART OF DESIGNING WITH INTELLIGENCE ABSTRACT

This article is about the modernist architecture project of Clube Paineiras do Morumby, in the city of São Paulo, Brazil, a design started in the 1960s, anchor for the occupation of this neighborhood. In the initial terrain with an approximate area of 80,000 m<sup>2</sup>, afterwards it added neighboring lots, addressed to the avenue Doutor Alberto Penteado 605, it is at a height of 798 meters above sea level, the down slope 50 meter defined the implantation in the longitudinal extension (North-South) about 400 meters, being the initial master plan. The architects Carlos Barjas Millan and Paulo de Mello Bastos, his successor, followed with rigor the initial proposal, including the architectural concept of the buildings. The concept defined platforms for various social and sports activities (swimming pools with physiotherapy pavilion, changing rooms, tennis courts). A large building for the social headquarters emerges with elegance in the landscape, emphasizes the vertical circulation and connects with the different levels of the platforms. Inserted on a slope of the tennis courts platform is the polysport gym of the valley, there are also two more smaller gymnasiums. In the inferior quota are the two football fields: official and society. The original documents - drawings and projects belongs to the Library of the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo - they were the basis for writing this article, complemented by iconography and official information contained in the approval processes available in the municipal archive. The documents record the facts, besides being studied the bibliography. This material might be useful for future restoration of this set of buildings and develop a conservation plan and guardianship, in order to rescue the master plan. The club had its architectural cultural value recognized by the law in June 2012. This reveals how important it is to preserve this heritage in the present for future generations.

Keywords: Clube Paineiras do Morumby, Modernist architecture design, Critical conservative restoration.

## CLUBE PAINEIRAS DO MORUMBY: EL ARTE DE PROYECTAR CON INTELIGENCIA RESUMEN

El artículo trata sobre el proyecto modernista del Club Paineiras Morumby en San Paolo, Brasil. Un proyecto de 1960, destinado al desarrollo urbano del barrio en donde se ubica. El terreno original disponía de una superficie de alrededor de 80.000 m<sup>2</sup>, al cual, posteriormente se añadieron otras parcelas vecinas. El terreno, sito en la Avenida Alberto Penteado, a una cota de 798 metros sobre el nivel del mar, tiene un desnivel de unos 50 metros a lo largo del eje longitudinal (norte-sur) para una longitud de unos 400 metros. Estas características constituyen el concepto arquitectónico de un plan maestro inicial. Carlos Barjas Millan y su sucesor Paulo de Mello Bastos, han mantenido de manera rigurosa el planteamiento original incluida la composición arquitectónica de los edificios. La composición ha definido las plataformas destinadas a las diferentes actividades sociales y deportivas (piscina con pabellón de fisioterapia, vestuarios, campo de tenis). El gran edificio principal emerge con elegancia en el paisaje, destacando la circulación vertical a fin de conectar los planos dispuestos a diferentes niveles. En el plano perteneciente a los campos de tenis se encuentra el gimnasio polivalente junto a dos gimnasios más pequeños. Los documentos originales –los proyectos, los planos que se encuentran en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanística de la Universidad de San Paolo- han sido fundamentales en esta búsqueda, llenos de iconografía e informaciones oficiales de los procesos de aprobación disponibles en el archivo municipal. Dicho material podría ser útil para una futura restauración de este conjunto de edificios y el desarrollo de un plan de conservación y protección a fin de salvaguardar el plan maestro. El Club ha obtenido el reconocimiento de su valor cultural y arquitectónico gracias a la normativa del 22 de junio de 2012. Ello demuestra cuán importante sea el preservar este patrimonio en el presente y para generaciones futuras.

Palabras clave: Clube Paineiras do Morumby. Proyecto de arquitectura moderna. Restauración crítica conservativa.

“Aos nove dias do mês de agosto de 1960, às 17:30”, seis senhores, nadadores e jogadores de pólo aquático, “se reuniram à rua Barão de Itapetininga, 224, para constituir uma sociedade civil sem fins econômicos, com o objetivo de fundar um clube social, recreativo e esportivo, a se localizar no bairro denominado Morumbi, nesta capital”.<sup>1</sup>

O lote com área aproximada de 76.000 m<sup>2</sup>, foi comprado de Dona Olympia de Almeida Prado Penteado.

O Plano Diretor inicial proposto para o Clube Paineiras do Morumbi foi elaborado pelo arquiteto Carlos Barjas Millan e seus colaboradores. O desafio era grande, um terreno com área generosa, entretanto com inclinação acentuada, tendo diferença de cerca de 50 metros da cota da rua de acesso (798m) à cota inferior (745m). Esta diferença de altura corresponde a um prédio com aproximadamente 18 andares. A encosta com 400 metros de extensão é voltada para o sul, orientação sujeita aos fortes ventos frios predominantes em São Paulo. Em virtude do alto custo da obra, decorrente da implantação no terreno em declive, foi adotada uma estratégia de execução na qual foi realizada primeiramente a plataforma das piscinas e o pavilhão da fisioterapia, onde funcionou provisoriamente a sede social e restaurante por cerca de uma década. Aos poucos, os 4500 títulos foram sendo vendidos custeando as obras. Na opinião do arquiteto Carlos Faggin: “É inteligente a sequência construtiva do fundo para a frente do lote, como são feitas as casas populares, deixando desimpedida para uso as áreas já concluídas” (FAGGIN, 1992, p.110); assim como tantas construções de edifícios comerciais grandes.

## OS ARQUITETOS

O arquiteto Carlos Barjar Millan formou-se em 1951 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, e faz parte de uma geração que o curso de arquitetura é dissociado da engenharia. Trabalhou com o arquiteto Rino Levi antes de inaugurar o próprio escritório. Montou, a partir de 1952, a loja de móveis modernos Branco & Preto, com alguns colegas (Chen Y Hawa, Jacob Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce e Roberto Aflalo). Começou sua carreira docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP em 1958, aproximando-se de um grupo que

---

1. Ata da assembleia Geral de Constituição – Clube Paineiras do Morumbi.

pensava em uma nova arquitetura para São Paulo. Segundo observação feita pelo arquiteto Pedro Henrique de Carvalho Rodrigues: “A utilização de materiais no estado bruto e o rigor das soluções técnicas apresentadas pelo trabalho do arquiteto Artigas o impressionaram, sendo levada a um plano mais radical, ignorando as ponderações puramente estéticas e reduzindo os elementos construtivos ao mínimo necessário para sua função, como pode-se perceber nos projetos para as casas Roberto Millan e Nadyr de Oliveira de 1960”.<sup>2</sup>

O arquiteto Paulo Bruna (BRUNA, 1968, p. 93-94) analisou a obra de Millan em duas fases, a primeira influenciada por arquitetos como Richard Neutra, Marcel Breuer e Walter Gropius; e dos arquitetos brasileiros Rino Levi e Oswaldo Bratke, como quase todos os arquitetos de sua geração. São projetos que revelam cuidadosa análise das funções, enorme respeito pela precisão construtiva, pelo detalhe, e pelo adequado emprego dos materiais. A segunda fase madura, incorporou a racionalização da construção, explorando a pré-fabricação do concreto armado no canteiro.

Segundo o arquiteto Carlos Faggin (FAGGIN, 1992, p.109): “Millan preocupa-se constantemente com o barateamento da construção através da simplificação dos detalhes e da utilização de materiais industrializados. Outra de suas preocupações constantes é o desenho de luminárias. Como sempre o projeto foi levado às últimas consequências, com enorme quantidade de detalhes”. Decorrente de um acidente automobilístico, Carlos Barjas Millan faleceu em 1964 quando o clube ainda não passava de um canteiro de obras. Para Paulo Bruna (BRUNA, 1968, p. 64): “Sua obra, abruptamente interrompida em pleno processo criativo, foi exemplar invejável pela coerência e lucidez com que o arquiteto soube juntar a preocupação social, com o professor carismático e o profissional inspirado, sério e competente”.

Após a morte de Millan, a convite do Clube, o arquiteto Paulo de Mello Bastos foi chamado para dar continuidade ao projeto que posteriormente foi sendo realizado. Paulo de Mello Bastos se formou em 1959, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP. Foi professor nas Faculdades de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Pontifícia

---

2. Arquiteto João Vilanova Artigas (1915-1985), curitibano que exerceu sua atividade profissional em São Paulo, dentre suas obras executadas, projetou o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Cidade Universitária. RODRIGUES, 2008, p.49.

Universidade Católica de Santos. Em escritório próprio desenvolveu muitos projetos institucionais, agências bancárias, residências, além dos premiados projetos para o Clube Paineiras do Morumby.

Do período de 1960 a 1963, o arquiteto Paulo de Mello Bastos era colaborador no escritório de Millan, participando muito do detalhamento dos projetos executivos. Na entrevista concedida à arquiteta Monica Junqueira Camargo disse: “Quando resolvi trabalhar com um cara que conceitualmente fosse bom, fui falar com Millan, que já me conhecia e falou: vamos começar. E foi aí que comecei. O escritório do Millan era na rua Barão de Itapetininga. Tinha uma estruturinha mínima: o Millan fazia a concepção e discutia comigo todas as coisas; eu montava o detalhamento discutindo um outro detalhe com o Millan – tinha coisas que eu fazia diretamente, sem mais considerações, com a aprovação do Millan”.<sup>3</sup>

Segundo Paulo Bastos: “A solução do partido do Millan é tão rica e tão bem colocada, que eu fui simplesmente seguindo ele. É uma continuidade da obra de Millan, com o máximo respeito a ela”.<sup>4</sup> “O profundo conhecimento do projeto original proporcionou o sucesso das soluções de continuidade e da integração entre os novos projetos feitos e os antigos já construídos e revelam a luta para manter a essência do partido”, escreveu o arquiteto Pedro Rodrigues (RODRIGUES, 2008, p.158).

## O PROJETO

A declividade do terreno foi determinante do partido arquitetônico<sup>5</sup> proposto no Plano Diretor inicial. A implantação explorou o eixo norte-sul com cerca de 400 metros de extensão, priorizando ao máximo a insolação. Com muita inteligência foi enfrentado o desafio: aproveitando o declive de 50 metros de altura do terreno foram estabelecidos patamares separando as diversas práticas sociais e esportivas, conectando-as por rampas e escadas, com generosidade na circulação dos usuários.

Na cota da rua (798 m)<sup>6</sup> foi implantada a Sede Social. Neste bloco há três subsolos, o térreo, mezanino e cobertura com as cúpulas geodésicas. A Plataforma das Piscinas está sobre a Plataforma dos

---

3. Depoimento para a arquiteta Monica Junqueira Camargo e equipe de pesquisa, publicado em Camargo, 2005.

4. Idem, ibidem.

5. Sobre partido arquitetônico ver BISELLI, 2011.

6. Informação fornecida pelo escritório APBA – Arquiteto Paulo Bastos e Associados.

Vestiários. Mais abaixo está a Plataforma do Tênis, na extensão norte sul do terreno. Mais abaixo, encaixado no talude do patamar das quadras de tênis, foi instalado o Ginásio do Vale, e na cota inferior do lote os campos de futebol.

A Plataforma dos Vestiários (3º subsolo), com vestiários feminino, meninas, meninos e masculino, é um piso importante na circulação horizontal (eixo norte-sul) para a distribuição das atividades locadas nos demais níveis, inferiores a este. A parede de vedação ondulada feita em tijolo de barro é uma solução que quebra a extensão da circulação externa aos vestiários, cria um leve movimento no conjunto. Sobre esta plataforma está implantada como laje de cobertura a Plataforma das Piscinas (1º subsolo), com tanques distribuídos em diferentes profundidades, para diferentes práticas esportivas aquáticas como pólo-aquático, natação, posteriormente o nado sincronizado, além de lazer (5 metros, 2 metros, 1.10 metro e a redonda com apenas 90 centímetros). Esta parte teve obras concluídas em meados da década de 1960. Foi completada com o projeto das piscinas infantis e o parquinho em 1971; o arquiteto Paulo Bastos adotou formas lúdicas e tonalidades diferentes de tinta azul para simular profundidade, enfim é uma lâmina rasa com cerca de 40 cm de profundidade, além dos tanques menores para crianças pequenas. No parque infantil as casinhas de boneca e os brinquedos, foram criados com exclusividade para este local, buscando explorar a linguagem infantil a conceitos didáticos.

Na Plataforma das piscinas está o Pavilhão da Fisioterapia (1º subsolo) que reforça o partido arquitetônico adotado por Millan em seus projetos e obras: "clareza de modulação estrutural com lajes nervuradas bibalanceadas" (FAGGIN, 1992, p.110). Esta edificação usou princípios básicos da arquitetura moderna como a laje sobre pilotis, permitindo o vão livre no térreo; a planta livre, as janelas contínuas que permitem a fachada livre. Da mesma ocasião é o projeto do Masp – Museu de Arte de São Paulo que compartilha esses princípios, ambos permitem a visibilidade da cidade. Isso demonstra a consonância dos projetos com os princípios modernistas.

O projeto da Sede Social foi elaborado em 1967 pelo arquiteto Paulo Bastos, em um volume alongado de 125 m x 35 m, respeita a implantação e o partido arquitetônico proposto pelo arquiteto Carlos Millan. No térreo (cota da rua 798 m) situam-se o acesso com o controle/segurança (num volume cilíndrico de modo a permitir a fluidez da entrada e saída dos associados sem trânsito); o Salão Social, o Salão de Festas com suas varandas; sob este o auditório (cinema/teatro); e o Mezanino. O volume



é coberto por uma grande laje com espelho d'água; nas laterais fechado com panos em concreto armado aparente, deixando visíveis os condutores das águas pluviais. Em 1983, esta laje foi contemplada com duas cúpulas geodésicas, uma com diâmetro na base de 30 metros (restaurante social) e a outra com 24 metros (boate). O projeto arquitetônico e de interiores é do arquiteto Paulo de Mello Bastos, com a colaboração dos arquitetos Keiko Hisi, Koichi Shidara, Lucilena Whitaker de Mello Bastos e Wanda Whitaker de Souza e Silva. Na área externa foi desenvolvido um projeto de paisagismo com a colaboração da arquiteta Ayako Nishikawa. O cálculo estrutural das cúpulas geodésicas foi elaborado pelos engenheiros Jürgen Frase (em São Paulo) e Herbert Klimke e Klaus Idelberger (em Würzburg, Alemanha). O estudo de correção acústica é assinado por Igor Sresnewsky. O cálculo estrutural do concreto é do engenheiro Gabriel Oliva Feitosa.<sup>7</sup> Em depoimento sobre Millan, o engenheiro Feitosa afirmou: "Ele gostava muito do concreto aparente, como o Paulo Bastos também. Não podia ter retoque, ele detestava que a gente fizesse qualquer retoque na estrutura, se a estrutura apresentasse algum defeito normal de execução, esse devia permanecer e não era muito a minha linha".<sup>8</sup>

O projeto da Sede Social buscou adaptar com naturalidade os desníveis do terreno, fluindo a circulação dos grandes espaços por rampas, assegurando a transparência com a vedação de vidros tanto para a rua como para o interior do lote. O edifício eleva-se em equilíbrio com o entorno, um bairro residencial, emerge com delicadeza da encosta acidentada em que está implantado. Ambos arquitetos se utilizaram de mobiliários em concreto armado aparente, como os bancos que delimitam espaços externos. Também presente na lareira do mezanino, piso intermediário entre os pisos térreo e cobertura, que foi idealizado como uma sala de estar para inverno. Este espaço conta com uma escultura que funciona como painel divisório, elaborada pelo arquiteto Ubirajara Ribeiro; além do móvel revistaria feito em madeira.

No piso térreo da Sede Social, dentro no Salão Social, há um volume em balanço entre este e o Salão de Festas, visível na fachada principal e na interna, onde está situada a cozinha principal. A superfície voltada para o interior do Salão Social foi contemplada com um afresco do artista plástico Fernando Lemos. Segundo o crítico Mário Pedrosa: "na pintura de Lemos, ela é sobretudo forma antes de ser

---

7. Ficha Técnica disponível na revista *Projeto*, n.38, mar. 1982, p.59.

8. Depoimento publicado no texto CAMARGO, 2005.



linha" (PEDROSA, 1981, p.191). Em entrevista<sup>9</sup> ao artista Fernando Lemos, ele disse esta obra é sem título, mas foi inspirada no sol que atravessa o terreno. Na face cilíndrica de proteção das escadas da circulação vertical, está a escultura criada pelo artista plástico Nicolas Vlavianos. O cálculo estrutural do concreto é de responsabilidade do engenheiro Gabriel Oliva Feitosa. As poltronas são do designer Warren Platner. Os tapetes possuem formas geométricas que compõem pequenos ambientes de estar. Para a iluminação, lustres foram projetados com volumes harmonizando com o afresco, e dialogando com os criados específicos para o restaurante das cúpulas. Há presença da chapelaria executada pela marcenaria do próprio clube.

Sob o Salão de Festas encontra-se o auditório, que funciona como sala de cinema e espetáculos, como teatros. O tratamento acústico foi muito bem elaborado, é de excelente qualidade. As poltronas da plateia são confortáveis, em aço inox revestidas com couro preto, o projeto foi elaborado para essas poltronas com estudo de visibilidade em todos os ângulos. Possui um pequeno foyer com sanitários.

Sob o térreo há três pisos de subsolos, com uma torre independente de circulação de escadas secundária na outra extremidade. No primeiro subsolo há salas da administração, acesso de serviços, lanchonete, banheiros e a distribuição por rampas para a Plataforma das Piscinas. No segundo subsolo há salas para jogos de adultos como carteados e snooker, além de uma lanchonete e banheiros. No terceiro subsolo, sob a parte administrativa e de jogos há salas para atividades como ballet, e banheiros. Todos os pisos estão conectados por uma torre central de circulação vertical com elevadores e escadas. A torre possui em todos os andares piso tabuado e a caixa de elevadores revestida com aço inox; elementos neutros dialogando com as paredes em concreto aparente rústico.

Deste piso (3º Subsolo) se acessa a Plataforma dos Vestiários, e para o outro lado a edificação térrea do berçário e escola maternal, que é marcada pela estrutura de vigas da cobertura que se prolongam até o talude, criando um pergolado, projeto elaborado em 1978.<sup>10</sup> Arrematando toda esta Sede Social em 1983 foi implantada a

---

9. Entrevista do artista Fernando Lemos concedida à autora em 2013.

10. O projeto da escola maternal/berçário e plataforma infantil foi premiado pelo IAB-SP (Instituto de Arquitetos do Brasil - São Paulo) em 1983, na categoria "Projeto de Edifício para fins educacionais".

Plataforma Infantil com o precioso labirinto.<sup>11</sup> A Sede Social foi contemplada em 1974 com o primeiro lugar no prêmio de projeto do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB, entregue na Bienal Internacional de Arquitetura – São Paulo.

O Ginásio do Vale indicado no Plano Diretor inicial, possui um programa poliesportivo adaptado na encosta íngreme. O partido arquitetônico optou pela implantação em platôs, com a lanchonete e sanitários para atender os usuários do Tênis, na cota da Plataforma das quadras de Tênis; logo no primeiro platô inferior há quadras de tênis, sob essas quadras estão salas administrativas dos esporte e arquibancadas para as quadras poliesportivas que estão no próximo platô. Em balanço permeando essas quadras poliesportivas e a piscina olímpica que se encontra em cota inferior um volume dispõe de salas para ginástica, fitness, pilates, musculação além de sanitários. Sob esse volume encontra-se a arquibancada da piscina olímpica. E sob a arquibancada estão as quadras de squash. Do outro lado da lateral mais extensa da piscina (50 m x 25 m) e sob esta estão os vestiários. No platô base está a piscina olímpica. A cobertura espacial acompanha o escalonamento dos pavimentos. O projeto foi aprovado na municipalidade em 1983, e no mesmo ano recebeu o primeiro lugar na premiação anual de projetos do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB.<sup>12</sup>

A obra do Ginásio do Vale demorou muitos anos, tendo em vista o grande talude necessário para conter a encosta, somente em 1997 foi elaborado o projeto da passarela de circulação conectando a Plataforma dos Vestiários com a torre de circulação vertical com escadas e elevadores do Ginásio do Vale. O arquiteto Paulo Bastos manteve fidelidade ao Plano Diretor inicial, atuou com distinguibilidade na intervenção entre o novo e o existente sempre com muito critério, sem nenhuma obstrução de fachada, buscou melhorar a circulação dentro do clube.

Enfim, na cota inferior do terreno conforme proposto no plano diretor inicial estão os dois Campos de Futebol, um society e o outro oficial, no entorno dos dois campos há pista de atletismo; pequena arquibancada e banheiros de apoio no padrão dos demais distribuídos pelo clube.

O arquiteto Sergio Matera em sua pesquisa sobre o arquiteto Carlos Millan, no capítulo sobre o Clube fez análise sobre os projetos que

---

11. Projeto premiado em 1974 pelo IAB-SP, na categoria “Obra construída de edifícios para fins esportivos e recreativos”.

12. Projeto premiado em 1983, na categoria “Projeto de Edifícios para fins esportivos”.

se encontram no acervo da biblioteca da FAU USP, uma boa leitura dos projetos originais, o partido arquitetônico adotado da implantação em plataformas acomodando-se na topografia. Destacou as especificações gerais dos materiais de acabamento: pisos externos em mosaico português, bordas das piscinas em ardósia. Todas as piscinas foram revestidas com azulejos brancos medida padrão (15 cm x 15 cm). Estruturas em concreto aparente, vidros transparentes, caixilhos de alumínio anodizado. Pisos especiais dos vestiários e fisioterapia em borracha estriada, paredes de áreas molhadas em cerâmica. Dessas especificações foram todas executadas, exceto a pedra da borda das piscinas que foi utilizado o granito.

Como houve aquisição de lotes vizinhos pelo clube no decorrer do tempo, praticamente na cota em que se encontra a plataforma das quadras de Tênis foram implantadas algumas quadras de peteca, e o ginásio “novo” que possui duas quadras poliesportivas, sendo uma delas utilizada para a prática de ginástica olímpica. A estrutura metálica da cobertura deste ginásio é esbelta e leve.

Há também o ginásio *velho* com duas quadras poliesportivas, banheiros e lanchonete que está implantado no final da plataforma das piscinas, em cota inferior. Esse projeto foi elaborado pelo arquiteto Ary de Queiroz Barros, e aprovado na municipalidade em 1975. Ary de Queiroz Barros estudou no colégio com Carlos Millan em depoimento sobre Millan disse: “era bom aluno, regular, não estudava muito dava apenas uma olhada, muito inteligente”.<sup>13</sup>

São inúmeras as qualidades dos projetos, a criatividade dos arquitetos Carlos Millan e Paulo Bastos para ultrapassarem as dificuldades da topografia do terreno. Mas não faltou inspiração para os detalhes como o desenho da paginação do piso em mosaico português. Outro detalhe relevante é a volumetria que segue um padrão dos sanitários feminino/masculino implantados por todo o clube para atender as muitas atividades esportivas e sociais. Não menos importante é o design das janelas/balcão amarelas das lanchonetes em todos os pavimentos, que dialogam com a cor das cúpulas. Tanto as lanchonetes como os sanitários são de fácil leitura nos projetos originais. Enfim, conhecemos um belo exemplar da arquitetura moderna paulistana, o Clube Paineiras do Morumby, reconhecido como Patrimônio Cultural.<sup>14</sup>

---

13. Depoimento feito ao pesquisador arquiteto Sergio Matera, em: MATERA, 2005, p.24.

14. Resolução 14/Conpresp/12.

Após esse ligeiro percurso descritivo no Clube Paineiras do Morumby<sup>15</sup> é possível observar o quanto é didático e rico em detalhes o projeto elaborado pelos arquitetos Millan e Bastos. Didático por explicitar os princípios da arquitetura moderna. Tais como para o partido arquitetônico percebe-se que foram adotados os *três lembretes* recomendados por Le Corbusier:

O volume que é o elemento pelo qual nossos sentidos percebem e medem, sendo plenamente afetados. A superfície que é o envelope do volume e que pode anular ou ampliar a sua sensação. A planta que é geradora do volume e da superfície e que é aquilo pelo qual tudo é determinado irrevogavelmente (LE CORBUSIER, 2004, p.9).

Assim como, o projeto busca sempre harmonizar a forma com a função, o que faz lembrar de uma das lições de Walter Gropius:

Quando é que dizemos que um rosto humano é belo? As partes de cada rosto servem a um fim, mas somente quando são perfeitas em forma, cor e harmonia, o rosto merece o título honorífico de 'belo'. O mesmo vale para a arquitetura. Somente a harmonia completa nas funções técnico-práticas assim como nas proporções das formas pode suscitar beleza (GROPIUS, 2004, p.26).

A arquitetura das edificações do plano diretor, construídas em concreto armado aparente, segue a linha da *Arquitetura moderna paulistana*, conforme mencionado pelos arquitetos Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona:

Nos diversos elementos desta obra, particularmente no bloco de fisioterapia, o concreto aparente é empregado com largueza, enfatizando a simplicidade e beleza do material bruto.<sup>16</sup>

---

15. A autora vivencia este Clube faz quatro décadas.

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

A obra considerou também as características da arquitetura *brutalista*. Adotando como referência as palavras de Yves Bruand:

no plano do vocabulário, o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês não tem nenhum ponto em comum, exceto o gosto pelo emprego dos materiais no estado bruto, e nem se trata dos mesmos materiais, pois aquele lança mão exclusivamente do concreto, enquanto este não vacila em jogar com a gama completa (BRUAND, 2010, p. 295).

Em suma, o partido adotado por Millan e continuado por Bastos adotou as duas linhas descritas por Bruand, que na visão do arquiteto Hugo Segawa:

A austeridade e o respeito no uso de materiais e instalações à vista (tidos como acabamento em si), a preocupação por um funcionalismo não necessariamente mecanicista, foram evidências formais que, associadas às obras de Vilanova Artigas e seu grupo, geraram a alcunha de *brutalismo paulista* ao trabalho dos arquitetos de São Paulo (SEGAWA, 2002, p.150).

Averiguar a presença dos princípios da arquitetura moderna paulista. Vivenciar a forma de encarar com inteligência a arte de projetar em um difícil terreno, com 50 metros de declividade. A criatividade para tornar a pior insolação e ventos da cidade em um espaço acolhedor. Atender um programa de necessidades extenso numa grande área, porém com inúmeras restrições topográficas. Um complexo projeto em sintonia com a vizinhança. Apresentam conceitos, tais como os proferidos por Lúcio Costa:

“Arquitetura é coisa para ser exposta à intempérie; Arquitetura é coisa para ser concebida como um todo orgânico e funcional; Arquitetura é coisa para ser pensada, desde o início, estruturalmente; Arquitetura é coisa para ser encarada na medida das ideias e do corpo do homem; Arquitetura é coisa para ser sentida em termos de espaço e volume; Arquitetura é coisa para ser vivida” (COSTA, 2006, p.23).

Assim, desde o início, em 1961, o projeto foi pensado como plano diretor, seus edifícios, e detalhes como o afresco, a escultura além das luminárias. Apesar de um acidente, o respeito à proposta inicial, e sua continuidade com o mesmo rigor é uma referência ímpar. A readequação de projeto fez-se necessária, envolvia custos. O partido arquitetônico com estrutura em concreto armado aparente foi executado com excelente qualidade. Os acabamentos foram utilizados dentro do especificado. A obra de contenção de encostas foi feita, os taludes se tornaram as Plataformas das Piscinas, dos Vestiários, das quadras de Tênis, e encaixada nesta o Ginásio do Vale se acomoda. O último projeto, a passarela coberta conectando a Plataforma dos Vestiários com a Torre de circulação do Ginásio do Vale, foi também executada conforme o projeto proposto. Foram quase quatro décadas de obras para concluir a ideia inicial.

O valor cultural do patrimônio Clube Paineiras do Morumby está explícito em um simples percurso pelas plataformas. Este valor foi reconhecido pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio – Conpresp em 2012, quando foi promulgada a Resolução<sup>17</sup> de abertura do processo de tombamento, para preservar suas características originais. Entretanto, após iniciado o estudo para o tombamento definitivo, reformas estão ocorrendo alterando o conceito do projeto e algumas delas descaracterizando o bem que se encontrava 95%<sup>18</sup> íntegro na ocasião da publicação oficial.

Cabe no presente evitar que ocorram descaracterizações no conjunto arquitetônico, e preservar as características originais para as futuras gerações. Reelaborar o plano diretor respeitando os conceitos e princípios do plano inicial, contemplando o restauro da estrutura do edifício assim como dos detalhes do projeto original. Projeto e obra que com muita fidelidade e empenho demorou um pouco mais de quatro décadas para ser implantado. Porém, apesar da proteção legal, em menos de uma década, as várias pequenas obras de manutenção, ignoraram totalmente os princípios da arquitetura moderna existente neste patrimônio cultural.

Para concluir, repito as palavras do arquiteto Carlo Terpolilli do escritório Ipostudio/Firenze, quem é o responsável pela intervenção do Museo degli Innocenti em Firenze. O projeto original da Ospedale degli Innocenti

---

17. Resolução 14/CONPRESP/12, publicada no Diário Oficial da Cidade dia 22 de junho de 2012 <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/1412\\_1340394034.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/1412_1340394034.pdf)>.

18. A descaracterização existia nas lanchonetes do 1º Subsolo. Pois em reforma havia deixado de existir as portas/balcão amarelas em harmonia com as demais lanchonetes do clube. Porém, um dano recuperável.

é de 1445, do arquiteto italiano Filippo Brunelleschi, quem também projetou a cúpula da igreja Santa Maria del Fiori, a Capela Pazzi, e outras obras executadas que contribuíram com o começo do Renascimento. "Para intervir num edifício patrimônio cultural se deve sentir o espaço, escutar o autor do projeto e dialogar com ele", pois na atualidade há necessidade de resolver a acessibilidade dentro da estrutura pré-existente, relacionar a arquitetura com a cidade, dependendo do caso um edifício é parte da requalificação urbana de uma área. Deve haver consciência crítica, as soluções do presente não podem ser invasivas, devem ser coadjuvantes, delicadas sem se esconder.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, Marlene M. *Residências em São Paulo*. São Paulo, Projeto, 1986.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2003.

BASTOS, Paulo de Mello. Projetos e imagens <<http://arquiteto-paulobastos.com.br/projetos.php?id=1>>.

BISELLI, Mario. Teoria e prática do partido arquitetônico. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 134.00, Vitruvius, jul. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.134/3974>>.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

BRUNA, Paulo. *Catálogo de desenhos de arquitetura da biblioteca da FAU USP*. São Paulo, FAU USP, 1968.

CAMARGO, Monica Junqueira de. *Histórias e memórias de um arquiteto. A breve trajetória de Carlos Barjas Millan*. Niterói, ArqUrb/Docomomo, 2005.

CONTIER, Raquel Furtado Schenkman. *Do vitral ao pano de vidro. O processo de modernização da arquitetura em São Paulo através da vidraçaria (1903-1969)*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2014.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. Roteiro Arquitetura Contemporânea São Paulo. *Acrópole*, n. 295-296, São Paulo, 1963.

COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. *Carlos Millan: itinerário profissional de um arquiteto paulista*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1992.

GIROTO, Ivo Renato. Exercícios de liberdade. Cotidiano e transformação humana na obra de Fábio Penteado. *Arquitextos*, São Paulo,



ano 11, n. 122.06, Vitruvius, jul. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3487>>.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

LEMOS, Carlos. *O que é arquitetura*. São Paulo, Brasiliense, 2003.

MAHFUZ, Edson. Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 057.02, Vitruvius, fev. 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/498>>.

MATERA, Sergio. *Carlos Millan. Um estudo sobre a produção da arquitetura*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2005.

MILLAN, Carlos Barjas. Clube Paineiras do Morumby. São Paulo, S.P., 1961. (13 folhas de plantas – v.3). Tombo: PE/M611/725.85/c./v.3.

----- . Clube Paineiras do Morumby. São Paulo, S.P., 1961. (23 folhas de plantas + 1 relatório – e.1). Tombo: PE/M611/725.85/c./e.1

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras: precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo, Edusp, 2005.

----- . *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

RODRIGUES, Lícia Mara A. de. *Preservação do patrimônio arquitetônico: diretrizes para a restauração de salas de cinema em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2006.

RODRIGUES, Pedro Henrique de Carvalho. *A obra do arquiteto Paulo Bastos*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2008.

SEGAWA, Hugo Massaki. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2002.

THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1997.

VAN RIEL, Silvio. *Ficarra, identità urbana e architettura*. Ricerche e material per la valorizzazione e il restauro. Firenze, Alinea, 2011.

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

ZEIN, Ruth Verde. Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 069.01, Vitruvius, fev. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>>.



# A PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA DE GREGÓRIO ZOLKO (1956-1970)

Ricardo José Rossin de Oliveira

## RESUMO

O presente texto tem como objetivo apontar a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre a produção arquitetônica do arquiteto Gregório Zolko, personagem pouco conhecido no cenário da arquitetura moderna paulista. Sua vasta e diversa produção é ainda desconhecida, e esse estudo tem como objetivo chamar atenção para suas obras, das mais variadas tipologias, resgatando a memória da arquitetura paulista dessa época (1956-1970). Revemos algumas relevantes citações de seus principais projetos, após uma busca minuciosa de publicações e acervo pessoal do próprio arquiteto. Mostraremos, brevemente, as diversas tipologias encontradas, e descreveremos como suas obras, de diversas escalas, é tão pouca estudada e aprofundada no meio acadêmico.

Palavras-chave: Zolko, Produção, Moderna.

## THE ARCHITECTURAL PRODUCTION OF GREGÓRIO ZOLKO (1956-1970) ABSTRACT

The present text aims to point out the need for a more in - depth research on the architectural production of the architect Gregório Zolko, a little - known figure in the. His vast and diverse production is still unknown, and this study aims to draw attention to his works, from the most varied typologies, rescuing the

memory of the São Paulo architecture of that time (1956-1970). We review some relevant citations of his main projects, after a thorough search of publications and personal collection of the architect himself. We will briefly show the different typologies found, and describe how their works, of different scales, are so little studied and deepened in the academic environment.

Keywords: Zolko, Production, Modern

## LA PRODUCCIÓN ARQUITETÓNICA DE GREGÓRIO ZOLKO (1956-1970) RESUMEN

El presente texto tiene como objetivo apuntar la necesidad de una investigación más profunda sobre la producción arquitectónica del arquitecto Gregório Zolko, personaje poco conocido en el escenario de la arquitectura moderna paulista. Su vasta y diversa producción es todavía desconocida, y este estudio tiene como objetivo llamar la atención sobre sus obras, de las más variadas tipologías, rescatando la memoria de la arquitectura paulista de esa época (1956-1970). Realizamos algunas importantes citas de sus principales proyectos, después de una búsqueda minuciosa de publicaciones y acervo personal del propio arquitecto. Mostraremos brevemente las diversas tipologías encontradas, y describiremos cómo sus obras, de diversas escalas, son tan poco estudiadas y profundizadas en el medio académico.

Palabras llaves: Zolko, Producción, Moderna.

Nascido em São Paulo em 1932, Gregório Zolko formou-se em 1955 na Universidade de Illinois. No período em que esteve nos EUA teve a oportunidade de conhecer grandes mestres da arquitetura, como Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright. Estudou com ambos em seminários que eram ministrados pela faculdade na época. Segundo o próprio Zolko, Mies trabalhava os princípios das modulações e estrutura metálica, já Wright era mais *orgânico* e seu curso menos estático.

De volta ao Brasil, o arquiteto decidiu passar por um período de adaptação a arquitetura brasileira e, sendo assim, buscou estágio no escritório do arquiteto Gregório Warchavchik.

No escritório de Warchavchik trabalhou entre os anos de 1955 e 1956, e estagiou em algumas obras conhecidas, como as dos clubes Paulistano, Hebraica e Pinheiros. Após alguns anos trabalhando com Warchavchik, Zolko decidiu montar seu próprio escritório. Durante anos desenvolveu projetos junto com o engenheiro Hugo Hamburger, que havia saído recentemente da Construtora Luz-Ar. Juntos construíram diversos projetos por São Paulo.

Com a morte de sócio Hugo Hamburger, em 1968, Zolko continuou com seu escritório, que viria a ter como sócio, algum tempo mais tarde, o arquiteto Wolfgang Schoeden, que era o chefe de projetos na época em que ambos trabalharam no escritório de Warchavchik.

Wolfgang e Zolko já haviam trabalhados juntos em um concurso de arquitetura antes de se tornarem sócios. Participaram do concurso para o novo Hospital Albert Einstein, ainda quando trabalhavam no escritório de Warchavchik. Nesse concurso ficaram em 2º lugar, indicando a capacidade de produzir bons projetos, e que a parceria poderia gerar grandes projetos. Anos mais tarde, a convite do próprio Zolko, participariam do concurso para o novo palácio da Farroupilha, do qual saíam vencedores.

Depois de vencer o concurso para o Palácio da Farroupilha, Wolfgang volta para a Alemanha e fica uma breve temporada por lá, enquanto Zolko trabalha de maneira independente em São Paulo. Posteriormente, quando Wolfgang regressa ao Brasil, monta seu escritório, que se perde alguns anos mais tarde, após um incêndio no prédio em que se localizava. Wolfgang então pede ajuda a Zolko, que o acolheu, nascendo assim uma nova sociedade que duraria mais de 40 anos.

Dentro de diversas situações, devemos ressaltar também o seu envolvimento com aspectos políticos e sociais da arquitetura paulista, pois são importantes para entender a produção do arquiteto e inseri-lo em meio a um retrato da época.

Por indicação do seu amigo Jorge Wilhelm, Zolko trabalhou como tesoureiro do IAB-SP por duas gestões, e foi um dos arquitetos fundadores do primeiro sindicato de arquitetos. Além disso, devido à sua fluência com idiomas e também pelas suas experiências de vida no estrangeiro, mediou em diversas ocasiões encontros entre arquitetos locais e arquitetos estrangeiros que vinham em visita ao Brasil.

## ANÁLISE DE PUBLICAÇÕES

A produção de Zolko abrange diversas áreas da arquitetura, tendo em seu portfólio desde projetos de mobiliários, edifícios residenciais e comerciais, residências, a grandes complexos industriais. Apesar de pouco conhecida no meio acadêmico, a extensa produção arquitetônica de Zolko, desenvolvida ao longo de mais de 60 anos de atividade, na maioria dos casos divulgadas através de revistas especializadas da época, reflete em seus traços um pouco da arquitetura moderna paulista.

Nas diversas tipologias trabalhadas, destacam-se o projeto vencedor para o Palácio da Farroupilha (1958), quando o arquiteto tinha apenas 26 anos de idade, feito em parceria com Wolfgang Schoeden, o Edifício das Emissoras Associadas, antiga TV Tupi (1961), tombado pelo Condephaat em 2014, e a Fábrica da Amortex (1970), ganhadora de prêmio na 1ª Bienal de Arquitetura de 1973 na categoria de obras industriais.

Durante a década de 80 desenvolveu também todas as sedes do banco Lar Brasileiro, que depois passou a ser controlado pelo Chase Manhattan, onde tinha contato diretamente com o escritório estadunidense Skidmore, Owings and Merrill (SOM). Por falar inglês e alemão fluentemente, trabalhou no projeto de todas as agências bancárias brasileiras da rede Chase, inclusive dois edifícios, sendo um em Porto Alegre RS e outro em Curitiba PR.

Apesar de desenhar esses dois edifícios, os projetos que foram desenvolvidos para a rede Chase são em sua maioria desenhos de interiores. O trabalho de Zolko nesses projetos era a padronização dos ambientes e o desenvolvimento de mobiliários para as agências.

Em uma época onde a produção arquitetônica se expressava através das obras de grandes nomes da arquitetura, como Paulo

Mendes da Rocha, Vilanova Artigas, e tantos outros arquitetos estrangeiros que trabalhavam no Brasil, fugidos da guerra, Zolko aparece com seus projetos de grandes fábricas, edifícios e casas, com um conceito modular expresso fortemente em seus trabalhos.

Um texto da professora Ruth Verd Zein exemplifica bem a questão da importância da pesquisa e revisão da produção dessa época.

As obras modernas realizadas nos anos 1955-75, já quinquentenárias, necessitam urgentemente ser revisitadas, e sua condição de patrimônio cultural reconsiderada. Naturalmente, isso tampouco se poderá fazer sem examiná-las à luz das novas exigências de conforto e habitabilidade, dos novos desenvolvimentos tecnológicos e materiais contemporâneos e da necessidade inevitável da sua adaptação a novos usos e programas. O equilíbrio entre manter e renovar, sempre difícil, sempre precário, sempre instigante e criativo, terá muito o que fazer ao se debruçar sobre essas obras dos sessentas, tão singulares e radicais. Pois para fazê-lo, será preciso considerar tais obras compreendendo, também, a força de sua vontade de ativar experimentos inovativos, embebidas que estavam no clima intelectual contestador e alternativo dos anos 1960 – frequentemente, ao custo da fragilização de suas manifestações materiais. (Ruth Verd Zein, 2014)

É importante ressaltar que em buscas sobre Zolko em base de dados de bibliotecas, os estudos e pesquisas encontrados limitam-se a alguns poucos projetos, mas não o próprio como personagem principal da pesquisa, e deixam de lado obras sem expressão midiática, mas de grande qualidade arquitetônica. Tal falta de abrangência não permite revelar aspectos primordiais da produção do arquiteto, nem tampouco entender em sua plenitude as obras consagradas, como o Palácio Farroupilha ou mesmo o edifício da TV Tupi.

## A IMPORTÂNCIA DE SUAS OBRAS

A intenção é mostrar, mesmo que brevemente, que a produção arquitetônica de Zolko é ainda pouca conhecida, desvalorizando em certo ponto as obras de um arquiteto, que pode vir a ter uma relevante contribuição na documentação histórica da arquitetura moderna paulista.

Em mais de 60 anos de atividade de seu escritório, a produção do arquiteto não limitou-se à apenas uma tipologia, o que comprova que sua colaboração para esse cenário arquitetônico da arquitetura moderna paulista é realmente abrangente. Seja pelo trabalho com estruturas pré-moldadas, que o próprio arquiteto comenta ser um dos primeiros a trabalhar com esse método construtivo, seja pelos projetos baseados em modulações, ou até mesmo na utilização convencional de materiais, como as estruturas de concreto e em alvenaria de tijolos.

Quando falamos sobre a sua contribuição para a arquitetura moderna, é impossível deixar de ressaltar o projeto vencedor no concurso e posterior construção do Palácio da Farroupilha.

Em um concurso com mais de 229 participantes e uma comissão julgadora com nomes conhecidos da arquitetura nacional como Acácio Gil Borsoi, Alcides da Rocha Miranda, Manoel José de Carvalho, Rino Levi e Sylvio de Vasconcellos, Zolko e equipe destacaram-se vencedores.

O depoimento do arquiteto Moacyr Moojen Marques – também participante do concurso – é esclarecedor, apesar de receoso, e demonstra que o projeto desencadeou a renovação da arquitetura da cidade.

As pessoas o estavam descobrindo aqui [Mies], e nós estávamos presos a essa arquitetura mais durona, mais corbusiana, de paralelepípedos, paredes fechadas. Esse projeto que ganhou é bem miesiano. Nós nos sentimos traídos porque ganhou uma arquitetura que não era a nossa. Houve muito debate, porque o nosso projeto tentava contextualizar o Palácio Legislativo e pousou uma borboleta miesiana ali no centro cívico, que nós achávamos inadequada. Não havia um *ibope* assim tão grande do Mies. (Moacyr Moojen Marques, 2000, p.122).

Além do Palácio Farroupilha, identificaram-se inúmero projetos e obras publicados, com variados enfoques e abrangências. Ainda assim, a maioria dessas publicações são meros registros, e não constituem análises aprofundadas desde o ponto de vista do projeto.

O que aparece em algumas buscas de materiais sobre o arquiteto são predominantemente citações relacionadas ao concurso do Palácio Farroupilha ou ao edifício da TV Tupi, ou em outros casos,

simples catalogação de algumas residências em dissertações e mestrado ou teses de doutorado.

Pretendemos então aclarar a importância de identificar e catalogar os projetos de Gregório Zolko. Em termos de pesquisa, poderíamos agrupar seus projetos por tipologia, traçando um quadro geral que permita visualizar quais as obras mais relevantes para o aprofundamento do estudo. Tais análises permitirão identificar aqueles atributos e estratégias de projeto geradas pelo arquiteto ao longo de sua carreira que se repetiram e construíram os traços típicos de sua produção.

## CONVERSAS COM GREGÓRIO ZOLKO ENTREVISTA COM O ARQUITETO

De uma maneira mais informal, nos últimos meses, fruto de um trabalho intenso de pesquisa em seu escritório, de conversas e discussões sobre suas obras e também sobre a história da arquitetura moderna paulista, é possível citar algumas passagens e relatos do arquiteto em diversas reuniões em seu escritório, que segue em funcionamento.

Abaixo estão reeditadas algumas algumas conversas realizadas com o arquiteto. A ideia é, mesmo que de uma maneira sucinta, ilustrar o quanto há de conteúdo a ser explorado com o arquiteto em questão.

### OS PRIMEIROS PROJETOS PÓS PALÁCIO DA FARROUPILHA

O primeiro projeto desenvolvido pelo escritório de Gregório Zolko, após se consagrar vencedor do concurso para o Palácio da Farroupilha, foi um edifício residencial na rua Tutóia, em São Paulo SP, projetado em 1960. Um projeto pequeno, de apenas seis andares, mas que até hoje está exatamente como foi projetado a mais de 55 anos atrás. Janelas de correr, terraço, arquitetura simples, mas agradável. A única questão comentada hoje é sobre as garagens, que na época não era usual um arquiteto se preocupar em projetar garagens, era somente uma por apartamento.

Outro projeto muito interessante é o edifício residencial na rua Renato Paes de Barros, em São Paulo SP, projetado em 1965, que pode ter sido o primeiro projeto pensado como Flat em São Paulo.



No início, o projeto teria somente quinze andares e cerca de 90 apartamentos, entre um e dois dormitórios. Tinha diversos itens de uso coletivo como uma sala de estar e uma biblioteca. Depois de aprovado na prefeitura, começaram as vendas, mas os compradores achavam estranho, e as vendas não foram tão bem. Com medo de perder o dinheiro investido, devolveram o valor para quem já havia comprado, e resolveram mudar todo o conceito, e fizeram 30 apartamentos comuns. Com a mudança de conceito, todos os apartamentos foram vendidos em apenas duas semanas.

## A PARTICIPAÇÃO NO MERCADO IMOBILIÁRIO

Zolko trabalhou na Construtora Luz-Ar, entre os anos de 1967-1974. Sua amizade com os arquitetos Alfred Duntunch e o Stephan Landsberguer, fizeram com que virassem sócios na construtora na época. Após o falecimento sócios, Cluni Rocha teve que assumir a empresa, na mesma época em que estavam construindo a Fábrica da Mercedes, projetada pelo arquiteto Alfred Duntunch, e o chamaram para trabalhar no desenho do refeitório desse projeto. Além de contribuir com esse projeto, Zolko desenvolveu muitos outros edifícios para a antiga construtora Zarvos e Construtora Hindi.

Nesses projetos, para o mercado imobiliário da época, haviam muitas repetições de tipologias e materiais. Até hoje, Zolko diz que tem facilidade em reconhecer tais projetos. Pelas suas contas, foram desenvolvidos mais de 20 edifícios para essas construtoras na época.

## OS REVESTIMENTOS E A INFLUÊNCIA DE MIES

A influência dos revestimentos e materiais usados na obra de Zolko vem principalmente das obras de Mies van der Roe, como o uso do tijolo e do concreto. Na época em que começou a fazer projetos usava-se muito pastilhas, mas ele reparava que o tijolo comum tinha uma durabilidade muito boa. Segundo o próprio arquiteto, mais de 80% de seus projetos eram feitos de tijolos ou concreto aparente, que segundo ele, envelhecem melhor com o tempo.

## AS INDUSTRIAS COMO BASE DO ESCRITÓRIO

Zolko tinha uma certa facilidade na comunicação com as indústrias que vinham de fora do Brasil e chegaram a projetar dezenas, pois



por ser fluente em inglês e alemão, e o seu sócio Wolfgang em alemão, facilitava bastante a comunicação do escritório com esses clientes.

Vale a pena destacar dois desses projetos, como a Fábrica da Tecelagem Santaconstância (1968) e o Núcleo Industrial Amortex (1970), vencedora na categoria projetos industriais na primeira bienal de arquitetura, em 1973.

Nesses projetos era usado basicamente um sistema de modulação, que variava de acordo com as peças que eram fabricadas. Usava-se muito pré-moldado, mas na época como havia poucos fornecedores, como a Rodrigues Lima, Consig, Cinaza, que produziam as peças pré-fabricadas desde a fundação, as limitações ainda eram grandes.

A ideia de usar o pré-fabricado surgiu, pois era uma preferência do escritório em utilizar tal método construtivo, e pela prioridade de trabalhar com o concreto. O escritório também chegou a desenvolver projetos em estrutura metálica, mas na maioria das vezes tudo era uma questão de vão e da relação com a segurança contra incêndio. Os vãos que conseguiam trabalhar variavam entre 25 a 30 metros com o pré-fabricado. Em uma fábrica, chegaram a trabalhar com um arco de 50 metros, o que era um certo desafio na época, e isso ajudava no desenvolvimento dos grandes espaços necessários para essas edificações. Outra questão pela a escolha do material era o seguro que seria feito pela fábrica, pois tinham que perguntar para o cliente qual o tipo de material que a seguradora aceitava, e na maioria das vezes era o concreto, pela sua maior resistência ao fogo.

## HISTÓRIAS DA ÉPOCA

Apesar de ser contemporâneo a grandes nomes da arquitetura moderna paulista, Zolko comenta que a relação entre os arquitetos da época era algo mais profissional, já que eram concorrentes. Como havia trabalhado no IAB-SP uma época, Zolko tinha contato com vários deles, e também pelo fato das reuniões semanais realizadas na própria sede do IAB-SP, onde conversam sobre o que cada arquiteto estava desenvolvendo na época.

## REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Na busca por referências bibliográficas, em nenhum dos grandes livros de arquitetura, ou mesmo em revistas especializadas, são

citadas referências a obra de Gregório Zolko. A sua produção é relatada, em sua grande maioria, em revistas especializadas da época.

Em alguns livros sobre a produção da arquitetura moderna de Porto Alegre, ou sobre concursos de arquitetura, é possível encontrar citações do Palácio da Farroupilha, mas nada além de breves e sucintas referências.

Dentro desse cenário, a revisão da bibliografia mais próxima a época da produção arquitetônica de Gregório Zolko, como o clássico livro *História crítica da arquitetura moderna*, de Kenneth Frampton, ou mesmo o mais recente *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*, de Jean-Louis Cohen, tornam-se importantes nesse estudo de suas obras em uma tentativa de inseri-las temporalmente.

Das referências bibliográficas nacionais, é importante indicar o livro *Brasil, arquiteturas após 1950*, de Ruth Verd Zein e Maria Alice Junqueira, e também o *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* de Hugo Segawa. Ambos narram a época da arquitetura moderna onde tivemos o maior volume de produção do escritório de Zolko, mas que mesmo assim não cita nenhuma referência as suas obras.

Além dos livros citados acima, os livros pesquisados para o levantamento desse texto fazem parte de uma bibliografia inicial selecionada para servir como base referencial a elaboração de um estudo aprofundado de suas obras e referências externas. Em um estudo mais longo, é provável que sejam encontrados novas referências ou alusões a sua produção, sejam teses, dissertações, artigos ou qualquer outro material que julguemos importante para a concepção de um trabalho final mais denso. Seria importante, portanto, uma revisão detalhada de todas as obras de Gregório Zolko, buscando informações em revistas, livros, dissertações, teses ou textos que citam de alguma maneira o arquiteto e sua produção arquitetônica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura moderna brasileira*. London, Phaidon, 2004.

ALMEIDA, Maria Fonseca de. *Revista Acrópole publica residências modernas: análise da revista Acrópole e sua publicação de residências unifamiliares modernas entre os anos de 1952 a 1971*. Dissertação de mestrado. São Carlos, IAU USP, 2008.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2003.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

CARDOZO, Roberto Coelho; ZOLKO, Gregório. Praça pública. *Acrópole*, n.345, São Paulo, nov. 1967, p. 32-33.

COHEN, Jean Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889. Uma história mundial*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GRUNOW, Evelise. Entrevista com o arquiteto Gregório Zolko. *Projeto Design*, n. 346, São Paulo, mar. 2009.

KIEFER, Flávio; MAGLIA, Viviane Villas Boas. Refinaria Alberto Pasqualini - entrevista com os autores. *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, n. 2, Porto Alegre, 2000, p. 122.

LIBERMAN, Pawel Martyn; ZOLKO, Gregorio; RODRIGUES, Nélío. Concurso do Departamento Federal de Segurança Pública: 4º prêmio. *Acrópole*, n. 339, São Paulo, maio 1967, p. 27.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 073.04, Vitruvius, jun. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>>.

----- . O Sul por testemunha: declínio da hegemonia corbúsiano-carioca e ascensão da dissidência paulista na arquitetura brasileira anos 50. *Pós: Revista de Pós Graduação de Arquitetura e Urbanismo da USP*, n.27, São Paulo, jun. 2010.

----- . *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: Sob o mito do "gênio artístico nacional"*. Orientador Rogério de Castro Oliveira. Tese de doutorado. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2004.

PINHEIRO, Márcio. *Leituras urbanas: torre de antena de rádio e televisão da tv Cultura e o bairro do Sumaré*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Unesp, 2008.

SCHOEDON, Wolfgang; ZOLKO, Gregório. Indústrias Amortex. *Projeto*, n. 1826, São Paulo, fev. 1983, p. 23.

----- . Amortex S.A. *Projeto*, n. 143, São Paulo, jul. 1982, p. 143.

----- . Santa Constância Tecelagem S.A. *CJ Arquitetura*, n. 3, Rio de Janeiro, nov./dez./jan. 1973/1974, p. 126-128.

----- . Santa Constância Tecelagem S.A. *Projeto e Construção*, n. 4, São Paulo, mar. 1971, p. 26-33.

----- . Amortex. *CJ Arquitetura*, n. 3, Rio de Janeiro, nov./dez./jan. 1974/1973, p. 85-88.

- Amortex. *Projeto e Construção*, n. 29, São Paulo, abr. 1973, p. 22-27.
- Arcos-shed para vencer 30 metros de vão livre. *CJ Arquitetura*, n. 10, Rio de Janeiro, 1975, p. 70-74.
- Fábrica de ferramentas Belzer do Brasil. *Projeto*, n. 22, São Paulo, ago. 1980, p. 43-46.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2002.
- XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura moderna em Porto Alegre*. São Paulo, Pini, 1987.
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista, 1953-1973*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, PROPARG UFRGS, 2005.
- Modernidade madura, alternativa, brutalista, plural. O patrimônio e legado dos anos 1955-75. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 166.00, Vitruvius, abr. 2014 <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.166/5120>>.
- ZOLKO, Gregório. Edifício Emissoras Associadas. *Acrópole*, n. 271, São Paulo, jun. 1961, p. 20
- Edifício de apartamentos. *Acrópole*, n. 371, São Paulo, mar. 1970, p.34-35.
- Móvel combinado para armário-divisão-bar. *Acrópole*, n. 246, São Paulo, abr. 1959.
- Edifício de apartamentos. *Acrópole*, n. 258, São Paulo, 1960, p.134-135.
- Residência no Jardim Europa. *Acrópole*, n. 232, São Paulo, fev, 1958, p.138-139.

# A PRESERVAÇÃO OFICIAL DO BALNEÁRIO DE ÁGUAS DE LINDÓIA DE OSWALDO BRATKE

Silvia Ferreira Santos Wolff

## RESUMO

Trata-se de apresentação do contexto de preservação oficial das instalações do Balneário de Águas de Lindóia, projeto do final da década de 1950 que foi contratado pelo Governo do Estado de São Paulo ao arquiteto Oswaldo Bratke. Embora seja crescente o reconhecimento da obra moderna deste arquiteto pela crítica especializada não havia tombamento de qualquer exemplar de sua produção. Paradoxalmente foi a solicitação pela comunidade de uma edificação de estilo eclético *normando* que trouxe visibilidade para os técnicos que estudavam sua preservação para o balneário e sua arquitetura moderna. O Hotel Glória e o Balneário de Águas de Lindóia, além de relação de origem, são estruturas nascidas dentro de um projeto termalístico, quando se iniciaram as estações de águas no Brasil no início do século XX, dividem a mesma paisagem e estabelecem contraponto entre suas arquiteturas contemporâneas, distintas e ainda assim complementares.

Palavras-chave: Arquitetura moderna, Ecletismo, Preservação do Patrimônio Cultural.

## THE OFFICIAL PRESERVATION OF THE ÁGUAS DE LINDOIA'S BATHING RESORT BY OSWALDO BRATKE ABSTRACT

This paper presents the context of official preservation of the facilities of the Aguas de Lindóia's Bath Resort, built at the end of the

1950ties contracted by the Government of the State of São Paulo to the architect Oswaldo Bratke. Although the recognition of the modern work of this architect by the specialized critic is increasing, there was no official designation for any of his buildings. Paradoxically it was the request by the community of a building of eclectic *Norman* style that brought attention to the spa and its modern architecture for those studying the preservation of the hotel. The Hotel Glória and the Spa maintain relations of origin, both are structures born within a thermal project, when the water stations began in Brazil at the beginning of 20th century and they share the same landscape and establish a counterpoint between their architectures which are contemporary, distinct and yet complementary.

Keywords: Modern architecture, Eclecticism, Cultural Heritage Preservation.

## LA PRESERVACIÓN OFICIAL DEL BALNEARIO DE AGUAS DE LINDÓIA DE OSWALDO BRATKE RESUMEN

Presenta-se el contexto de preservación oficial de las instalaciones del Balneario de Aguas de Lindoia. Proyecto del final de los años 1950 encargado por el gobierno del estado de São Paulo al arquitecto Oswaldo Bratke. A pesar de que está creciendo el reconocimiento de la obra de este arquitecto moderno por los críticos no había ningún ejemplar protegido oficialmente de su producción. Paradójicamente fue la petición de la Comunidad por la preservación de un edificio de estilo ecléctico *Norman*, que concedió visibilidad al balneario y su arquitectura moderna para los técnicos que estudiaban la preservación del hotel. El Hotel Glória y el Balneario de Aguas de Lindóia, relacionam-se por su origen común, son estructuras nacidas dentro de un proyecto termalístico, cuando se iniciaron las estaciones de aguas en Brasil, dividen el mismo paisaje y establecen contrapunto entre sus arquitecturas contemporáneas, distintas y distintas Y además complementarios.

Palabras clave: Arquitectura moderna, Eclecticismo, Preservación del Patrimonio Cultural.

## PREÂMBULO NECESSÁRIO: O TOMBAMENTO OFICIAL NO ESTADO DE SÃO PAULO: PROCESSOS, SOLICITAÇÕES, PESQUISAS E DELIBERAÇÕES

O tombamento, forma oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil, da maneira mais sintética possível, significa atribuição de valor. No caso específico do conselho de preservação paulista, o Condephaat, tal atribuição se faz através de algumas etapas consecutivas. O tempo entre a primeira e a última etapa tem sido encurtado, mas por toda sorte de razões já chegou a levar mais de década.

Inicialmente há uma solicitação de tombamento – mais frequentemente este pedido é feito pelo público em geral, fruto de motivações variadas, mas sobretudo por temor em face a riscos de desaparecimento de alguma edificação ou paisagem à qual se vinculam memórias coletivas. O objeto que se deseja tomba é então analisado por um corpo técnico que emite um parecer fruto de investigação sobre a origem, características e análise de seu valor para a preservação. Tal parecer é, por sua vez, analisado por um conselheiro relator que o encaminha para votação no Conselho. O Conselho é composto por representantes da comunidade: acadêmicos, juristas, representantes religiosos e de associações de classe. Após o voto, ainda é, sujeito ao aval do Secretário da Cultura, representando o Governo do Estado. Caso haja o aval, gera-se o ato oficial, com o reconhecimento estadual de que aquele objeto tem um valor cultural para o povo paulista e, portanto, deverá manter suas características essenciais segundo alguns parâmetros descritos em diretrizes expressas em uma resolução legal.

Ora, cada uma dessas etapas tem suas particularidades. E cada um desses momentos deve ser de convencimento, de se criar a convicção de que aquele bem cultural identificado pela comunidade deverá ter seu valor reconhecido e, portanto, sua permanência e manutenção compartilhada pela comunidade, com os custos que esse ato implica.

O reconhecimento e valorização desses bens passam por categorias advindas de campos acadêmicos como a arquitetura, a história e a antropologia por exemplo. Mas necessariamente não são os valores reconhecidos pela crítica desses campos que determinam ao fim e ao cabo cada tombamento.

Talvez por isso, embora as contribuições desses campos sejam fundamentais, não é imprescindível que o estudo de tombamento cubra todas as etapas que seriam percorridas em uma pesquisa acadêmica.



Mesmo porque, cada vez mais se verifica que temas, afinal sugeridos pelo desejo de preservação de memória pela comunidade, lançam novos assuntos e linhas de pesquisa, se antecipando a superação de conceitos e cânones críticos.

A atribuição de valor e o reconhecimento não são, em geral, o motor das solicitações do público, mas sim o aspecto de que, quando tombado, o bem material que se deseja que seja perpetuado e que ampara a memória coletiva, este esteja salvaguardado da destruição.

As solicitações ao Condephaat pela comunidade em seus mais de quarenta anos não se ampararam em critérios de valorização arquitetônica, muito menos de categorias aceitas pela crítica naquele momento. As análises técnicas, por sua vez, valeram-se de estudos existentes, mas nem sempre estes existiam no momento em que o tombamento de bens de novos temas e objetos era demandado pela comunidade.

Criado ao final da década de 1960, o Condephaat logo foi chamado a salvar da destruição a matéria eclética que caracterizou as edificações fruto da riqueza material de São Paulo na virada do século XIX e início do XX. Para se ater a dois exemplos superlativos basta lembrar que o tombamento da antiga Escola Normal Caetano de Campos na Praça da República na década de 1970 (RODRIGUES, 1999)<sup>1</sup> não se deu por sua arquitetura, e seu então controvertido valor arquitetônico – eclético, mas pela carga simbólica advinda daquele prédio, berço de ações culturais de extrema intensidade.

A Estação da Luz, *a Inglesa*, símbolo maior da riqueza material paulista, que teve seu tombamento recusado por décadas pelo Iphan, por ser projeto estrangeiro, também não teve a arquitetura muito explorada ou explicada quando de seu tombamento pelo Condephaat no início da década seguinte.

O desconforto técnico diante do ecletismo existiu no ambiente preservacionista brasileiro desde sua origem por muito tempo. Afinal, na década de 1930 a preservação e a arquitetura moderna afirmaram-se no país pelos mesmos agentes, capitaneados por Lúcio Costa. E como tiveram que se contrapor ao panorama arquitetônico vigente, no qual o ecletismo reinava soberano! Basta lembrar que o ícone da arquitetura moderna, o prédio do Ministério da Cultura no Rio de Janeiro, de 1936, logo foi tombado pelo Iphan. Já o Palácio

---

1. Versando sobre as primeiras décadas de atuação do Condephaat, a autora trata das circunstâncias do tombamento da Caetano de Campos.



Monroe, edifício eclético por excelência do Rio de Janeiro, teve sua demolição aprovada em 1976 pelo mesmo instituto.

No campo da preservação a possibilidade de tombamento de monumentos importantes a despeito de seu controvertido ou nenhum valor arquitetônico, como então se dizia sem constrangimento, apoiou-se em seus atributos como suporte da memória e como fruto da ampliação conceitual que introduziu o patrimônio cultural, principalmente a partir do enfrentamento dessas questões que se iniciaram no final dos anos 1970 (RODRIGUES, 1999).<sup>2</sup>

A análise do patrimônio cultural em sua dimensão como expressão material extrapolava parâmetros exclusivamente trazidos pela crítica de arquitetura. De lá para cá, o tipo de objeto tombado ampliou-se muito, mas mesmo nas edificações há uma grande variedade de estilos e manifestações, dentre as quais há uma grande número de edificações ecléticas tombadas.

No Condephaat, o atendimento aos temas solicitados pela comunidade tem exigido assim, o reconhecimento da validade daquela preservação por diferentes critérios e a valorização arquitetônica, como se referiu, é então uma das dimensões e, não necessariamente a mais importante. Importante às vezes é compreender temas novos, assuntos não estudados, ao menos do ponto de vista da preservação. Foi assim o tombamento do Caetano de Campos e a arquitetura oficial do início do século XX, das casas de aluguel, como Vila Economizadora, dos monumentos do Caminho do Mar e campi universitários, da enorme mancha urbana dos bairros – jardins, exclusivamente residenciais, e mais recentemente, de postos de gasolina.

Para tais estudos e valorações recorre-se a fontes primárias, depoimentos, comparações e, se houver, bibliografia crítica e acadêmica. Muitas vezes, o pedido do público antecipa assuntos que ainda não foram aprofundados no universo acadêmico. Nesse sentido, verifica-se que a própria atribuição de valor tem exercido o papel de chamar a atenção para novos objetos e para estudos acadêmicos mais aprofundados.

Aqui se pretende iluminar apenas um dos aspectos relativos à atribuição de valor pelo tombamento de uma edificação moderna, o Balneário de Águas de Lindóia, cujo processo apresentou algumas particularidades, dentre elas a de ser um tombamento originado de

---

2. A autora trata na obra das escolhas de bens para tombamento pelo Condephaat e da ampliação de conceitos.

um pedido de preservação de outra edificação, de estilo normando, desvalorizado pela crítica de arquitetura moderna – o Hotel Glória de Águas de Lindóia.

Necessário dizer que o pedido de tombamento, exclusivamente do hotel em estilo normando, deu-se em 1987 quando se temia que ocorresse sua descaracterização ou mesmo demolição.

## A PRESERVAÇÃO DO HOTEL GLORIA E DO BALNEÁRIO DE ÁGUAS DE LINDÓIA

A arquitetura normanda caracteriza-se por uma estética formalista, baseada em atributos romantizados de elementos da arquitetura rural e dos Alpes europeus – telhados de ponto alto e falsas estruturas aparentes de madeira. No Brasil teve em forte voga entre os anos 1920 e 1940 (WOLFF, 2016)<sup>3</sup> em residências, parques públicos e hotéis de montanha.

O estilo foi sempre alvo de preconceito e comentários jocosos em salas de aula de escolas de arquitetura – para quando a neve? – Ainda não foi objeto de consideração aprofundada no universo acadêmico, nem até pouco de preservação. O outro tema que envolvia o estudo – a arquitetura e o urbanismo das estações de águas – também pouco foi abordado até o momento.<sup>4</sup> O esforço técnico deste modo foi o de construir um quadro geral percorrendo brevemente outros exemplares de cidades termais, seus hotéis e instalações no panorama nacional e internacional e de avaliar suas arquiteturas. Para tal se elaborou quadro com a cronologia das instalações de hotéis em algumas estâncias mais conhecidas no Brasil.<sup>5</sup>

O tombamento de obras de arquitetura moderna foi fenômeno restrito no Condephaat. São cerca de trinta tombamentos em um universo de mais de quinhentos bens tombados.<sup>6</sup>

---

3. A autora apresenta características do estilo normando, assunto posteriormente desenvolvido em pareceres de tombamento como P.Condephaat 49876/2004, - Relativo ao tombamento do Hotel Glória de Águas de Lindóia.

4. Cf. P.Condephaat 49876/2004, op.cit. Também fazem parte do tombamento do Parque da Água Branca em São Paulo edificações deste estilo, mas não foram estudadas em suas características por essa ocasião.

5. Ver quadro comparativo e imagens de hotéis do período que não cabem nesse espaço.

6. F. sobre os tombamentos de arquitetura moderna pelo Condephaat.

Apenas recentemente este número ampliou-se consideravelmente com o estudo de obras de dois arquitetos paulistas de reconhecimento consolidado Vilanova Artigas e Rino Levi. Oswaldo Bratke ainda não foi estudado no âmbito da preservação.

A indicação para tombamento originada por uma solicitação por técnico do órgão é algo que se dá raramente. Dentre outros motivos por que o atendimento às solicitações externas é grande, além do trabalho gerado por cada tombamento existente, como fiscalizar para que os bens já tombados não sejam descaracterizados e/ou destruídos. Mesmo assim, indicações advindas do próprio órgão ocorrem ocasionalmente, quando um técnico vê como plenamente justificável esse ato, em função de lógicas preservacionistas que, embora tenham aproximações com os critérios de valoração acadêmicos, tem suas justificativas específicas.

O tombamento do Balneário de Águas de Lindóia não se fez por sobressair em comparação com a obra do arquiteto que ainda não foi estudada no ambiente preservacionista, mas sim por suas qualidades em si e sua presença na paisagem de Águas de Lindóia. E principalmente por seu vínculo de origem com o Hotel Glória, com cuja arquitetura estabelece relações na paisagem e ao mesmo tempo se contrapõe, complementa e explica. É claro, aí sim, pela qualidade de sua arquitetura. Assim, esse tombamento, efetivou-se mesmo sem ter havido uma solicitação por parte da comunidade, sob a luz do relativo ao Hotel Glória, esse sim que se desejava preservado, mas cuja manutenção os arquitetos e mesmo os preservacionistas não conseguiam justificar, desde 1987.

O “desconforto” no órgão de preservação pelo estilo normando do Hotel cujo tombamento era solicitado não era plenamente consciente. Mas a análise do hotel apoiada na crítica de sua arquitetura de estilo contribuiu, inegavelmente, para que este estudo se alongasse e não houvesse conclusão sobre seu tombamento ou não por muito tempo.

Pelo estudo realizado, originado do pedido de preservação exclusivo do Hotel Glória, verifica-se o desdobramento que acabou por induzir – a extensão do tombamento para a edificação existente do balneário também. A história do Hotel decorre intrinsecamente do balneário (com outras instalações, mais modestas) que o precedeu, e que deu origem à estância de Águas de Lindóia. Pelas referências ao hotel e ao balneário associadamente, pelo estudo da história das Águas de Lindóia e de sua essencial relação com a exploração da

qualidade das águas, e ainda, pela história do turismo hoteleiro no Brasil, percebemos o quanto o estudo e preservação do Hotel Glória foi enriquecido e melhor justificado em sua relação com a origem do balneário, daí a sugestão de tombamento de ambos associadamente.

Neste caso, a sugestão de tombamento da edificação moderna de Oswaldo Bratke partiu do reconhecimento de seu significado na história do município e do termalismo em São Paulo e, evidentemente, mas não exclusiva e isoladamente, por sua qualidade arquitetônica.

De todo modo, os dois edifícios e seu vale hoje preservados evocam as muitas temporalidades em torno da exploração da qualidade das águas e seu uso para a saúde identificada por um médico.

Obras como o edifício do Balneário quando estudadas nos compêndios de arquitetura moderna figuram isoladas e assim são analisadas, como monumentos. Mas, prédio de 1952, que substituiu instalações anteriores, este se diferencia e complementa em relação ao Hotel Gloria, projeto simples e funcional de 1920, reformado em estilo normando, na década de 1940, inspirado nos *bem sucedidos* exemplares também de inspiração romântica, Hotel Toriba de Campos de Jordão e Hotel Quitandinha de Petrópolis, além do Hotel Normando de São Lourenço, outra estação de águas que, até no nome do estabelecimento explicita o vínculo romântico que a opção estilística arquitetônica mantinha com idealizações da Europa.

O Hotel Gloria é estabelecimento reformado algumas vezes, desde sua origem nos anos 1920. As primeiras instalações hoteleiras, como todo o complexo, eram de fatura simples e despretensiosa. A feição em estilo normando visou adequar a imagem do Hotel às demandas mais exigentes do turismo dos anos 1940, bem como adequar-se à feição/estilo que vinha se firmando para hotéis de montanha – baseado até em experiência internacional de valorização romântica deste tipo de arquitetura.

Já o Balneário trata-se de projeto de espaço de uso público, com a particularidade do fundamento em torno das águas, que apresenta atributos claros da arquitetura moderna brasileira anterior aos anos 1960. Características como marcas da leveza do traço, espaços articulados, íntima relação com a natureza por meio de pátios ajardinados e amplo uso de pedras e materiais naturais, emprego da cor em elementos de revestimento e piso, pastilhas de vidro e forte relação com as artes plásticas por meio de painéis artísticos.

Com a valorização de sua relação com o balneário o até então *desconfortável* tombamento do Glória, ganhou sentido. O Balneário

e suas qualidades intrínsecas em consonância com as proposições modernas resignifica o hotel *de estilo*, diminuindo a importância desse aspecto por sua origem e história e por com ele estabelecer contraponto paisagístico e estilístico.

O tombamento do Balneário, em princípio mais fácil de justificar, sobretudo pela qualidade da edificação moderna, e sua arquitetura inteligente, por sua vez, ganhou maior consistência na preservação de todo conjunto. Como se o tombamento trouxesse mais legitimidade para o do Hotel Glória e sua pouco aceita (para a crítica arquitetônica) arquitetura com telhados preparados para a neve.

Assim, preserva-se o Hotel Glória, estabelecimento hoteleiro remanescente da fase de implantação de projeto termalista no Brasil, que englobava, balneário, acomodações e culturas para abastecimento na década de 1910, e empreendimento que deu origem e desenvolvimento à Estância Hidromineral de Águas de Lindóia. Preserva-se também sua íntima relação histórica, cultural e paisagística com o balneário público que se situa em terreno a sua frente e que induziu suas origem e existência e a ele se interliga por túnel.

Vale ainda destacar que esse tombamento do balneário evoca a extensa ação do governo Carvalho Pinto que entre 1959 a 1963, orientou-se pelas diretrizes delineadas no seu Page (Plano de Ação do Governo do Estado) que investiu no planejamento e modernização do Estado de São Paulo. Dentre as iniciativas empreendidas houve forte investimento em instalações, para o que se realizou contratação de obras de arquitetura, em convênio com o Instituto de Arquitetos do Brasil. Daí decorreram obras de arquitetura moderna de muita qualidade, dentre as quais está o Balneário de Águas de Lindóia (CAMARGO, 2016, p. 164-203).<sup>7</sup>

O Balneário Águas de Lindóia, em sua configuração atual, é obra representativa da arquitetura moderna brasileira anterior aos anos 1960, que buscava aliar funcionalidade, inovações técnicas, integração com a natureza e artes plásticas e uso de cromatismo variado no emprego de materiais contemporâneos.

Há muito o que se destacar no projeto de Oswaldo Bratke – concepção de um momento de arquitetura moderna já mais consolidada. O projeto e obra, realizados entre 1952 e 1960, não são mais ponta de lança da vanguarda como foi a casa modernista de Gregori

---

7. Enquanto o estudo de tombamento da edificação do Balneário era realizado, paralelamente se fazia essa pesquisa que, contudo não era ainda pública.

Warchavchik É obra de afirmação, madura e plena das possibilidades estruturais e tecnológicas do momento.

É obra de proposição e absorção do que a arquitetura moderna apresenta de potência, de uso racional do terreno, dos materiais da indústria, do uso inteligente da infra-estrutura. Destacam-se as instalações hidráulicas com visita permanente – o que permite hoje revisão sem quebra de piso – do potencial plástico dos materiais, do cromatismo, da integração das artes, com painéis murais de Livio Abramo e, originalmente no projeto, embora não implantado, de paisagismo por Burle Marx.

O projeto do balneário que se implantou arrojada e sabiamente como uma ponte sobre o vale, mas também se acomodando ao terreno pode-se destacar a leveza do traço de edificação, afinal, grande. E ainda, a segurança nas escolhas e criação de detalhes técnicos de construção, a serviço do conforto e da boa manutenção; a escolha dos materiais contemporâneos tirando partido do potencial dado pelos cromatismos, pelo desenho retilíneo, todos aspectos próprios à arquitetura brasileira dos anos 1950. (SEGAWA, 1997, p. 201-202)

A implantação é o de um edifício baixo no fundo do vale, complementado por uma ponte que o atravessa. Há um teto-jardim no bloco com banhos e duchas. A presença do grande prédio na paisagem não é impositiva pela sabedoria de instalar-se no fundo da paisagem.

Os grandes panos de parede são guarnecidos com murais de pastilhas de vidro criados por Livio Abramo. A indústria forneceu um item inovador, domos plásticos para a iluminação zenital dos ambientes. Elemento que se vulgarizou posteriormente na arquitetura. Destaca-se ainda com inteligência a tubulação com acesso permanente em valas nos pisos.

A paisagem que integra o Hotel Glória e o Balneário de águas de Lindóia ilustra dois momentos e sintetiza a preservação oficial realizada – a arquitetura moderna contextualizada em sua relação de excepcionalidade no tempo e no espaço. Como marca na paisagem em que figura. O projeto do Balneário em si aparece ainda como norte e utopia possível para o desenvolvimento da arquitetura brasileira. Resta discutir o quanto essa promessa efetivou-se. Talvez não mais na própria arquitetura pública tenha retornado momento em que o Estado Brasileiro tenha contratado projeto de arquitetura com tanta qualidade.

Concluindo, foi a relação indissociável entre hotel e balneário que fundamentou a preservação de ambos. O que só foi possível em 2015, quase trinta anos depois da solicitação original de tombamento exclusivo do hotel, e quando ambos foram entendidos em conjunto.

Assim, o reconhecimento do prédio do balneário de Oswaldo Bratke amplia-se da chave do objeto arquitetônico de excelência, para incluir sua origem, seu vizinho e a paisagem em que se inscreve. Na análise foi possível entender a obra em sua relação com o ambiente natural – a profusão de águas terapêuticas identificadas por um médico – e a beleza da paisagem do vale e em sua atitude de edificação que, com a linguagem moderna e os mais contemporâneos elementos construtivos e conquistas tecnológicas e da indústria do seu tempo, respeitou e dialogou com o sítio em que se implantou.

Pode-se imaginar que o arquiteto Bratke, assim como os que não deram muita atenção ao pedido de tombamento desde 1987, não valorizou o Hotel Glória, aquela construção de estilo escuso, vizinha ao de seu novo projeto. Mas a comunidade em 1987 via valor ali e cobrou sua preservação.

O que interessa discutir aqui, para além da qualidade do projeto moderno das instalações do balneário e a qualidade da obra de seu autor, Oswaldo Bratke, é sua relação com o Hotel Glória, bem de cuja existência o Balneário não prescinde – seja como motivação de tombamento, história, origem comum, e como contraponto/ complemento indissociável na paisagem.

Neste encontro da preservação de monumentos da arquitetura moderna, fruto da experiência com a preservação oficial do patrimônio cultural, o que se pretende poder contribuir é para a compreensão desta arquitetura como fenômeno de aceitação progressiva. Verificar que é arquitetura que conviveu com elementos de importante presença na paisagem e na memória coletiva e que, não raro, não compartilhavam os mesmos parâmetros ideológicos e formas modernas. E que o comum, o que edificou a paisagem construída da primeira metade do século XX não foi a arquitetura moderna. Talvez ainda apresentar a discussão que possivelmente a preservação da arquitetura moderna deva/possa se efetivar mais fortemente se entendida no contexto de que se origina e no conjunto da paisagem em que se insere.

E por fim que a atribuição de valor para a preservação de edifícios ganha força se estes forem analisados com parâmetros que excedam os limites da arquitetura.



E é interessante observar que a preservação em sua dimensão mais ampla já está em curso. É como se o tombamento despertasse as administrações frente a uma certa letargia que havia com relação à manutenção do Balneário. Estão em curso providências para recuperações mais estruturais e aí, mais uma vez, a possibilidade de buscar garantir qualidade na intervenção fica mais efetiva com o tombamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMARGO, Monica Junqueira de. Inventário dos bens culturais relativos ao Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963). *Revista CPC (USP)*, v. 21, 2016, p. 164-203.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Princípios de arquitetura moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. Orientador Paulo Bruna. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2000

GUICHE CONDEPHAAT 00190/87. Relativo ao tombamento do Hotel Glória de Águas de Lindóia.

GUICHE CONDEPHAAT 01188/2015. Relativo ao tombamento do Balneário de Águas de Lindóia.

P. CONDEPHAAT 75946/2016. Relativo ao tombamento do Balneário de Águas de Lindóia.

P. CONDEPHAAT 49876/2004. Relativo ao tombamento do Hotel Glória de Águas de Lindóia.

RODRIGUES, M. *Imagens do Passado: a instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987*. São Paulo, UNESP, 1999.

SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, Pro Editores, 1997.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Jardim América*. São Paulo, EDUSP, 2001.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos; MIURA, Priscila M.; UNGARETTI, Adda. A. P. *Dossiê Rino Levi. Relatório de pesquisa*. São Paulo, UPPH/Condephaat, 2010.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos; UNGARETTI, Adda. A. P.; MIURA, Priscila M. *Dossiê Artigas. Relatório de pesquisa*. São Paulo, UPPH/Condephaat, 2010.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos; ZAGATO, José Antonio Chinellato. A preservação do patrimônio moderno no Estado de São Paulo pelo Condephaat. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.07, Vitruvius, jul. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6129>>.



# DUAS ABÓBADAS PAULISTAS DOS ANOS 70: CASAS DINO ZAMMATARO E MARCOS ACAYABA

Silvia Lopes Carneiro Leão  
Raquel Rodrigues Lima

## RESUMO

O presente trabalho propõe a análise comparativa de duas obras paulistas concebidas no início dos anos 70 do século XX, que têm em comum sua estrutura formal: uma grande abóbada cobre todo o espaço e funciona simultaneamente como estrutura, cobertura e vedação.

São duas casas unifamiliares emblemáticas da arquitetura moderna paulista, ambas na cidade de São Paulo: a Casa Dino Zammataro, de 1970, é de autoria do arquiteto Rodrigo Lefèvre; a Casa Marcos Acayaba, de 1972-75, é assinada pelo arquiteto Marcos Acayaba.

Ambas são concebidas como um *grande abrigo*, com espacialidade fluida, perfeitamente enquadradas na arquitetura paulista moderna do período. A primeira, em lote pequeno, com programa restrito e dirigida a usuário de poder aquisitivo limitado, faz parte de uma experimentação de Lefèvre, que identifica a abóbada com o uso de técnicas populares e econômicas, voltadas à solução de problemas sociais. Já na segunda, em lote de grandes dimensões, com programa amplo e dirigida a usuário de alto poder aquisitivo, sobressaem mais fortemente a ambição plástica e o impulso experimental do autor.

Na Casa Zammataro, Lefèvre utiliza a curva parabólica, construída com vigas de concreto e tijolos cerâmicos. Além do baixo custo, outra vantagem do uso da abóbada seria a proteção do canteiro de obras, abrigando os operários da intempérie. Marcos Acayaba opta pela curva catenária, construída em concreto armado, bem mais cara e sofisticada.

Em ambas as residências, além de estrutura e solução formal serem coincidentes, a espacialidade é semelhante, baseada na fluidez espacial. Mas essa mesma estrutura formal é dirigida a estratos econômicos diferentes e usada com propósitos bem distintos: uma

é concebida com conotações de ordem social, com materiais e técnicas que visam a economia; a outra, com intenções primordialmente plásticas, faz uso de técnicas e materiais mais caros e sofisticados.

Palavras-chave: arquitetura moderna paulista, casa unifamiliar, Abóbada.

## TWO SÃO PAULO VAULTS FROM THE 1970s: DINO ZAMMATARO'S AND MARCOS ACAYABA'S HOUSES ABSTRACT

This paper proposes a comparative analysis of two buildings in São Paulo conceived at the start of the 1970s, which share a formal structure: a large vault that covers the entire space and functions simultaneously as a frame, roof and seal.

They are both single-family homes emblematic of modern São Paulo architecture, both located in the capital: Casa Dino Zammataro, from 1970, by architect Rodrigo Lefèvre; and Casa Marcos Acayaba, from 1972-75, by architect Marcos Acayaba.

Both were conceived as *large shelters*, with flowing spatiality, perfectly suited to modern São Paulo architecture from the period. The first, on a small lot, with a restricted area and aimed at those with limited acquisitive power, is part of an experiment by Lefèvre, who identifies the vault with the use of popular and economical techniques, aimed at solving social problems. The second home, on a much larger, more ample lot, is aimed at people with a high acquisitive power, with stronger evidence of the designer's artistic ambitions and experimental impulses.

In Casa Zammataro, Lefèvre uses a parabolic curve, built with concrete beams and ceramic bricks. Besides being cheap, another benefit of using a vault would be to protect the work site, sheltering workers from the elements. Marcos Acayaba opted for the catenary curve, built in reinforced concrete, a lot more expensive and sophisticated.

In both homes, besides the coinciding structure and formal solution, the spatiality is similar, based on spacial fluidity. However, this same formal structure is geared towards different economic levels and used for very specific purposes: one implies social order, with materials and techniques aimed at economy; the other has primarily artistic intentions, making use of more expensive and sophisticated techniques and materials.

Keywords: São Paulo modern architecture, single family home, vault.

# DOS ABÓBADAS PAULISTAS DE LOS AÑOS 70: CASAS DINO ZAMMATARO Y MARCOS ACAYABA

## RESUMEN

El presente trabajo propone el análisis comparativo de dos obras paulistas concebidas a principios de los años 70 del siglo XX, que tienen en común su estructura formal: una gran bóveda cubre todo el espacio y funciona simultáneamente como estructura, cubierta y cerramiento.

Son dos casas unifamiliares emblemáticas de la arquitectura moderna paulista, ambas en la ciudad de São Paulo: la Casa Dino Zammataro, de 1970, es de autoría del arquitecto Rodrigo Lefèvre; La Casa Marcos Acayaba, de 1972-75, es firmada por el arquitecto Marcos Acayaba.

Ambas son concebidas como un “gran abrigo”, con espacialidad fluida, perfectamente encuadradas en la arquitectura paulista moderna del período. La primera, en lote pequeño, con programa restringido y dirigida a usuarios de poder adquisitivo limitado, forma parte de una experimentación de Lefèvre, que identifica la bóveda con el uso de técnicas populares y económicas, orientadas a la solución de problemas sociales. Ya en la segunda, en lote de grandes dimensiones, con programa amplio y dirigida a usuarios de alto poder adquisitivo, sobresalen más fuertemente la ambición plástica y el impulso experimental del autor.

En la Casa Zammataro, Lefèvre utiliza la curva parabólica, construida con vigas de hormigón y ladrillos cerámicos. Además del bajo costo, otra ventaja del uso de la bóveda sería la protección del cantero de obras, abrigando a los obreros de la intemperie. Marcos Acayaba opta por la curva catenaria, construida en hormigón armado, mucho más cara y sofisticada.

En ambas residencias, además de la estructura y la solución formal ser coincidentes, la espacialidad es similar, basada en la fluidez espacial. Pero esa misma estructura formal está dirigida a estratos económicos diferentes y usada con propósitos bien distintos: una es concebida con connotaciones de orden social, con materiales y técnicas que apuntan a la economía; La otra, con intenciones primordialmente plásticas, hace uso de técnicas y materiales más caros y sofisticados.

Palabras clave: Arquitectura paulista moderna; Casa unifamiliar; Bóveda.

O presente trabalho propõe uma reflexão e uma análise comparativa a partir de duas obras paulistas concebidas e construídas no início dos anos 70 do século XX, que têm em comum sua estrutura formal: uma grande abóbada cobre todo o espaço e funciona simultaneamente como estrutura, cobertura e vedação.

Trata-se de duas casas unifamiliares emblemáticas da arquitetura moderna paulista, ambas na cidade de São Paulo. A Casa Dino Zammataro, do arquiteto Rodrigo Lefèvre, foi projetada e construída em 1970, no bairro Butantã; a Casa Marcos Acayaba, projetada em 1972 e concluída em 1975, é de autoria do arquiteto Marcos Acayaba, e fica na Cidade Jardim.

Do ponto de vista técnico, as abóbadas são elementos que trabalham basicamente a compressão, o que as torna bastante econômicas. Seu emprego na arquitetura remonta aos povos mesopotâmicos, passa pela Antiguidade Clássica, Idade Média, e chega com força aos tempos modernos via Le Corbusier, que a emprega a partir dos anos 30 em diversos projetos. As abóbadas corbusianas geraram influências em vários lugares, inclusive no Brasil, onde foram utilizadas tanto pela vertente moderna carioca como pela paulista.

As casas Dino Zammataro e Marcos Acayaba, ambas abóbadas apoiadas diretamente sobre o solo, são concebidas como “grande abrigo”, com espacialidade fluida, perfeitamente enquadradas na arquitetura moderna paulista, encabeçada por Vilanova Artigas. São, entretanto, geradas sob óticas e com propósitos totalmente distintos. A primeira, em lote pequeno, programa restrito e dirigida a usuário de poder aquisitivo limitado, faz parte de uma experimentação de Lefèvre – participante do grupo Arquitetura Nova, formado na FAU-USP no início dos anos 60 –, que identifica a abóbada com o uso de técnicas populares e econômicas, voltadas para a solução de problemas de ordem social. A Casa Acayaba, por outro lado, em lote de grandes dimensões, com programa amplo e dirigida a usuário de alto poder aquisitivo, é concebida com propósitos eminentemente plásticos, fazendo parte de uma experimentação formal e composicional do autor, também formado na FAU USP no final dos anos 60.

Na Casa Zammataro, Lefèvre utiliza a curva parabólica, parte de suas pesquisas de barateamento de custos, que culmina numa dissertação de mestrado (FAU USP, 1981), em que aborda o assunto. Além do baixo custo, outra vantagem do uso da grande abóbada,

segundo o autor, seria a proteção do canteiro de obras, abrigando os operários da intempérie. Marcos Acayaba, por outro lado, utiliza a curva catenária, uma casca construída em concreto armado, muito mais cara e sofisticada.

Em ambas as residências, estrutura e solução formal são coincidentes: resolvida a primeira, a forma se revela. E assim como a estrutura formal é a mesma, a espacialidade é semelhante, moderna, baseada na fluidez espacial. Mas, como se vê, essa mesma estrutura formal pode ser dirigida a estratos econômicos diferentes e usada com propósitos totalmente distintos: uma é concebida com conotações de ordem social, com materiais e técnicas que visam a economia; a outra, com intenções primordialmente plásticas, faz uso de técnicas e materiais mais caros e sofisticados.

## A ABÓBADA NA ARQUITETURA: BREVE RETROSPECTIVA

Abóbadas são elementos de arquitetura que foram utilizados em importantes períodos das civilizações. Com diferentes usos, materiais, tecnologias e significados, a abóbada pode ser definida como superfície que cobre determinada área utilizando o princípio do arco (Illustrated Dictionary of Historic Architecture, 1977, p. 561). Koch apresenta as abóbadas como tetos curvos, muitas vezes construídos em pedra, cujo peso e pressão lateral são descarregados sobre elementos estruturais verticais, como muros ou pilares. Ao longo do tempo, as abóbadas foram se tornando estruturas cada vez mais complexas e passaram a ser classificadas em diversos tipos<sup>1</sup> (KOCH, 1998, p. 93, 94, 95 e 123).

Ignacio Parício (PARICIO, 1996, p. 11) define a construção em abóbada como um modelo perfeito de solução de transmissão de cargas sem recorrer aos trabalhos de flexão, que normalmente levam ao aparecimento de tração nas estruturas. Assim sendo, as abóbadas trabalham basicamente a compressão. Por definição, a construção em abóbada inclui todas as formas de tetos de intradorso, ou

---

1. Segundo KOCH, os tipos de abóbadas são: abóbada de berço, abóbada de arestas, abóbada de cruzaria de ogivas, abóbadas figuradas (estrelada, em favo, de leque, reticulada e entrelaçada), abóbada em forma de tenda, abóbada em cume, abóbada em forma de esquife. A cúpula é um tipo especial de abóbada, cuja curvatura regular cobre um espaço redondo, quadrado ou poligonal.

seja, relativos à face côncava interna de um arco, abóbada ou cúpula, que transmitem as cargas verticais aos elementos portantes graças a sua decomposição em linhas paralelas ao intradorso.

O emprego de abóbadas na arquitetura remonta aos povos mesopotâmicos, que as construíam em tijolos<sup>2</sup>. Mas sua valorização solene e sacramental só aparece muito mais tarde, na arquitetura romana. As abóbadas romanas do final da Antiguidade Clássica foram as primeiras grandes realizações do gênero, a exemplo do paradigmático Panteon de Adriano (Fig. 1). A partir dessa época, o espaço interior passa a ser extremamente valorizado em arquitetura, e, segundo Giedion (GIEDION, 1963, p. 150, 151), a cobertura passa a ser o lugar dentro do qual a imaginação pode se desenvolver de forma mais livre, o que lhe confere valor simbólico.

Daí em diante, as distintas épocas enfrentam o problema da abóbada de acordo com suas necessidades específicas. As *abóbadas de canhão* e as *cúpulas* da época bizantina envolviam o espaço com um alcance jamais visto, o que enfatizava seu caráter plástico. As *abóbadas de berço* do período românico evoluem para as *de aresta* e *de cruz* na Idade Média, até chegar às *abóbadas de ogiva*, características do período gótico.

Em 1680, em Turin, o monge matemático Guarino Guarine projeta a lanterna da cúpula de San Lorenzo sobre arcos que flutuam livremente e que, na interpretação do próprio autor, formam uma estrela perfurada de oito espigões que expressa o mistério e o infinito característicos do barroco (GIEDION, 1963, p. 152) (Fig. 2).

No século XX, o avanço da tecnologia e o uso do concreto armado induzem à busca de maior leveza e flexibilidade. Nos anos 20, grandes engenheiros, como Eugène Freyssinet e Robert Maillart, propõem abóbadas tipo conchas. São exemplares os hangares de Freyssinet em Orly (1922-23), com conchas parabólicas que parecem dobrar-se sobre si mesmas, bem como a abóbada parabólica de canhão de Robert Maillart, com apenas seis centímetros de espessura, considerada a construção mais importante da Exposição Nacional Suíça de 1939 (Figs. 3 e 4).

No período moderno, as abóbadas ressurgem com Le Corbusier, inicialmente no protótipo Monol de 1920, mas são postas efetivamente em prática em 1930, na cobertura da Maison de Weekend,

---

2. Pode ser citado um precedente nos templos pétreos de Malta, na Idade da Pedra e Cobre, com caráter intermediário entre edifício livre e caverna.

perto de Paris. Nos anos 50, as emblemáticas Casas Jaoul (Neuilly-sur-Seine, 1952), consagram o uso deste tipo de cobertura na arquitetura moderna, remontando à vernácula abóbada catalã e gerando uma série de influências, inclusive no Brasil, onde as abóbadas foram utilizadas tanto pela vertente moderna carioca como pela paulista (Figs. 5 e 6).

Muitos são os exemplos de usos de abóbadas a partir de então, mas as obras do engenheiro civil uruguaio Eladio Dieste são dignas de nota. Ele utilizava, em regra, tijolos, armadura em aço e um mínimo de concreto, permitindo a pré-fabricação e a sistematização dos componentes da abóbada, com o que obtinha custos competitivos de mercado. As obras de Dieste foram, na sua maioria, de caráter público, mas, no âmbito da casa unifamiliar, pode ser citada sua própria residência em Punta Gorda (1962-1965), em que utiliza com maestria a tecnologia da cerâmica armada (MONTANER, 2001, p 53) (Figs. 7 e 8).

O uso da abóbada em habitações remete à arquitetura vernácula, usada muitas vezes como base para a produção erudita. Feita com limitado repertório de conhecimentos, num meio ambiente definido, a arquitetura vernácula faz uso de determinados materiais e recursos em condições climáticas específicas. A casa vernácula é uma manifestação cultural importante, pois só pode ser daquele povo e daquele sítio, percorrendo gerações e produzindo uma arquitetura genuinamente funcional (LEMOS, 1996, p. 15,16). A decisão formal é feita, segundo Rapoport (RAPOPPORT, 1972, p. 66), sobre uma base sociocultural: modo de vida, valores de grupo, ambiente ideal desejado. Um dos problemas básicos desta arquitetura consiste na cobertura do espaço. Um exemplo de cobertura com origem vernácula incorporada pela arquitetura erudita é a “abóbada catalã”, um tipo de arco de tijolo usado estruturalmente com uma inclinação bem suave, tradicional da arquitetura catalã.<sup>3</sup> Divulgou-se pelo mundo pela obra de arquitetos como Antoni Gaudí e Josep Puig i Cadafalch, chegando à arquitetura moderna via Le Corbusier. No âmbito da arquitetura vernácula brasileira, a abóbada evoca a oca indígena, uma cobertura leve e simples, resultante sempre de um espaço de planta circular ou elíptica (ARANTES, 2002, p. 78; LEMOS, 1996, p. 18).

---

3. Embora denominado catalão, este método de construção encontra-se disseminado pelo Mediterrâneo e consta que sua designação teria ocorrido pela primeira vez em 1904, num congresso de arquitetura em Madrid. A mais antiga referência a esta tipologia data de 1382, em Valência.



No Brasil do século XX, o uso de abóbadas teve papel significativo, mais particularmente em São Paulo. No panorama carioca, Oscar Niemeyer destaca-se por algumas abóbadas importantes, como as da emblemática igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha (Belo Horizonte/MG), de 1940. No programa da casa unifamiliar, pode ser citada a não construída Casa Oswald de Andrade (São Paulo/SP, 1939), do início de sua carreira, com cobertura que mesclava teto borboleta com abóbada central; em 1954, construiu a elegante Casa Cavanelas (Pedro do Rio/RJ), coberta por suave curva catenária metálica côncava, suportada por quatro colunas de pedra (Figs. 9 e 10). Em São Paulo, embora imperasse a ideia da exploração plástica das coberturas planas de concreto armado, a abóbada tem sua maior importância no âmbito da casa unifamiliar. Às vezes em concreto, outras em cerâmica armada, a cobertura em abóbada revela o espírito de experimentação e diversidade presentes do cenário arquitetônico paulista do período (BASTOS, 2010, p. 116).

Um dos mais importantes temas da casa paulista da época, desenvolvido por Vilanova Artigas, propõe o uso de uma grande cobertura ou “grande abrigo”, capaz de acolher todo o programa da residência sob uma cobertura única. Protagonista do chamado “brutalismo paulista”, Artigas utiliza este conceito na pioneira Casa Baeta de 1956, em São Paulo. Com teto inclinado, a cobertura-abrigo da casa permite que os espaços sob ela se articulem com certa autonomia e liberdade de invenção (ARANTES, 2002, p. 23, 26 e 27) (Figs. 11 e 12).

Nos anos 60, as pesquisas do grupo Arquitetura Nova, constituído por Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, dão origem a importantes residências, muitas delas com coberturas em abóbadas. Com foco na habitação popular, no uso de técnicas artesanais e na valorização do operário no canteiro de obras, o grupo associava seus princípios às ideias de Artigas sobre a moradia paulista. Na Casa Simon Fausto (Ubatuba, 1961), Flávio Império identifica as primeiras coordenadas para o grupo, atingindo uma densidade espacial próxima a de uma habitação popular. Já a Casa Boris Fausto (São Paulo, 1961), de Sérgio Ferro, tem teto plano e aposta nas possibilidades de industrialização; a Casa Bernardo Issler (Cotia, 1962), também de Ferro, aposta na construção a partir da racionalização de técnicas populares e utilização da abóbada simultaneamente como estrutura, cobertura e vedação, uma verdadeira inovação no que diz respeito ao “grande abrigo” de Artigas. Na não construída Casa Ernst e Amélia Império (São Paulo, 1965), Flávio e Rodrigo, propõem o protótipo da nova ocupação



do espaço resultante da grande abóbada – térreo longitudinal e fluido com uso coletivo; dormitórios elevados em mezanino central; duas torres autônomas de banheiros, uma à frente e outra aos fundos.

As duas casas que serão aqui analisadas – Dino Zammataro e a Marcos Acayaba – são idealizadas a partir do princípio do “grande abrigo” de Artigas. Suas coberturas, constituídas por uma única e grande abóbada que acolhe todo o programa, são apoiadas diretamente sobre o solo e remetem, de certa forma, à sabedoria estrutural da oca indígena brasileira. Longe de serem vernaculares, entretanto, são concebidas com espírito de experimentação e diversidade, marcadas uma pelo uso do tijolo e das técnicas artesanais, outra pela exploração plástica do concreto armado.

## CASA DINO ZAMMATARO

O arquiteto paulista Rodrigo Botero Lefèvre, (1938-1984) graduou-se na FAU USP em 1961, juntamente com os colegas Sérgio Ferro e Flávio Império, com quem passa a trabalhar muitas vezes em equipe<sup>4</sup>. O trio forma um “grupo”, mais tarde conhecido como Arquitetura Nova<sup>5</sup> (ROCHA, 1988, p. 85), que atuou tanto na prática como na docência arquitetônica nos anos 60 e 70.

Estas duas décadas marcam uma época em que o cenário arquitetônico brasileiro fazia duras críticas às premissas do Movimento Moderno e a sua crença em um progresso calcado no desenvolvimento tecnológico. Uma das consequências dessas críticas, que têm raízes em transformações que já vinham ocorrendo na arquitetura internacional, particularmente via Le Corbusier, é a valorização da arquitetura popular e das técnicas construtivas convencionais. O chamado *brutalismo corbusiano*, que teve início nos anos 30 e consolidou-se nos 50, passa a considerar uma nova ideia de natureza, não mais mecanicista e artificial, mas humanizada por meio da cultura e da tradição construtiva, aberta a influências da iconografia popular e dos paradigmas vernáculos. O *espírito da época* é gradativamente substituído pelo *espírito do lugar*, e as formas puras e estereométricas dos anos 20 adquirem um maior lirismo, expresso por superfícies oblíquas, curvas e uma modelagem plástica mais livre.

---

4. Os arquitetos atuavam tanto em trio como em duplas ou individualmente.

5. O nome *Arquitetura Nova* tem origem no título de um texto de Sérgio Ferro publicado em 1967, no primeiro número da revista *Teoria e Prática*.

As superfícies brancas e lisas tornam-se ásperas, rudes e adquirem tons terrosos. Essas ideias disseminaram-se pelas Américas e tiveram inúmeros seguidores.

Lefèvre, Ferro e Império, criadores de ideias, artigos e projetos bastante polêmicos, engajam-se na defesa de uma *poética da economia*, uma estética arquitetônica um tanto moralista, que pregava o mínimo útil, didático e construtivo e a eliminação de todo o supérfluo (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 116). O grupo propunha, também, como outra de suas premissas, a valorização das relações de trabalho no canteiro de obras. Uma das estratégias utilizada por eles para levar a cabo suas ideias foi a construção com abóbadas, que passa a ser identificada como a marca do grupo. Seria, segundo o trio, uma maneira de utilizar uma estrutura econômica, que trabalha a compressão e que pode ser executada com materiais simples e baratos, evitando gastos com ferragens e impermeabilizações. Além disso, a abóbada poderia ser rapidamente construída e permitir a proteção do operário à intempérie, o que propiciaria a *humanização do canteiro de obras*.

A primeira experiência com abóbadas é de Flávio Império, na Casa Simon Fausto (Ubatuba, 1961), no litoral paulista. A cobertura em oito abóbadas de tijolos assentados sobre armação de madeira, com jardim superior, é semelhante àquela usada por Le Corbusier nas Casas Jaoul. Em 1962, na Casa Bernardo Issler, em Cotia, região metropolitana de São Paulo, Sérgio Ferro constrói a primeira grande abóbada, que funciona ao mesmo tempo como estrutura, cobertura e vedação. Utiliza mão-de-obra e materiais locais, numa perspectiva de substituir as técnicas de industrialização, tão propugnadas pelos modernistas, por métodos populares e tradicionais. A grande abóbada era constituída de vigotas retas de concreto dispostas longitudinalmente e apoiadas em armações curvas de madeira, que serviam de molde a tijolos furados. Poderia ser erguida em poucos dias, por um só operário, e proteger o canteiro de obras da chuva. Era um passo importante na direção de uma nova estética, estabelecida, segundo o autor, com base no déficit habitacional e na realidade histórica do Brasil.

As abóbadas utilizadas nas casas Simon Fausto e Bernardo Issler eram do tipo *catenária*. A curva catenária pode ser descrita fisicamente por meio de um fio (ou uma corrente, ou cadeia, origem do termo *catenária*), perfeitamente homogêneo e com espessura infinitesimal, pendurado pelos extremos. Sua posição de equilíbrio sob ação da

gravidade é uma catenária. Mais adiante, o grupo começa a usar a curva do tipo *parabólica*. A parábola é uma curva cônica, obtida seccionando um cone por um plano paralelo a uma de suas geratrizes, ou seja, qualquer linha reta na superfície do cone que vá desde seu vértice até sua base. Curvas cônicas aparecem também em física, na descrição de trajetórias de corpos sob a influência de um campo gravitacional. Em um campo uniforme, a trajetória é uma parábola.<sup>6</sup>

Rodrigo Lefèvre passa a estudar sistematicamente a abóbada parabólica, e, nos anos 70, aprimora e simplifica seu método de construção através do uso de vigotas curvas de concreto pré-moldado, dispostas paralelamente em posição vertical. Chega à conclusão de que a curva parabólica é matematicamente mais simples que a catenária, capaz de melhorar o desempenho estrutural e simplificar o processo construtivo das coberturas curvas (KOURY, 2003, p. 75). Uma provável influência é a do arquiteto Félix Candela, nascido na Espanha, mas atuante no México e nos Estados Unidos, que passa a vida profissional desenvolvendo fórmulas e experimentações dirigidas a projetos com membranas cônicas derivadas da parábola. Segundo Montaner, a obra de Candela é artesanal e singular, realizada com detalhes de madeira e mão-de-obra especializada, mas leva a extremos totalmente inovadores as possibilidades formais das superfícies curvas realizadas com concreto armado (MONTANER, 2001, p. 53) (Fig. 13). Os estudos e as experimentações de Lefèvre culminam na sua dissertação de mestrado intitulada *Projeto de um acampamento de obra: uma utopia*, apresentada na FAU USP em 1981. Nela, mostra esquemas de funcionamento estrutural da abóbada parabólica, bem como de produção e armazenagem dos elementos curvos de concreto (Fig. 14).

A Casa Dino Zammataro foi construída em 1970, quando Lefèvre estava na prisão em consequência da oposição ao regime militar. O arquiteto adota o sistema da grande abóbada parabólica composta por vigas curvas de concreto e blocos de alvenaria que vinha desenvolvendo. A residência implanta-se num lote plano de meio de quadra, com forma trapezoidal, quase retangular, que se alarga suavemente em direção à rua frontal. Tem dimensões de aproximadamente 14m x 35m e cerca de 500m<sup>2</sup> de área. Localiza-se no Butantã,<sup>7</sup>

---

6. Informações fornecidas pelo matemático Luiz Felipe Sieben Martins, professor na Cleveland State University (Ohio, EUA).

7. rua Hilário Magro Jr, 70, Butantã.

cidade de São Paulo, bairro composto por lotes com características semelhantes nas quadras de entorno (Fig. 15).

A planta é retangular, com 9,6m x 13m (125m<sup>2</sup> de projeção), e posiciona-se alinhada às divisas lateral oeste e posterior norte. O pé-direito máximo, com aproximadamente 5,5m<sup>2</sup> ao centro da curvatura, possibilita a construção de mezanino central. Liberada das divisas, a abóbada apresenta recuos de 9,7m de frente, 2m nas laterais e 12,5m nos fundos (ABE, 2009, p. 81). O zoneamento funcional, claro e simples, responde aos condicionantes ambientais: os serviços voltam-se para frente do terreno, com orientação sul; os ambientes sociais abrem-se para norte, aos fundos; os dormitórios, em mezanino, além da conexão vertical que estabelecem com o espaço total da abóbada, são iluminados através de aberturas zenitais situadas a leste, dispostas numa sequência de seis módulos de seção quadrada; os banheiros ficam anexos em duas torres hidráulicas autônomas de planta retangular (cerca de 2m x 2,5m), uma frontal a sul e outra posterior a norte do terreno (Fig. 16).

Aproveitando a geometria da abóbada, a planta organiza-se ao longo do eixo longitudinal sul-norte, que se estende da frente aos fundos do lote. As circulações dividem-se em dois eixos longitudinais paralelos, um social, a oeste, e outro de serviços, a leste. O programa é simples e compacto, dirigido a família pequena e com poder aquisitivo limitado. No térreo, ficam estar e jantar integrados, dispostos em "L". A sala de estar linear estende-se longitudinalmente do lado oeste, desde a zona de acesso a sul, até o pátio de fundos a norte; o jantar, voltado para trás, fica parcialmente sob o mezanino, separado do estar por escada circular central e lareira. Lavanderia e cozinha ficam voltadas para frente, esta última ligada ao jantar. A área de serviços externa é envolvida por um muro curvilíneo, que se projeta à frente da casa, até encontrar a divisa a leste. Os dois módulos de banheiros, localizados nos volumes anexos, ocorrem superpostos no térreo e no pavimento superior, ambos coroados por caixa d'água de fibrocimento (Fig. 17).

Em mezanino, situado levemente descentralizado do eixo longitudinal da abóbada, o pavimento superior contém três dormitórios em sequência, todos voltados para as aberturas zenitais a leste e ligados aos dois banheiros localizados nos volumes anexos. Integram-se verticalmente à sala de estar inferior através de um corredor longitudinal de circulação com peitoril baixo, que os une sem fechamentos (Fig. 18).

A abóbada parabólica utiliza o sistema desenvolvido por Lefèvre, de vigotas curvas pré-moldadas dispostas paralelamente, preenchidas com tijolos furados e depois concretadas na parte superior (Figs. 19 e 20). O mezanino é erguido sobre oito pilares de concreto armado, dispostos paralelamente quatro a quatro, com intercolúnio de menos de 4m. Escada e lareira são em concreto armado e muitos móveis são construídos em alvenaria (Fig. 21).

Nas fachadas sul e norte, os caixilhos formam uma espécie de mural feito com caibros de madeira dispostos verticalmente, e, junto com folhas de vidro e madeira, determinam a vedação dos arcos da abóbada. As aberturas são protegidas por gelosias de madeira. Também as bordas dos arcos projetam-se um pouco além do plano das esquadrias, criando uma aba de proteção solar. Todas as instalações hidráulicas e elétricas são aparentes, o que simplifica a construção, permite o barateamento de custos e, em conjunto com os demais elementos e estratégias utilizados, resulta numa estética que corrobora a "poética da economia" (Figs. 22, 23 e 24).

Se Sérgio Ferro pode ser considerado o grande polemista do grupo Arquitetura Nova, Rodrigo Lefèvre foi o que levou mais adiante as ideias do trio através de sua produção arquitetônica. Elaborou a abóbada a cada projeto de residência realizado posteriormente, tanto no que diz respeito ao processo construtivo quanto à espacialidade. Desenvolveu, além disso, uma série de detalhes especiais, que permitiam seu melhor funcionamento e barateamento de custos. Lamentável que sua promissora carreira tenha sido precocemente interrompida em consequência de um acidente de automóvel na Guiné-Bissau, onde morreu em 1984, com apenas 46 anos de idade.

## CASA MARCOS ACAYABA

Marcos de Azevedo Acayaba (São Paulo, 1944) gradua-se arquiteto em 1969 na FAU-USP, escola na qual passa a lecionar pouco tempo depois. Considerado um dos expoentes de uma geração que começa a trabalhar nos anos 70, depois da consolidação da chamada "escola paulista", destaca-se hoje como arquiteto brasileiro de projeção internacional.

Em 1972, com apenas 28 anos de idade, realiza um projeto que o torna conhecido no panorama da arquitetura brasileira. A cunhada, irmã da arquiteta Marlene Milan Acayaba, sua esposa, encomenda o projeto de uma residência para a família. Com a separação do casal

de clientes logo após a construção, Marcos e Marlene resolvem ficar com a casa, uma grande abóbada de concreto armado, com 25m x 17m de vão livre, apoiada em apenas quatro pontos. Destinada ao casal e dois filhos, a obra foi iniciada em 1973 e concluída em 1975. O paisagismo tem a assinatura de Marlene.

Segundo declara Marcos em entrevista (ACAYABA, 2017), a arquitetura moderna paulista dos anos 60-70 baseava-se na ideia de uma família com relacionamentos mais livres e abertos, o que se reflete na espacialidade fluida da casa. O arquiteto utiliza esses conceitos em sua residência, propondo espaços sociais integrados e abertos para o interior do lote, o que resulta numa espécie de grande “praça coberta” introvertida.

Localizada na Cidade Jardim,<sup>8</sup> bairro com parcelas amplas e farta arborização, a casa implanta-se em terreno de meio de quarteirão, com 2.150m<sup>2</sup> de área (Fig. 25). O lote tem forma trapezoidal, tendendo ao quadrado, com face frontal seguindo a inclinação da rua a sudeste. O volume em “T” é aditivo, formado pela grande abóbada disposta sobre o eixo SO-NE e transpassada por um terraço retangular alongado, que se dispõe sobre o mesmo eixo, na direção das divisas laterais (Fig. 26). O escritório do arquiteto fica em subsolo, em volume separado, próximo à zona de lazer a nordeste.

O volume da abóbada, afastado de todas as divisas, fica mais próximo à lateral sudoeste. A garagem, situada sob o amplo terraço, a piscina e a área de recreação localizam-se na parte mais livre do lote, a nordeste (Fig. 27). A abóbada tem projeção retangular, com quatro pontas salientes, que indicam os locais onde se fixa ao solo. Três de seus lados são paralelos às divisas – laterais nordeste e sudoeste e posterior noroeste –, e apenas a frente não se alinha à rua inclinada. A área construída é de cerca de 790m<sup>2</sup> e a ocupação de 467m<sup>2</sup>, o que corresponde a 21,72%. A topografia do terreno, com declive em direção à rua, reflete-se no interior da residência, montada em três patamares ou meios-níveis (Fig. 28).

O programa extenso é desenvolvido nesses três patamares, que se intercomunicam visualmente entre si. A planta organiza-se em três faixas longitudinais paralelas: uma mais larga a noroeste, com zona de estar e lareira; uma mais estreita e fechada ao centro, destinada a instalações hidráulicas; uma de largura intermediária a sudeste, que ultrapassa o comprimento da abóbada no pavimento

---

8. Av. das Magnólias 70, Cidade Jardim.

inferior, contendo serviços embaixo e setor íntimo em cima. O acesso se dá pelo nível da rua; logo a seguir fica a garagem, com capacidade para abrigar cinco carros. Situa-se sob o amplo terraço transversal, ao longo do qual se dispõem também: lavanderia, cozinha e copa em sequência; sala de jantar mais ampla ao centro; três dormitórios de empregados a sudoeste. Na faixa hidráulica mais estreita ficam escada e jardim ao centro e banheiros de serviço e lavabo nas laterais. No meio nível seguinte, na faixa mais larga a noroeste, está a grande sala de estar com lareira ao fundo, flanqueada por dois terraços que a comunicam com o exterior. O último meio-nível contém a parte íntima, com quatro dormitórios e vestiário superpostos à faixa de serviços e dois banheiros compartimentados na faixa hidráulica mais estreita, ao centro, superpostos aos inferiores (Figs. 29 e 30).

Estar e jantar são amplos, fluidos e visualmente interligados, intermediados por jardim interno e escada. Comunicam-se também com o exterior, através de amplas aberturas e total transparência. Os espaços de serviços e íntimos, por outro lado, são mais compartimentados, esses últimos interligados por corredor transversal e fechados por divisórias leves de madeira (Figs. 31 e 32).

A grande abóbada de concreto armado, em curva catenária e com isolamento em poliuretano, tem ângulo de arranque do solo em 30 graus. Apoia-se nas quatro extremidades e é atirantada nas sapatas de fundação (Fig. 33). O terraço transversal tem sistema estrutural independente, formado por doze pilares de concreto armado com seção circular, dispostos em duas faixas paralelas de seis pilares cada; os intercolúnios são de aproximadamente 7m no sentido SO-NE e 4m no sentido NO-SE. Apenas dois pares de pilares ficam dentro dos limites da abóbada, já que os demais ultrapassam seus contornos, um par no sentido da divisa lateral sudoeste, onde estão os dormitórios de serviços, e três pares no sentido da divisa lateral nordeste, onde fica o abrigo de carros. A laje plana nervurada é do tipo "caixão perdido", as alvenarias de concreto celular e as vedações externas de vidro temperado e painéis duplos de fibrocimento montados em caixilhos metálicos.

Os recortes laterais à grande abóbada têm por objetivo a captação da luz e comunicação com o exterior. Nos dormitórios, a luz é controlada através de bandeiras basculantes e portas corrediças de madeira, que os separam da circulação. Nas extremidades desta circulação, portas basculantes de ferro comunicam a área íntima com o exterior. A proteção solar é feita por abas frontal e posterior que se



projetam para além da curvatura da abóbada, mas, principalmente, pela densa vegetação do entorno (Figs. 34 e 35).

A grande abóbada, ao que tudo indica, foi adotada pelo arquiteto como forma de experimentação plástica. Uma provável influência é a Casa Geller II (1967-1969, Long Island, N.Y), de Marcel Breuer, derivada de um projeto não construído de 1959, em Aspen. Segundo Cobbers, a afinidade de Breuer com o concreto armado deriva do contato que manteve em Paris com o famoso engenheiro de estruturas Pier Luigi Nervi. Fascinado por paraboloides hiperbólicos, Breuer teria sido o primeiro arquiteto dos Estados Unidos a adotar o concreto na criação de formas livres e curvilíneas (COBBERS, 2007, p. 14-15). A Casa Geller II, exatamente como a Acayaba, é uma grande abóbada de concreto armado com dois recortes laterais, apoiada no solo em apenas quatro pontos. Ambos os terrenos são amplos e arborizados e as plantas de ambas as residências são organizadas em três faixas paralelas. Mas, embora externamente sejam muito semelhantes, as curvas que dão origem às duas abóbadas são de naturezas diferentes, já que Breuer opta pela parábola e Acayaba adota a catenária (Fig. 36).

Depois da construção da Casa Acayaba, Marcos abandona o caminho plástico da forma livre e faz uma sincera autocrítica quanto às dificuldades construtivas envolvidas na sua realização. A grande casca de concreto moldada in loco exigiu uma forma exagerada e um complexo sistema de bombeamento para lançar o concreto em altura, o que dificultou a execução. Uma sofisticação, segundo ele, “que talvez não caiba na obra de uma residência” (ACAYABA, 2017, p. 2). Passa, paulatinamente, a utilizar sistemas construtivos variados, tais como alvenaria armada, estrutura metálica e, mais recentemente, estruturas com componentes de madeira industrializada, que resultam em construções leves e com grandes balanços.

## AS ABÓBADAS EM CONFRONTO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

O mais importante ponto de contato entre as casas Zammataro e Acayaba é, sem dúvida, sua estrutura formal. A grande abóbada, que se prende diretamente ao solo e funciona, ao mesmo tempo, como estrutura de suporte, cobertura e vedação, adquire uma imponência e um destaque formal que dão a ela um status, por assim dizer, quase *escultural*.



Ainda que tenha uma longa e sólida história ao longo dos tempos, a abóbada não é uma forma trivial no programa da arquitetura residencial unifamiliar, muito menos quando usada em versão “solo”. E, neste caso, adapta-se muito bem à ideia do “grande abrigo” instituída pela Escola Paulista, em que uma grande e única cobertura abarca todas as funções residenciais sobre o terreno.

Mas, para além da forma, também a espacialidade das duas casas é conceitualmente semelhante. A integração que ocorre entre os espaços principais, tanto no plano horizontal, em planta, como vertical, entre pavimentos, é análoga. E para que haja tal integração é necessário separar as torres hidráulicas e concentrá-las em volumes próprios, que não interfiram nessa fluidez. Além disso, as plantas organizam-se longitudinalmente, da frente aos fundos, aproveitando as grandes aberturas que resultam dos arcos frontal e posterior da abóbada. Ao contrário do que se poderia imaginar, entretanto, não é o setor social que se volta para frente, mas sim os serviços. E esta é outra estratégia da arquitetura paulista moderna, tributária de Artigas, em que a casa se volta para o interior do lote e o pátio de fundos funciona como uma espécie de praça privada, lugar de recreação da família, resguardado do espaço público da cidade.

As diferenças entre as duas casas, entretanto, são notáveis, a começar pelos objetivos quanto ao uso da abóbada. Lefèvre tem como prioridade o barateamento da construção, visando a solução do déficit habitacional brasileiro em um período social e politicamente conturbado. Considera, também, a oportunidade de “humanizar” o canteiro de obras, tendo em vista que, uma vez construída, a grande cobertura serviria para abrigar os operários da intempérie. Marcos Acayaba, por outro lado, concentra-se na solução de uma casa burguesa moderna em moldes tradicionais e, ao que tudo indica, a opção pela grande abóbada significa uma especulação plástica e formal, sem qualquer conteúdo social.

Os dois arquitetos lidam, é verdade, com clientes e lotes bem distintos. A família de Dino Zammataro é de classe média, com orçamento limitado, e deseja uma construção econômica. O lote é plano, tem dimensões restritas e o programa deve ser compacto, com áreas bem ajustada às necessidades da família. As técnicas, os materiais e os acabamentos devem ser simples e baratos.

A partir desses condicionantes, Lefèvre adota uma abóbada parabólica verticalizada, provável influência de Félix Candela. A forma e altura da curvatura, adaptadas ao terreno quase retangular e plano, devem

permitir a instalação de um mezanino central, para melhor aproveitamento do espaço. A técnica construtiva – vigas de concreto pré-moldadas curvas preenchidas com tijolos cerâmicos – é artesanal e barata, feita com mão de obra comum. As aberturas são prioritariamente de frente e fundos, aproveitando a curvatura da abóbada, mas há pequenos rasgos zenitais na fachada lateral a leste, para iluminação dos dormitórios superiores. As áreas são compactas e os detalhes construtivos muito simples e econômicos, a exemplo do sistema de esquadrias feitas com caibros de madeira, especialmente desenvolvido por Lefèvre para reduzir custos. A maior parte das superfícies não recebe revestimentos, as canalizações elétricas e hidráulicas são aparentes e boa parte do mobiliário é construída em alvenaria, resolvida na própria obra. Os dois blocos hidráulicos ficam fora dos limites da abóbada, um à frente e outro aos fundos; ao mesmo tempo em que liberam o volume principal de instalações e canalizações, criam dois volumes aditivos que, até certo ponto, bloqueiam as vistas, a relação com o exterior e a franca iluminação da residência.

Marcos Acayaba projeta a casa inicialmente para a cunhada, mas, em razão das circunstâncias, acaba por adotá-la para seu uso familiar. O lote é amplo, com área quatro vezes maior que a de Dino Zammataro; fica em bairro nobre, com farta arborização, e tem declive em direção à rua frontal. Não há importantes restrições econômicas que limitem técnicas, materiais ou acabamentos.

O arquiteto adota uma abóbada do tipo catenária, muito mais larga, horizontal e achatada que a anterior, adaptada ao terreno amplo e inclinado. Em função da topografia, organiza a planta em faixas funcionais paralelas, que são defasadas em meios-níveis, criando patamares internos. Os ambientes são fluidos e amplos, com áreas cerca de quatro vezes maiores que as da Casa Zammataro. A técnica construtiva – curva de concreto armado moldada in loco – é cara e sofisticada, exigindo, mão-de-obra qualificada, grandes formas e bombeamento do concreto em altura. Outra diferença importante é que, aqui, a abóbada é recortada nas laterais, permitindo iluminação e ventilação dos quatro lados, para todos os ambientes. Esta estratégia, tributária de Marcel Breuer, resulta no apoio da cobertura em apenas quatro pontos e permite total contato com o exterior arborizado. Em consequência, amplia a transparência, as vistas e as condições de iluminação e ventilação. Diferentemente da Casa Zammataro, as duas torres hidráulicas localizam-se na faixa central da planta, dentro dos limites da abóbada, estratégia que também

reforça as condições de habitabilidade e a relação com o exterior. Não há propriamente volumes anexos, mas um terraço com a forma de um plano horizontal alongado, uma espécie de grande bandeja de concreto, transpassa os limites da abóbada e se projeta vários metros a sua frente e alguns poucos metros a seus fundos. Os interiores são elegantes, alguns móveis construídos em concreto armado; os detalhes construtivos são sofisticados, as canalizações quase sempre embutidas e os acabamentos refinados.

Em síntese, as duas casas analisadas têm espacialidade moderna, ambas se localizam na cidade de São Paulo, ambas foram projetadas e construídas na mesma época. Também em ambas, estrutura de suporte e solução formal são coincidentes: resolvida a primeira, a segunda se revela. Mas, embora sua estrutura formal seja idêntica – grande abóbada que brota do solo e funciona ao mesmo tempo como suporte, vedação e cobertura –, as casas têm entre si mais diferenças do que semelhanças. A começar por clientes e lotes distintos, o que impõe diversidade de condicionantes. Também as intenções são muito diferentes: para Acayaba, a grande abóbada é especulação plástica, é opção formal, é experiência singular; para o grupo Arquitetura Nova, as intenções plásticas estão presentes, mas subordinadas a uma ideologia, ao panorama da época, a limitações econômicas, à função social da arquitetura e à valorização do trabalho do operário no canteiro de obras. A experimentação com a abóbada torna-se a marca do grupo, em particular de Lefèvre, que a desenvolve e emprega sistematicamente a cada projeto. O que demonstra, em última análise, que a mesma estrutura formal pode ser usada de modos totalmente diferentes em função de ideais e condicionantes distintos e decisões formais e construtivas específicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABE, Danilo Hideki. *Três casas Butantã*. Trabalho final de graduação. São Paulo, FAU USP, 2009.

ACAYABA, Marcos. Casa com jeito de praça. Arquitetura e Urbanismo para todos, CAU-BR <<http://arquiteturaurbanismotodos.org.br/marcos-acayaba/>>.

ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo, 1947-1975*. São Paulo, Romano Guerra, 2011.

ALLANÍS, Enrique X. de Anda. *Félix Candela: 1910-1997*. Köln, Taschen, 2010.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo, Editora 34, 2002.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

COBBERS, Arnt. *Marcel Breuer: 1902-1981*. Köln, Taschen, 2007.

Flávio Império, Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro. *Acrópole*, n. 319, São Paulo, jul. 1965, p. 34-35.

GIEGION, Siegfried. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1963.

HARRIS, Cyril M (ed.). *Illustrated Dictionary of Historic Architecture*. Nova York, McGraw-Hill, 1977.

HYMAN, Isabelle. *Marcel Breuer, Architect: The Career and The Buildings*. New York, Harry N. Abrams, 2001.

KAMITA, João Masao. A casa moderna brasileira. In ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura moderna brasileira*. London, Phaidon, 2004, p. 165.

KOCH, Wilfried. *Dicionário de Estilos Arquitetônicos*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

KOURY, Ana Paula. Arquitetura nova. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 89, São Paulo, abr./mai. 2000, p. 68-72.

----- . *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo, Romano Guerra/FAPESP, 2003.

LEMOS, Carlos. *A casa brasileira*. São Paulo, Contexto, 1996.

Marcos Acayaba. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, 2017. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445838/marcos-acayaba>>

MONTANER, Joseph Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

NAKANISHI, Tatiana Midori; FABRÍCIO, Márcio Minto. Arquitetura e domínio técnico nas obras de Marcos Acayaba. *Risco*, n. 9, São Paulo, jan. 2009, p. 35-55.

PAPACHRISTOU, Tician. *Marcel Breuer. Nuevas construcciones y proyectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1970.

PARICIO, Ignacio. *La construcción de la arquitectura. Los elementos*. Barcelona, ITEC, vol. 2, 1996.

RAPOPORT, Amos. *Vivienda y Cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

ROCHA, Angela Maria. No horizonte do possível. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n.18, São Paulo, jun./jul. 1988, p. 82-87.

SANT'ANNA, Antonio Carlos. Desenho... Ou sobre Rodrigo Lefèvre. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 18, São Paulo, jun./jul. 1988, p. 88-93.

SANTORO, Francesco. La "curiosità" strutturale di Marcos Acayaba, architetto brasiliano/The structural "curiosity" of the Brazilian architect Marcos Acayaba. *L'architettura*, n. 517/518, Roma, nov./dez. 1998, p. 652-676.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. *Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, FA UFRGS, 1994.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1999.

SERAPIÃO, Fernando. Paralelos (e transversais) na história da casa paulista. *Projeto Design*, n. 287, São Paulo, jan. 2004, p. 35.

TAMASHIRO, H. A. *Arquitetura das abóbadas, três casas. Monografia - disciplina SAP-5846*. São Carlo, EESC-USP, 2000 <<http://www.nomads.usp.br/site/livraria/livraria.html>>

WEINTRAUB, Alan; HESS, Alan. *Casa Modernista: A History of The Brazil Modern House*. New York, Rizzoli, 2010.

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

ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, sobre sua definição. (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 084.00, Vitruvius, maio 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>>.

----- . *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre, ProEditores Associados/UniRitter 2001.

# TELÉSFORO CRISTÓFANI: VIDA E OBRA CONTRIBUIÇÕES À ARQUITETURA MODERNA PAULISTA

Silvia Raquel Chiarelli  
Ruth Verde Zein

## RESUMO

Este artigo propõe a continuação e aprofundamento do estudo da vida e obra do arquiteto paulista Telésforo Cristófani (1929 - 2002) partindo do seu reconhecimento profissional como responsável juntamente com um grupo de talentosos arquitetos paulistas, por uma importante renovação no cenário arquitetônico paulista nas décadas de 1960-1980. O artigo partirá da base estabelecida em trabalhos anteriores, aproveitando o acervo organizado pela pesquisa documental *Arquitetos paulistas, ideias e obras: Telésforo Cristófani (1929 - 2002)* elaborado pelas pesquisadoras Profa. Dra. Ana Gabriela Godinho Lima, Profa. Dra. Cecília Rodrigues dos Santos e Profa. Dra. Ruth Verde Zein (2006), na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU Mack). Informamos que, atualmente, os arquivos profissionais do arquiteto, organizados por esta pesquisa documental, encontram-se no acervo da Seção Técnica de Materiais Iconográficos da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), disponíveis para o acesso de todos os pesquisadores. Além das dissertações que tratam da vida e obra do arquiteto: a pioneira desenvolvida por ARAUJO (2009) e a segunda de autoria de CHIARELLI (2013b). O presente artigo tem como foco o trabalho de divulgação da vida e obra desse arquiteto, que tanto contribuiu para o panorama de obras da arquitetura moderna paulista e nacional, de modo que esta possa ser reconhecida, preservada e cada vez mais estudada por todos.

Palavras-chave: Arquitetura moderna paulista, Telésforo Cristófani.

# TELÉSFORO CRISTÓFANI: LIFE AND WORK CONTRIBUTIONS TO THE MODERN ARCHITECTURE OF SÃO PAULO ABSTRACT

This paper proposes the continuation and deepening of the study of the life and work of the paulista architect Telésforo Cristófani (1929 - 2002), starting from his professional recognition as responsible with a group of talented São Paulo architects, for an important renovation in the São Paulo architectural scene in the decades of 1960 - 1980. The paper will start from the base established in previous works, taking advantage of the collection organized by the documentary research *Arquitetos paulistas, ideias e obras: Telésforo Cristófani (1929 - 2002)* elaborated by the researchers PhD Ana Gabriela Godinho Lima, PhD Cecília Rodrigues dos Santos and PhD Ruth Verde Zein (2006), Faculty of Architecture and Urbanism, Presbyterian University Mackenzie (FAU Mack). We would like to inform you that currently the professional archives of this architect, organized by this documentary research, are available in the Technical Section of Iconographic Materials of the Library of the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU USP). Access of all researchers. Besides the dissertations that deal with the life and work of the architect: the pioneer developed by ARAUJO (2009) and the second by CHIARELLI (2013b). This paper focuses on the work of disseminating the life and work of the architect, who contributed so much to the panorama of works of modern architecture in São Paulo and Brazil, so that it can be recognized, preserved and increasingly studied by all.

Keywords: Paulista modern architecture, Telésforo Cristófani.

# TELÉSFORO CRISTÓFANI: VIDA Y OBRA LAS CONTRIBUCIONES A LA ARQUITECTURA MODERNA PAULISTA RESUMEN

En este artículo se propone la continuación y profundización del estudio de la vida y la obra del arquitecto paulista Telésforo Cristófani (1929 - 2002) a partir de su reconocimiento profesional como responsable junto con un grupo de talentosos arquitectos



de São Paulo, para una renovación importante en el panorama arquitectónico de São Paulo, en las décadas de 1960-1980. Artículo apartará de establecida sobre la base de trabajos anteriores, aprovechando la colecta organizada por la investigación documental *Arquitetos paulistas, ideias e obras: Telésforo Cristófani (1929 - 2002)*, elaborado por los investigadores Prof. PhD Ana Gabriela Lima Godinho, Prof. PhD Cecilia Rodrigues dos Santos y el Prof. PhD Ruth Verde Zein (2006), la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Presbiteriana Mackenzie (FAU Mack). Tenga en cuenta que actualmente los archivos profesionales arquitecto, organizados por esta investigación documental, se encuentran en la colección de la Sección Técnica de Materiales Iconográficos de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU USP), disponible para acceder a todos los investigadores. Además de los ensayos sobre la vida y obra de arquitecto: un pionero desarrollado por ARAUJO (2009) y el segundo por CHIARELLI (2013b). Este artículo se centra en el trabajo de difundir la vida y obra del arquitecto, que tanto contribuyó al panorama de las obras de la arquitectura moderna paulista y nacional, de modo que pueda ser reconocido, preservado y cada vez más estudiada por todos.

Palabras llave: Arquitectura moderna paulista. Telésforo Cristófani.



O presente artigo se propõe a apresentar a arquitetura de Telésforo Cristófani com base na seleção de alguns dos seus mais relevantes projetos. O trabalho também dá continuidade ao esforço inicial da pesquisa documental *Arquitetos Paulistas, ideias e obras: Telésforo Cristófani (1929 - 2002)* elaborada com o financiamento do Fundo Mackenzie de Pesquisa (Mackpesquisa) pelas pesquisadoras Profa. Dra. Ana Gabriela Godinho Lima, Profa. Dra. Cecília Rodrigues dos Santos e Profa. Dra. Ruth Verde Zein (2006) na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU Mack). Atualmente os arquivos profissionais do arquiteto, organizados por esta pesquisa documental, encontram-se disponíveis para o acesso de todos os pesquisadores no acervo da Seção Técnica de Materiais Iconográficos da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP).

As dissertações de ARAUJO (2009) e de CHIARELLI (2013b), ambas desenvolvidas no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Gabriela Godinho Lima e Profa. Dra. Ruth Verde Zein, respectivamente, tratam da vida e obra do arquiteto Telésforo Cristófani e têm grande relevância. A primeira por ter organizado o levantamento da base documental presente no acervo original do arquiteto, apresentando, assim, um panorama geral da vida e da obra de Cristófani e dando início ao trabalho de reconhecimento e divulgação dos projetos e obras deste arquiteto ainda pouco conhecido. Enquanto que a segunda, em contrapartida, difere dos objetivos, da metodologia e dos resultados propostos pelo trabalho de ARAUJO. Apenas algumas obras de Cristófani foram selecionadas para uma análise mais aprofundada segundo alguns temas e preocupações precisos, relacionados a questões tectônicas e compositivas. São elas: o Edifício Baviera (1963); o Edifício Restaurante Vertical Fasano (1964); o Edifício Giselle (1969); o Edifício Escritório Sede CTB – SP/TELESP (1971); e o Edifício Paulista I (1973).

Importante ressaltar ainda que apesar do acervo das obras do arquiteto Telésforo Cristófani já haver sido parcialmente organizado e, atualmente, estar disponível para consulta e pesquisa, ainda há muito a estudar sobre sua contribuição arquitetônica para a arquitetura paulista e brasileira. Dessa maneira, o presente artigo foi desenvolvido com a intenção de noticiar as pesquisas anteriores e continuar

com o processo de reconhecimento e divulgação do trabalho deste importante profissional que, assim como muitos dos arquitetos de sua geração, possui uma vasta produção local e nacional.

O presente artigo apresentará uma breve biografia profissional do arquiteto de maneira a nos mostrar sua trajetória. Também serão apresentados alguns dos seus projetos e obras a fim de demonstrar os diferentes caminhos escolhidos por Cristófani como resposta a cada desafio projetual que se apresentou diante dele e como buscou adequar o processo e os resultados às exigências que cada obra objetivamente propõe, evidenciando essa capacidade de adaptação às circunstâncias técnicas, ao tempo e ao lugar.

## BREVE BIOGRAFIA PROFISSIONAL DO ARQUITETO TELÉSFORO CRISTÓFANI

Telésforo Giorgio Cristófani (1929 - 2002) graduou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1952. Iniciou sua carreira trabalhando na construtora de seus tios, Salfacci & Buchignani. No final da década de 1950 organizou escritório próprio e individual, o qual ele manteve durante toda sua carreira. Desenvolveu muitos projetos com parcerias, associando-se com outros arquitetos, tais como: Francisco Petracco, Roberto Loeb, Fábio Penteado, João Walter Toscano e Décio Tozzi.

Além do projeto e obra de arquitetura, desde o início de sua carreira profissional, o arquiteto também dedicou-se à arquitetura de interiores desenvolvendo *layout* de espaços, paginação de pisos e forros, planejamento de iluminação para residências e empreendimentos comerciais, tendo em diversas ocasiões desenhado todos os móveis para diversos projetos seus.

No ano de 1957, a revista Acrópole publicou pela primeira vez suas obras nas edições de setembro e novembro sobre o Edifício Tuscania e sua própria residência, respectivamente, localizadas no bairro Jardins em São Paulo. Esta mesma revista publicou outras seis obras do arquiteto até o seu fechamento no ano de 1971.

Cristófani tinha entre 35 e 40 anos de idade, quando desenvolveu diversos projetos importantes da sua carreira como o Edifício Giselle, na avenida Nove de Julho, e o Restaurante Vertical Fasano, na rua Dom José de Barros, no centro de São Paulo, ambos reconhecidos e premiados pela categoria profissional.

Foi através de contatos familiares que Cristófani foi convidado pelo proprietário do Restaurante Vertical Fasano para projetar a residência de seu filho, Fabrizio Fasano, em São Paulo.

Também através de convites vindos por contatos entre familiares e amigos, Cristófani foi encarregado do projeto de três restaurantes Rubayat em São Paulo. O primeiro deles localizado na rua Vieira de Carvalho, no Centro de São Paulo, e depois, as filiais na Alameda Santos e na avenida Faria Lima.

Participou de diversas concorrências públicas e projetou uma série de conjuntos habitacionais e mais de trinta escolas para o Governo do Estado de São Paulo em cidades do interior, como Pindamonhangaba, Embu e Franca entre os anos 1970 e 1990. O arquiteto é também autor do edifício para escola primária da Graded School (Escola Graduada) de 1976, no Morumbi em São Paulo.

Cristófani foi professor das Faculdades de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, da Universidade Católica de Santos (FAU UNISANTOS) e da Universidade de São Paulo por alguns anos. Integrou também diversas diretorias do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IABsp).

Sua obra discreta e ao mesmo tempo marcante e seu papel como professor são reconhecidos pela qualidade e propriedade por várias gerações de arquitetos que foram seus alunos, estagiários, colaboradores e sócios. Estando ainda pouco divulgada e estudada, sua contribuição corre o risco de ser injustamente esquecida, cabendo à academia o esforço de sistematizar, divulgar e aprofundar o reconhecimento de sua contribuição.

## PRATICANDO DIFERENTES CAMINHOS DA CULTURA ARQUITETÔNICA DE SEU TEMPO

Ao longo de toda a sua obra, Telésforo Cristófani projetou para situações econômicas e técnicas muito diversas, em cada caso buscando adequar o processo criativo, os meios técnicos e os resultados plásticos, atendendo às exigências que cada obra objetivamente propõe, evidenciando a sua capacidade de adaptação e ajuste da sua criatividade às circunstâncias técnicas, ao tempo, ao lugar e à legislação. Ao mesmo tempo, a qualidade da sua obra permite e facilita uma análise crítica que pode ajudar a iluminar a questão dos processos projetuais empregados naquele momento e contexto histórico.

Serão apresentados a seguir, de forma breve e sucinta, alguns dos projetos e obras significativos elaborados por Cristófani durante sua trajetória profissional. Trata-se de um panorama breve que permitirá obter mais informações sobre sua capacidade de adaptar cada projeto e obra aos desafios propostos. Desafios que permitiram que este profissional experimentasse experiências de todo o tipo, reveladas em cada projeto e cada obra, e que informam uma aproximação muito precisa de sua habilidade como arquiteto projetista para manipular os recursos construtivos em função das suas intenções compositivas.

Esclarecemos que entre os 139 projetos catalogados e recolhidos do acervo do arquiteto, apenas 26 foram digitalizados pelas professoras e pesquisadoras Profa. Dra. Ana Gabriela Godinho Lima, Profa.Dra. Cecília Rodrigues dos Santos e Profa. Dra. Ruth Verde Zein, segundo critérios de seleção adotados por aquela pesquisa inicial. Esclarecemos também que os 139 projetos catalogados e recolhidos do acervo do arquiteto, assim como os CD-ROMs que contêm as digitalizações, atualmente, encontram-se disponíveis para consulta e pesquisa de todos no acervo Seção Técnica de Materiais Iconográficos da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Dentre os 26 projetos digitalizados, buscamos aqueles que possuem mais informações (desenhos técnicos, perspectivas, fotografias de época, etc.) e que ao mesmo tempo ilustram as diferentes experiências de Cristófani para serem apresentados pelo presente artigo.

Os edifícios escolares, por exemplo, representam uma quantidade considerável de projetos na produção de Telésforo Cristófani, conforme destacou ARAUJO (2009, p. 18). Segundo a autora, essas obras significam mais de 26% de todas as obras projetadas pelo arquiteto, somando 37 escolas no total.

Dentre elas estão o Grupo Escolar Típico Rural, datado do ano de 1967, no município de Garça, estado de São Paulo; e a escola particular *Graded School* (Escola Graduada), datada do ano de 1976, localizada no bairro do Morumbi, região sul da capital paulista. Mesmo tendo programas quase similares, as duas escolas apresentaram outros desafios para Cristófani, que respondeu a eles de maneira muito distinta, porém com o mesmo cuidado e atenção que podem ser conferidos, por exemplo, nos detalhes construtivos registrados nos desenhos de ambas as obras.

O Grupo Escolar Típico Rural possui uma grande cobertura em abóbadas de berço, construídas em concreto armado, que abriga todo o programa do edifício. O cuidado de Cristófani com a obra pode ser notado, inclusive, no ajuste das divisões internas que delimitam cada um dos ambientes de forma que coincidam com as peças que unem as abóbadas duas a duas.

A *Graded School*, também construída em concreto armado, está subdividida em três blocos interligados por rampas implantados de maneira a se adaptar ao terreno em declive. Com forma escultórica, se destaca a rampa helicoidal externa ao bloco principal do edifício e que logo é notada por quem o observa do lado de fora.

Apesar da sua pequena escala, as residências projetadas e construídas por Cristófani também são obras com suficiente complexidade programática e formal. E assim como as escolas, também assumem os resultados compositivos obtidos através das escolhas projetuais e construtivas do arquiteto diante das possibilidades dadas a ele naquele momento.

A Residência do Arquiteto, datada do ano de 1957, localizada no bairro Jardim Paulistano, na capital paulista, tem seu programa distribuído em dois blocos separados e com tamanhos distintos locados em um lote estreito e de grande profundidade. O primeiro e maior abriga as funções de lazer e descanso da família do proprietário, que neste caso, trata-se do próprio arquiteto Cristófani. Enquanto que o segundo e menor bloco, localizado nos fundos do terreno, abriga a área de serviço e descanso da empregada. Essa separação das funções em blocos distintos deixa clara a relação de hierarquia social ilustrada pela imagem da *Pirâmide Social*. O programa que coube ao bloco maior foi distribuído em dois pavimentos, sendo que no pavimento superior está toda a área de descanso ou ainda denominada como área noturna. Seu acesso só é possível por uma escada localizada em posição de destaque no interior do edifício e construída a partir de uma viga de concreto armado pintado de branco e apoiada no solo e na laje, vencendo 2,50 metros de altura e com projeção horizontal em forma de semicírculo. Já a ligação entre os dois blocos ocorre pelo piso térreo e pelo paisagismo construído na mesma cota. A laje plana nos dois blocos assume a vontade do arquiteto em buscar a imagem de modernidade corrente na época.

Outros resultados compõem o projeto final da Residência Fabrizio Fasano, de 1968, localizada no bairro Cidade Jardim, também na capital paulista. Ao contrário da residência anterior, o programa da Residência Fabrizio Fasano está distribuído em um único bloco de dois pavimentos

em um terreno plano. Porém, diferentemente do exemplo anterior, todo o programa está disposto no pavimento superior. No térreo encontram-se apenas a garagem dos automóveis e a piscina localizada na área externa. O acesso ao pavimento superior se dá por duas escadas externas, em concreto armado aparente, anexadas ao único volume, em forma de paralelepípedo. Internamente, as escadas definem duas áreas com focos de interesse invertidos (cruzados em “X”), conformados pelas áreas fechadas (dormitórios, cozinha e área de serviço), em contraponto com as áreas abertas (hall, corredor e sala). Externamente, essas passaram a ser elementos compositivos das quatro fachadas do edifício. Porém, neste caso, a composição é justificada pela construção, uma vez que o volume em forma de paralelepípedo pôde ser construído com uma única laje contínua, sem recortes para encaixar as escadas, de forma que também houvesse uma continuidade da estrutura. Justificável para a obtenção de uma construção econômica e racional.

Na Residência Fabrizio Fasano, notamos as intenções compositivas de Cristófani quando uniu, num mesmo plano plástico, a tradição luso-brasileira e as tendências mais representativas da arquitetura contemporânea. Neste edifício a tradição é lembrada discretamente pelo telhado tripartido avançado em relação às paredes de vedação para garantir sua proteção em relação às águas pluviais, e pelo cruzamento das vigas aparentes em madeira que o sustentam. Enquanto que as tendências contemporâneas são lembradas pela pureza formal, pelos princípios racionalistas e pelo uso da estrutura em concreto armado aparente no pavimento inferior e na construção das escadas.

Outras soluções, ou melhor, outras escolhas feitas por Cristófani como resposta aos demais desafios podem ser conferidos na Residência Adriano Guidotti, projetada e construída no ano de 1975, no bairro do Morumbi, zona sul da cidade de São Paulo. Implantada em um terreno em declive, o único volume parece ter se encaixado no lote em três meio-níveis. O acesso à residência se dá pelo nível intermediário, onde uma única laje de cobertura com 16 metros de vão está apoiada nas empenas cegas laterais, criando assim uma cobertura que abriga os automóveis na garagem. Na cota mais baixa, estão situados os ambientes diurnos, inclusive o jardim e a piscina, localizados na área externa. Já no pavimento superior, com vista para a área externa, estão os ambientes noturnos, ou melhor, os dormitórios. Os acessos aos meio-níveis se dão por escadas internas.

Como último exemplo de tipologia residencial, chamamos a atenção para a Residência Luiz Augusto Peccioli, do ano de 1999, localizada no Condomínio Laranjeiras, no município litorâneo de Paraty, no estado

do Rio de Janeiro. Situada em um lote de esquina, a residência é composta por um único volume com um telhado de duas águas interrompido, em alguns momentos, por vazios que formam pátios internos por onde a luz natural entra no edifício, iluminando alguns dos ambientes internos, e por onde também é garantida a ventilação do interior do edifício. A sala com pé direito duplo está delimitada por grandes caixilhos que sustentam grandes planos envidraçados, garantindo a luminosidade desse ambiente - como pode ser visto na fachada posterior. Ainda com o mesmo cuidado, notamos a preocupação do arquiteto ao prolongar a cobertura em relação ao plano envidraçado a fim de evitar a incidência direta dos raios solares no ambiente em dias muito quentes. Considerando, assim, o clima litorâneo no trópico. Alinhado à projeção do telhado, o piso também foi prolongado, e logo, formou-se um alpendre que continua com o gramado à sua frente. Cristófani buscou uma combinação entre as técnicas construtivas e compositivas tradicionais, solução com o alpendre, e as contemporâneas, solução com os grandes caixilhos que sustentam os planos envidraçados.

Dentre os edifícios residenciais verticais, destacamos dois deles: o Edifício Baviera e o Edifício Giselle, construídos em concreto armado aparente e, localizados no bairro do Itaim Bibi, na zona sul da cidade de São Paulo. Atualmente, tratam-se de dois dos edifícios mais bem preservados e conservados de Cristófani.

O Edifício Baviera, projetado e construído em 1963, foi implantado em frente à uma praça e na esquina de três ruas. O edifício de 12 pavimentos é um bloco único com formato de paralelepípedo, implantado em um lote com formato quase retangular e com recuo dos quatro lados. Conforme destacou ARAUJO (2009, p. 92), esse é o único edifício com uso residencial em que Cristófani definiu um uso aberto dos pilotis/paredes no pavimento térreo, abrigando apenas o estacionamento de veículos e o hall de acesso. Devido à inclinação do lote, Cristófani criou um patamar no terreno de maneira a nivelá-lo à cota mais alta, optando por aterrá-lo e liberar o térreo através dos pilotis/paredes para o estacionamento dos veículos. Abaixo desse patamar, situa-se um pequeno subsolo técnico, com funções que atendem ao edifício. Essas decisões projetuais decorrem do programa ter sido abrigado em monobloco cujas dimensões de comprimento, largura e altura são as máximas admitidas no terreno, atingindo as áreas, a altura e os recuos permitidos pela legislação em vigência.

O Edifício Giselle, projetado e construído no ano de 1969, está implantado no centro de um lote com formato de trapézio, voltado



para uma das avenidas mais importantes do bairro e para a rua paralela a ela, com cotas distintas. O edifício com uso misto (comercial e residencial) possui três acessos distintos que levam aos usos diferentes da construção: os moradores acessam a garagem e as unidades habitacionais pela avenida, através de uma escada e duas rampas, localizadas no centro do lote; enquanto que o público acessa o comércio através das duas escadas implantadas nas laterais do terreno, voltadas para a avenida. O público também tem acesso ao comércio pela rua paralela à avenida, através de uma escada e uma rampa, cada qual localizada em uma das laterais do lote, no mesmo eixo das duas escadas voltadas para a avenida. Este arranjo permite ao público seguir de uma via pública à outra percorrendo o meio da quadra. Com isso, Cristófani projetou e construiu um solo permeável e fluído do ponto de vista urbano, atribuindo maior qualidade urbana e arquitetônica, e conseqüentemente, complexidade ao seu projeto através da criação de dois térreos, localizados em níveis distintos.

Atualmente, o terreno encontra-se cercado por portões e grades que foram desenhados por Cristófani posteriormente à construção do edifício a pedido dos moradores. Os portões e as grades foram instalados durante uma das reformas realizadas no edifício. Identificamos o cuidado do arquiteto em manter sua intenção inicial ao permitir que o pedestre continue percorrendo o meio da quadra, indo de uma rua a outra, mesmo com a adição dos portões e das grades. Durante todo o período do dia, os portões de acesso ao térreo comercial permanecem abertos com passagem livre para o pedestre. E no período da noite, ficam fechados. Somente os portões de acesso à garagem e ao hall das unidades habitacionais permanecem fechados durante todo o tempo. Estes são abertos somente no momento da entrada e saída dos funcionários e moradores das unidades.

Neste breve panorama que ilustra os diferentes caminhos tomados por Cristófani, apresentaremos também, ainda de forma muito breve e sucinta, outros dois projetos para concursos elaborados pelo arquiteto em parceria com outros profissionais. Tratam-se de projetos de grande escala e com programas extensos, demonstrando, mais uma vez, a busca do arquiteto Cristófani em adequar o processo e os resultados às exigências que cada obra objetivamente propõe, evidenciando a sua capacidade de adaptação às circunstâncias técnicas, ao tempo e ao lugar.

Telésforo Cristófani, em parceria com Francisco Petracco, Jon Maitrejean e Nelson Morse, participou do I Concurso de Ante Projeto Assembleia Legislativa das Minas Gerais (Palácio da Inconfidência) no ano de



1962. O projeto propõe um único volume implantado ao lado de uma praça que serviria de espaço público para possíveis manifestações cívico-políticas. Em publicação na revista *Acrópole* n° 283, os arquitetos Cristófani, Petracco, Maitrejean e Morse afirmaram que, neste projeto, o “hall nobre é uma praça coberta, prolongamento abrigado e dramatizado da praça cívica”. Quanto à vedação, as fachadas frontal e posterior são de concreto aparente com “paramentos” em concreto texturizado com orifícios que filtram a luz natural para dentro do edifício, enquanto que as fachadas laterais são de concreto aparente e vidro. O uso de grandes panos de concreto armado aparente é característico nessa obra e foi posteriormente usado em outros projetos do autor, nos quais é evidente a exploração das suas propriedades plásticas e materiais. No projeto da assembléia, o sistema estrutural em concreto armado é composto por grandes pilares e lajes nervuradas, organizados em duas partes estruturais que funcionam de maneira independente: uma contêm as galerias laterais, enquanto que a outra, o plenário apoiado em quatro pilares.

Já o projeto para o Clube XV, no ano de 1963, na cidade litorânea de Santos, no estado paulista, contou com a parceria de Sergio Bergamin, Mario Yoshinaga e Ugo Tedeschi. Com o projeto proposto, a equipe de arquitetos ficou em 5° lugar. Inserido em um terreno delimitado por três ruas e próximo ao mar, o único volume em concreto armado aparente está suspenso do solo e apoiado em quatro pilares. O primeiro pavimento, onde está localizada a piscina, é o qual possui maior dimensão. Sua extensão protege e projeta sombra no pavimento térreo, por onde há o acesso ao edifício. Assim como o primeiro, os pavimentos superiores abrem-se para o mar, através de sacadas que serviriam de mirantes. E a cada andar, a extensão do piso diminui de modo que o volume seja escalonado. Com três fachadas cegas voltadas para a “paisagem monótona constituída pela monstruosa repetição de edifícios consequentes da desenfreada especulação imobiliária”,<sup>1</sup> o único volume se apresenta como uma grande caixa fechada para quem o observa do seu exterior. O contrário se apresenta para o observador quando se encontra em uma das sacadas, no interior do edifício. Assim o edifício parece “comunicar-se com o céu e o mar”.<sup>2</sup>

---

1. Trecho extraído do memorial descritivo do anteprojeto do Clube XV. Fonte: Acervo organizado pela pesquisa *Arquitetos paulistas, ideias e obras: Telésforo Cristófani (1929-2002)*.

2. Trecho extraído do memorial descritivo do anteprojeto do Clube XV. Fonte: Acervo organizado pela pesquisa *Arquitetos paulistas, ideias e obras: Telésforo Cristófani (1929-2002)*.

A compreensão da trajetória profissional do arquiteto paulista Telésforo Cristófani e a vontade de analisar cada uma das obras apresentadas, mesmo que em um breve estudo proposto por este artigo, correspondem ao esforço e a tentativa de *decifrar* as possíveis relações existentes entre as intenções compositivas das questões programáticas, técnicas e edilícias, propostas pelo arquiteto em cada uma das suas obras. Notamos que Cristófani respondeu a cada desafio projetual de maneira única, adequando o programa imposto ao terreno, aos materiais e às técnicas construtivas de sua época. Esses desafios permitiram que este profissional realizasse experiências de todo o tipo, que informam uma aproximação muito precisa de sua habilidade como arquiteto projetista para manipular os recursos construtivos em função das suas intenções compositivas. Estas intenções fizeram parte de um repertório de possibilidades, experimentações e realizações que podem ser compreendidas como referência necessária, mesmo que em si mesma insuficiente, para pensar o *novo* a cada projeto. E ainda, que o conjunto de conhecimentos acumulados pelo arquiteto e incorporados na proposição projetual deixou registros perceptíveis em cada uma das obras apresentadas. Cada obra é singular e individual, mesmo que apresente, implicitamente ou não, escolhas semelhantes e/ou materiais e técnicas construtivas iguais.

Esperamos que este artigo cumpra o seu papel sendo mais uma homenagem e um pequeno aporte ao relevante corpo de conhecimento de todos aqueles que contribuíram para a divulgação e conservação da vida e obra deste importante arquiteto paulista, com quem pudemos aprender através da sua produção arquitetônica. Com a divulgação das pesquisas anteriores e da localização atual do acervo profissional do arquiteto – disponível para consulta e pesquisa – esperamos despertar a atenção de outros pesquisadores para que estes também possam dar continuidade ao processo de reconhecimento e divulgação do trabalho desse importante profissional que, assim como muitos dos arquitetos de sua geração, possui uma vasta produção local e nacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Acrópole*, n. 283, São Paulo.

ARAUJO, Fanny Schroeder de Freitas. *Telésforo Cristófani (1929-2002), contribuições à arquitetura paulista*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU Mackenzie, 2009.

- BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2003.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.
- CHIARELLI, Silvia Raquel. Contribuições de Telésforo Cristófani para a Arquitetura Brutalista. In *7º Fórum de Pesquisa FAU Mackenzie*, São Paulo, 2011.
- CHIARELLI, Silvia Raquel. Edifício Giselle (1969): construção e composição. In *V PROJETAR - Processos de Projeto: teorias e práticas*, Belo Horizonte, 2011.
- CHIARELLI, Silvia Raquel; ZEIN, Ruth Verde. Telésforo Cristófani: construção e composição. In *I Jornada Discente da Pós-graduação da FAU Mackenzie*, São Paulo, 2012.
- CHIARELLI, Silvia Raquel; ZEIN, Ruth Verde. Um olhar contemporâneo sobre o edifício Baviera (1963): construção e composição. In *XXIV Congresso Pan-Americano de Arquitetos*, Maceió, 2012.
- CHIARELLI, Silvia Raquel. A presença do concreto, da madeira e do metal no Restaurante Vertical Fasano. In *IV Seminário DOCOMOMO Sul*, Porto Alegre, 2013.
- CHIARELLI, Silvia Raquel. *Telésforo Cristófani: construção e composição*. Orientadora Ruth Verde Zein. Dissertação de mestrado. São Paulo, PPGAU-Mack, 2013b.
- LIMA, Ana Gabriela Godinho; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetos paulistas, idéias e obras: Telésforo Cristófani (1929-2002)*. São Paulo, Macpesquisa, 2006.
- REZENDE, Vera. Planos e regulação urbanística: a dimensão normativa das intervenções na cidade do Rio de Janeiro. In OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002, p. 256-281.
- ZEIN, Ruth Verde; LIMA, Ana Gabriela Godinho; CAMARGO, Mônica Junqueira. A obra do arquiteto Telésforo Giorgio Cristófani. In *1º Seminário DOCOMOMO São Paulo*. 2004.

# **INFLUÊNCIA DE VILANOVA ARTIGAS NA ARQUITETURA ESCOLAR PAULISTA CONTEMPORÂNEA: ESCOLA ESTADUAL, CONJUNTO HABITACIONAL CAMPINAS F1 E ESCOLA ESTADUAL JARDIM ATALIBA LEONEL**

Taísa Festugato  
Giovana Santini  
Leonardo Giovenardi

## **RESUMO**

O trabalho propõe uma revisão da arquitetura escolar produzida por Vilanova Artigas e o alcance de suas obras nos projetos desenvolvidos pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE). Os edifícios escolares projetados por Artigas na década de 60 trouxeram soluções e inovações que influenciam a geração de arquitetos contemporâneos e se mostram presentes na arquitetura escolar paulista produzida neste século. Esta ganhou uma vasta produção a partir de 2003, quando a FDE terceirizou quase uma centena de projetos com diferentes escritórios de arquitetura. Alguns dos arquitetos paulistas que desenvolveram os projetos para estas escolas fazem parte da geração que passou pela FAU-USP entre 1986 e 1996, período em que foram influenciados pela arquitetura e ideologia de Artigas, sem serem seus alunos diretos, mas que receberam a herança de presenciar a dialética do ensino e o edifício da FAU. Dentre os projetos desenvolvidos, alguns se destacam por sua espacialidade e soluções adequadas às novas práticas aliadas a características da modernidade paulista. Várias escolas adotam partidos com pátio central, forte influência da EE Conselheiro Crispiano, como a EE CHB Campinas F1, projeto do escritório MMBB e a EE Jardim Ataliba Leonel, projeto do escritório SPBR arquitetos, dentre outros aspectos como o uso de níveis e faixas de organização das plantas baixas, e a solução de um grande bloco que congrega muito mais do que espaços e soluções funcionais ou de proteção. Traduz-se como um abrigo social, propício para o convívio e troca de experiências, uma espécie de elemento edificado organizador e o cenário para atividades culturais e educacionais.

Palavras-chave: Artigas, Escola Paulista, Arquitetura Escolar.

INFLUENCE OF VILANOVA ARTIGAS IN PAULISTA'S  
CONTEMPORARY EDUCATIONAL ARCHITECTURE:  
ESCOLA ESTADUAL, CONJUNTO HABITACIONAL  
CAMPINAS F1 E ESCOLA ESTADUAL  
JARDIM ATALIBA LEONEL  
ABSTRACT

The paper proposes a revision of the educational architecture produced by Vilanova Artigas and the influence of his works in the projects developed by the Foundation for the Development of Education (FDE). The buildings built by Artigas in the 60s brought solutions and innovations that influenced an entire generation of contemporary architects present in the architecture school of São Paulo and the buildings produced by them in this century. It gained a wide production in 2003, when the FDE outsourced almost one hundred projects with different architecture offices. Some of the architects from São Paulo who developed the projects for those schools were part of the generation that passed through the FAU-USP between 1986 and 1996. They were influenced by the architecture language and ideology of Artigas and they have received his inheritances without being his direct students, witnessing the teaching techniques and the FAU building itself. Among the projects developed some stand out for their spatiality and adequate solutions, new practices allied to characteristics of the modernity of São Paulo. Several schools adopt parties with central courtyards, strong influence of EE Conselheiro Crispiano, such as EE CHB Campinas F1, project of the office MMBB and EE Jardim Ataliba Leonel, project of the office SPBR architects, among other aspects, the use of levels and grids of organization of the floor plans, and the solution of large blocks, which congregates much more than spaces or functional and protective solutions. It is translated as a social shelter, conducive to conviviality, exchange of experiences. An organized element and scenario formed by cultural and educational activities.

Keywords: Artigas, Paulista School, Educational Architecture.

# INFLUENCIA DE VILANOVA ARTIGAS EN LA ARQUITECTURA ESCOLAR PAULISTA CONTEMPORANEA: ESCOLA ESTADUAL, CONJUNTO HABITACIONAL CAMPINAS F1 E ESCOLA ESTADUAL JARDIM ATALIBA LEONEL RESUMEN

El trabajo propone una revisión de la arquitectura escolar producida por Vilanova Artigas y el alcance de sus obras en los proyectos desarrollados por la Fundación para el Desarrollo de la Educación (FDE). Los edificios escolares diseñados por Artigas en la década de los 60 trajeron soluciones e innovaciones que influyen la generación de arquitectos contemporáneos y se muestran presentes en la arquitectura escolar paulista producida en este siglo. Esta ganó una amplia producción a partir de 2003, cuando la FDE tercerizó casi un centenar de proyectos con diferentes oficinas de arquitectura. Algunos de los arquitectos paulistas que desarrollaron los proyectos para estas escuelas forman parte de la generación que pasó por la FAU-USP entre 1986 y 1996, período en que fueron influenciados por la arquitectura e ideología de Artigas, sin ser sus alumnos directos, pero que recibieron la herencia. Presenciar la dialéctica de la enseñanza y el edificio de la FAU. Entre los proyectos desarrollados algunos se destacan por su espacialidad y soluciones adecuadas a las nuevas prácticas aliadas a características de la modernidad paulista. Varias escuelas adoptan partidos con pátio central, fuerte influencia del EE Conselheiro Crispiano, como el EE CHB Campinas F1, proyecto del estudio MMBB y el EE Jardim Ataliba Leonel, proyecto del estudio SPBR, entre otros aspectos como el uso de niveles y bandas de organización de las plantas bajas, y la solución de un gran bloque que congrega mucho más que espacios y soluciones funcionales o de protección. Se traduce como un abrigo social, propicio para la convivencia, intercambio de experiencias, una especie de elemento edificado organizador y un escenario de las actividades culturales y educativas.

Palabras clave: Artigas, Escuela Paulista, Arquitectura Escolar.

As primeiras gerações de arquitetos modernistas do Brasil influenciam ainda hoje a produção arquitetônica contemporânea. A Escola Paulista, protagonizada por Vilanova Artigas mantém em seu léxico soluções pautadas acima de tudo na veracidade da arquitetura. Em termos de forma, optava pela solução do monobloco, cuja espacialidade permitia fluidez nos ambientes internos e integração com o espaço externo como forma de coletivizar os lugares. A estrutura, explorada com plasticidade, evidencia a tensão que existe nos pontos de apoio, e o uso do concreto armado deixa transparente o processo construtivo. (CAMARGO, 2015, p. 138)

Os edifícios escolares projetados por Artigas e Cascaldi na década de 60 trouxeram inovações e soluções que influenciam a geração de arquitetos contemporâneos e se mostram presentes na arquitetura escolar paulista produzida neste século. Esta ganhou uma vasta produção a partir de 2003, quando a Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE) terceirizou quase uma centena de projetos com diferentes escritórios de arquitetura, com a exigência de “trabalhar com pré-fabricação, modulação e padronização de elementos e ambientes”. (MILHEIRO; NOBRE; WISNIK, 2006, p. 22)

Alguns dos arquitetos paulistas que desenvolveram os projetos para estas escolas fazem parte da geração que passou pela FAU-USP entre 1986 e 1996, período em que foram influenciados pela arquitetura e ideologia de Artigas, sem serem seus alunos diretos, mas que receberam a herança de presenciar o edifício da FAU, que como cita Buzzar, “exprimia um brutalismo pedagógico”. (BUZZAR, 2014, p. 368)

Dentre os projetos desenvolvidos, alguns se destacam por sua espacialidade e soluções adequadas às novas práticas aliadas a características da modernidade paulista. Várias escolas adotam partidos com pátio central, forte influência da EE Conselheiro Crispiano.

## VILANOVA ARTIGAS E A ESCOLA PAULISTA

Filiado ao Partido Comunista Brasileiro e militante político defendeu que as questões éticas estivessem entrelaçadas às estéticas em soluções arquitetônicas que demonstrassem a verdade da forma, dos materiais, da técnica, e em seus projetos sempre buscou soluções livres de embustes. Neste sentido, o uso do concreto como



elemento de indiscutível plasticidade capaz de mostrar as marcas do seu processo construtivo, aliado a um discurso autorreflexivo, permitiram que seus projetos fossem carregados de história e trabalho humano, e não apenas meros objetos que podem se repetir indefinidamente. As ideologias do Partido Comunista foram por ele transcritas em inúmeros artigos que criticavam uma atitude vanguardista meramente formal. (WISNIK, 2010, p. 12)

Em artigo de 1954 afirmou que:

Em geral, os estudos feitos em torno do problema da arquitetura no Brasil se limitam ao aspecto estético da questão. A arquitetura é elemento da superestrutura social, mas liga-se igualmente à base como parte da cultura material da sociedade. Os edifícios e instalações diversas que alojam as mais variadas atividades humanas são bens materiais indispensáveis à própria existência social. (ARTIGAS, 2004, p. 51)

As características principais de sua obra também foram as norteadoras do que se denominou escola paulista ou brutalismo paulista, termos que segundo Wisnik definem a produção arquitetônica de um grupo de profissionais de São Paulo, liderados por Artigas a partir dos anos cinquenta. A influência se deu não apenas pela sua produção arquitetônica, mas também pelas discussões que aconteciam dentro da FAU USP quando professor, e por seu posicionamento crítico manifestado em inúmeros artigos. (WISNIK, 2010, p. 12)

Seu legado está na contínua evolução da ética e métodos da FAU como um exercício coletivo único em sua espontaneidade; uma *escola* no mais amplo sentido da palavra que põe à disposição da sociedade em seu conjunto uma capacidade criativa que transcende gerações e o fetiche da genialidade egoísta. (FRAMPTON, 2010, p. 10)

Essa identidade ética vinculada às questões político-sociais, a transposição destes ideais à prática profissional somadas à atividade docente de Artigas, permite afirmar que sua obra segue essa vertente brutalista da arquitetura. Para Sanvitto, a arquitetura brutalista é a expressão dos materiais utilizados e a técnica explícita na execução.



Procura distinguir vedação ou estrutura, interna e externamente, “levando o uso de revestimentos a uma categoria de dissimulação”. A ideia da beleza – estética – é associada à verdade construtiva, onde o termo brutalismo se caracteriza pela expressão dos materiais em detrimento de superfícies bem acabadas. A honestidade da ação fica evidente na edificação, demonstrando seus materiais assim como a técnica construtiva adotada. São esses os fatores determinantes para cativar seus seguidores. (SANVITTO, 2013, p. 15)

Outra característica apontada por Perrone, sobre a abordagem de Artigas para elaboração de projetos escolares, trata-se sobre a formação dos sujeitos como “seres sociais, partícipes do mundo, no espaço proposto pela arquitetura na troca mútua de vivências.”. Um intuito que faz compreender as intenções do projeto de integração espacial entre homens em si e entre eles e a arquitetura. São constantes as reflexões de soluções espaciais, estruturais, percepções ambientais de acolhimento de indivíduos, implantações, níveis, patamares, circulações, articulações que podem “estabelecer, de forma cuidadosa e não limitada” algumas configurações arquitetônicas em relação à “formação dos espaços de formação”:

- articulações entre as generosas circulações, níveis, pátios, ambientes e promenades. Tudo variando e se arranjando, eliminando-se a noção específica de circulação por corredores que são trocados por amplos acessos vistos como varandas internas, voltadas para ambientes comuns, os pátios ou galerias;
- o protagonismo da estrutura na definição da arquitetura, sobretudo pela utilização de pórticos e caráter de exoesqueleto;
- acessos diretos em relação à cidade ou ao entorno observáveis pelos vãos protagonizados pela estrutura;
- continuidade espacial assegurada pela cobertura única, dentro da qual o terreno também se movimenta para acolher os ambientes, os percursos.

- cobertura com claraboias permitindo a entrada da luz externa;

- constituição de grandes pátios [...] pelos quais se promove a integração visual entre os ambientes e usuários.

(PERRONE, 2016, p. 4)

Essas são algumas considerações que reforçam as preocupações constantes de projetos norteados pelo conceito de criar ambientes que propiciassem relações humanas de harmonia, respeito e comprometimento com a socialização dos homens. Ao “expressar o caráter do edifício, conferindo dimensão simbólica ao seu espaço interior”, a partir de um grande volume, “abriga todo o programa”, e de uma estrutura que é representativa formalmente da plasticidade da obra e, simbolicamente, do processo de feitura da construção, manifesta na arquitetura seus valores morais. (PONTES, 2004, p. 114)

## PROJETOS DE ARQUITETURA ESCOLAR DE VILANOVA ARTIGAS

Os projetos escolares realizados entre 1956 e 1960 em parceria com Carlos Cascaldi foram os definidores de uma identidade arquitetônica. As soluções apresentadas ultrapassaram o plano formal, trouxeram novas formas de uso, apropriação do espaço e crítica às políticas e práticas da época. A partir de 1958, o governo do Estado de São Paulo estabelece um programa de ação – Page – para suprir, rapidamente, a demanda de escolas. Dois projetos de Artigas se destacam entre as mais de seiscentas escolas construídas no período, a Escola de Itanhaém em 1959 e de Guarulhos em 1961.

Ambas foram projetadas como um grande volume definido por uma cobertura, que contém todo o programa, e se apoia em pilares cuja dimensão reduz a medida conforme aproximam do solo. Os elementos estruturais projetam-se para além do volume fazendo o sombreamento dos espaços internos, cuja espacialidade é contínua e integrada com uso de pátios. Artigas redimensiona as alturas dos espaços internos para aproximar o edifício do solo e da escala humana e usa essa estratégia como uma crítica à monumentalidade da arquitetura, especialmente na escola carioca. (WISNIK, 2010, p. 20)

Na Escola Estadual de Itanhaém, a sequência de pórticos estruturais com perfil inclinado define a cobertura que organiza e distribui as atividades. A solução estrutural assemelha-se ao projeto do Museu de Arte Moderno de Reidy no Rio de Janeiro. Já o Instituto de Educação Secundária de Guarulhos, atualmente EE Conselheiro Crispiniano acontece em um volume único de proporção horizontal, que se acomoda ao desnível do terreno, organizando o programa em três faixas longitudinais, com acesso, administração e biblioteca na primeira faixa, pátios na faixa central e salas de aula na terceira faixa. A iluminação zenital usada no pátio lhe dá um caráter de praça central, espaço para convivência e integração entre os setores, que permite uma diversidade de usos imprevisível, convidando e privilegiando o coletivo. Os pilares formam planos com linhas recortadas compostas a partir de módulos triangulares e se projetam sob a cobertura como elemento de sombreamento que define a cadência das fachadas. (WISNIK, 2010, p. 20)

As soluções técnicas apresentadas nestes dois projetos, segundo Wisnik, deram novos rumos à produção arquitetônica em São Paulo, uma vez que criaram uma tipologia com soluções técnicas que poderiam se repetir em diferentes programas e escalas. O uso de pórticos estruturais que sustentam e definem o elemento de cobertura como volume principal, simples, rígido e opaco contrastam com a fluidez da espacialidade interior com pátios ou vazios centrais, iluminação zenital, rampas e alturas livres variáveis. (WISNIK, 2010, p. 19)

Como legado, o projeto da FAU USP concentra os princípios da linguagem arquitetônica escolar de Artigas. Além disso, com as soluções espaciais propostas para as escolas “o arquiteto combate a tipologia fragmentada do modelo escolar em vigor em São Paulo, que separava os espaços de convivência coletiva em blocos anexos ou em áreas sob pilotis.” (WISNIK, 2010, p. 20)

A partir das análises das escolas de Itanhaém e Conselheiro Crispiano, é possível perceber a intenção de Artigas, apontadas por Perrone, em propor relações da arquitetura e a formação dos indivíduos – *espaços de formação*, com a criação dos grandes pátios cobertos, associados a níveis e patamares, que estão diretamente ligados ao programa de interação social da escola, como um espaço de integração e socialização dos indivíduos.

Verificamos os mesmos intuitos em outros desenhos de *espaços de formação*. As relações expressas no

croqui do espaço interno [...] nas escolas de Itanhaém (set. 1958) e de Guarulhos (jan. 1961), as perspectivas de apresentação são indicativas destes desígnios. Em ambas, os vãos dos pórticos são elementos convidativos e generosos em relação aos acessos. Em Itanhém, o espaço coberto interno é atingido diretamente e sem portas pelo amplo caminho registrado no piso, assim, as pessoas são incitadas a entrar e conversar entre si. Em Guarulhos, as aberturas dos pórticos também realizam estes chamamentos ao diálogo e à conversa entre pessoas, ambientes, percursos. Observamos também nos chamamentos ao diálogo e à conversa entre pessoas, ambientes, percursos. Observamos também nos dois projetos a eliminação da noção de corredores como elementos de circulação, dispondo os trajetos como espaços de sociabilização. (PERRONE, 2016, p. 3)

## E.E. CONJUNTO HABITACIONAL CAMPINAS F1

A escola foi um dos quatro projetos pilotos desenvolvidos pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, que a partir de 2003 inseria um novo padrão, com adoção do sistema estrutural pré-fabricado e utilização das escolas pela comunidade nos finais de semana. O escritório MMBB foi convidado para desenvolver o projeto piloto da Escola Fundamental de um conjunto habitacional implantado em Campinas pelo Governo de São Paulo. Os parâmetros e especificações do projeto foram definidos durante o desenvolvimento, assim como as modulações e dimensionamentos que se tornaram referência para os demais projetos a serem implantados pelo programa.

O escritório MMBB, formado originalmente pelos arquitetos Angelo Bucci (desligou-se em 2002), Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga, todos alunos da FAU USP, apresenta em seus projetos fortes referências à arquitetura de Artigas e Paulo Mendes da Rocha, apesar de nenhum deles ter sido aluno de Artigas, que faleceu pouco depois do seu reingresso na FAU USP. Mas fica clara a influência da “linhagem arquitetônica das pranchetas da FAU” nos projetos do MMBB e podemos facilmente relacionar a EE CHB Campinas F1 com a EE Conselheiro Crispiano, antigo Ginásio de Guarulhos (1960). (MILHEIRO; NOBRE; WISNIK, 2006, p. 24)

O projeto desenvolvido em 2003 localiza-se numa área destinada a equipamentos públicos, em frente a uma praça que serviu para definição do acesso à escola que possui um terreno com três frentes. Organizada em um único bloco, com a quadra central servindo de elemento integrador entre os diversos espaços, faz alusão ao projeto de Artigas para EE Conselheiro Crispiano, que usava os pátios ao centro para articular os espaços. O partido adotado por Artigas trazia uma implantação inovadora, que ia de encontro com sua intenção de democratizar a arquitetura e seus espaços, característico do Brutalismo, como resume Zein, "alguns edifícios brutalistas demonstram uma preocupação com o habitat – o ambiente construído total que abriga o homem e direciona seus movimentos –, conectando o Brutalismo com outros pensamentos e ações progressistas fora do campo arquitetônico." (ZEIN, 2007, p. 6)

Assim como Artigas, os arquitetos do MMBB aproveitam o desnível do terreno para implantar a edificação, criando níveis desiguais que proporcionam percepções espaciais diferenciadas com circulações generosas assim propiciando encontros e "uma riqueza múltipla de situações e visibilidades". Essa sobreposição do público sobre o privado reforça a preocupação com o social e os ambientes coletivos ganham força como espaço de múltiplos usos, que vai de encontro com a nova diretriz no FDE de abrir as escolas aos sábados para a comunidade. Assim, o projeto de 1960 se apresenta como importante referência para as soluções atuais. (BUZZAR, 2014, p. 353)

A planta baixa é dividida em três faixas que organizam o programa e definem o zoneamento funcional implantadas em dois níveis distintos. A primeira faixa com dois pavimentos é ocupada pelo pátio coberto sob pilotis, que se conecta com o pátio aberto de um lado e meio nível abaixo com o ginásio na faixa central, criando uma escadaria que serve como arquibancada. A faixa do ginásio funciona como um grande elemento de conexão, com pé direito triplo que relaciona todos os andares da edificação. O desnível entre a primeira e a terceira faixa permite que esta fique com três pavimentos, sendo o térreo ocupado pelo acesso administrativo e banheiros, no mesmo nível da quadra. O segundo pavimento só acontece na terceira faixa e abriga a sala de múltiplos usos e a coordenação pedagógica. Já o terceiro pavimento abriga o programa de salas de aulas, tanto na primeira quanto na terceira faixa, tendo a sua planta idêntica, porém rebatida, estando a escadaria numa faixa à esquerda, e na outra à direita. Essa

organização em três faixas aparece também na escola de Guarulhos, porém com o volume mais horizontalizado e em três níveis distintos.

O volume é organizado por uma malha retangular que rege a disposição da estrutura e tem protagonismo na composição. As duas faixas das extremidades em estruturas pré-moldadas refletem perfeitamente a malha organizadora e deixam expostos os pilares, vigas e lajes que definem a espacialidade do edifício. O grande vão central é vencido por treliças metálicas que unem as duas faixas de concreto pré-moldado. Essa importância dada à estrutura, reflexo da escola paulista, foi fortemente explorada por Artigas e Cascaldi na grande laje nervurada de cobertura com aberturas zenitais e nos pilares recortados no projeto de EE Conselheiro Crispiano. Se em uma foi explorada a plasticidade do concreto e a variedade compositiva da estrutura, na outra a standardização trouxe soluções estruturais menos ousadas e o sentido de unidade foi reforçado pelo uso de planos horizontais revestidos.

A orientação das salas de aula para SO e NE tem a mesma disposição da escola de Guarulhos, e os arquitetos do MMBB buscam o mesmo recurso de Artigas de utilizar a estrutura como elemento de proteção solar. Prolongam os pilares, as vigas e a laje para fora da fachada criando o sombreamento necessário. Além da estrutura em concreto, alguns revestimentos são característicos das duas escolas: o cobogó, usado como elemento de vedação e proteção solar e as cores primárias, marcam a estrutura e participam da composição formal dos edifícios.

#### E.E. JARDIM ATALIBA LEONEL

Também pertencente ao programa da FDE, situada na cidade de São Paulo, a EE Jardim Ataliba Leonel está implantada em um lote de geometria irregular e ocupa uma área remanescente do terreno da EE Pedro de Moraes Victor. O projeto da escola foi desenvolvido pelo escritório SPBR Arquitetos, formado originalmente pelos arquitetos Angelo Bucci e Álvaro Puntoni. Fundamentalmente, ambos formados pela FAU-USP, na década de 80, frequentaram o edifício de Artigas que informava ao seu público como um edifício funcionava em termos estruturais, evidenciando a importância da manipulação arquitetônica e das técnicas construtivas. (BUZZAR, 2014, p. 355)

Assim como na EE Conselheiro Crispiniano, o partido da EE Jardim Ataliba Leonel é um grande bloco horizontal implantado no lote

de características topográficas peculiares, ao longo de um eixo paralelo à rua Boaventura Coletti, o que possibilitou explorar a vista panorâmica do bairro na face oposta ao vale, deixando aos fundos um cinturão verde da mata de uma área de preservação ambiental.

Essa solução de um grande bloco congrega muito mais do que espaços e soluções funcionais ou de proteção. Traduz-se como um abrigo social, propício para o convívio, troca de experiências, uma espécie de elemento edificado organizador e o cenário das atividades culturais e educacionais.

Ao escrever sobre o partido adotado, os autores do projeto citam Wim Wenders, em pronunciamento aos arquitetos:

Peço-lhes que encarem ainda uma vez o seu trabalho de um outro modo, como uma missão: criar para os meninos de amanhã lugares de origem, cidades e paisagens que constituirão o mundo das imagens e a imaginação desses meninos. E gostaria que vocês levassem em conta o contrário do que, por definição, é a sua missão: não projetem apenas construções, criem também espaços livres que preservem o vazio, para que o cheio não nos obstrua a vista - que ele deixe o vazio para o nosso descanso. (WENDERS, 1994, p. 189)

A adaptação do programa ao grande bloco e a solução dada ao lote, com a necessidade de conciliar a irregularidade entre as alturas do lote e das ruas, cria um terreno projetado, com três platôs em níveis diferentes, muito semelhante ao adotado por Artigas na escola em Guarulhos. Na E.E. Ataliba Leonel, os arquitetos resolveram os platôs associando os acessos. Junto à esquina com a Rua Carlos Martel, o nível mais alto, marca o acesso dos estudantes, que são recebidos por um pátio coberto. À esquina oposta com a rua Jaime Frazier, o nível intermediário marca o acesso à administração. Junto à rua Boaventura Coletti, entre os platôs anteriores, um platô artificialmente rebaixado abriga a quadra poliesportiva que serve tanto aos estudantes nos horários de aula quanto à comunidade nos finais de semana, relacionando-se diretamente com a cidade.

Essa adaptação do edifício e dos níveis permite a continuidade e fluidez espacial, simboliza, de certa maneira, a representação da síntese do progresso da humanidade, fazendo com que o edifício abrevie a cidade. De fato, assim como na escola de Guarulhos, esta



é resolvida com níveis que configuram espaços funcionais, circulações generosas propícias a encontros e um grande pátio central - a quadra poliesportiva no projeto de Bucci e Puntoni - rege a espacialidade interior, fazendo com que os estudantes desfrutem de situações e visibilidades diversas.

Apesar de aberto, a volumetria dos níveis, o detalhe das circulações, a iluminação zenital e lateral geram um interesse profundo, que corrige a percepção do usuário, fazendo com que a atenção fique voltada ao interior do edifício, que possibilita relações diversas entre os usuários. Nas duas obras, a cidade é paisagem constante, mas é a escola que conquista atenção de forma plena, ao mesmo tempo aberta e com um espaço interno cheio de vida.

O projeto resolvido em três pavimentos, resulta em uma organização do programa associada a cada um dos platôs e as relações com os espaços abertos e cobertos. O nível mais baixo do projeto abriga por um lado a administração e a quadra poliesportiva, que possui uma integração espacial com os demais pavimentos por estar inserida no grande vazio. O nível intermediário abriga o acesso dos estudantes junto a um pátio coberto, a cantina e estúdios, conectando uma extremidade a outra do bloco, por uma passarela metálica vermelha, relacionada diretamente com a quadra poliesportiva no nível abaixo. Acima, estão as salas de aula, dispostas em duas faixas centrais, com as circulações periféricas junto à fachada leste e oeste, criando um anel que circunda o pavimento, relacionando-se diretamente com a paisagem circundante. Essa organização espacial é muito semelhante ao projeto desenvolvido por Artigas, dividido em três faixas longitudinais e três zonas bem claras, associados aos desníveis adaptados do lote, com o grande pátio coberto no centro do grande bloco.

A rigidez da malha estrutural está associada ao módulo de sala de aula e os demais setores do programa, que acabam utilizando-se da união ou subdivisão desse módulo. A tecnologia construtiva - pré-fabricação - é outro sistema que rege a composição formal que fica evidenciada na fachada do edifício, com os pilares e vigas de marcação dos pavimentos bem claros no grande bloco. A união das zonas norte, central e sul dar-se-á por galerias laterais, que contêm a escadaria e passarelas de circulações, executadas em estruturas metálicas atirantadas na estrutura de aço da cobertura, que possibilitou atingir o grande vão do vazio central sobre a quadra poliesportiva. A laje de cobertura das salas de aula é protegida por uma telha de aço com inclinação às bordas do edifício, que é coroado com uma grande viga-calha pré-fabricada.



A semelhança com o projeto de Guarulhos, no que tange a aspectos estruturais, fica apenas na rigidez da malha quanto à utilização de um módulo de sala de aula como elemento gerador da composição. A tecnologia construtiva difere, tendo sido executada em concreto armado in loco. Na obra de Artigas e Cascaldi, a grande laje de cobertura, executada em caixão perdido de concreto armado, exercia uma relação não apenas funcional, mas também de um ideal compositivo, associada à estrutura - pilares - fundiam-se e encerravam um pequeno universo.

Quanto aos aspectos de materialidades, a E.E. Ataliba Leonel expressa os materiais dos sistemas construtivos: estruturas pré-fabricadas de concreto aparente e metálicas pintadas na cor vermelha; divisórias de salas em blocos de concreto aparentes; elementos de fachadas em painéis de madeira que atenuam a incidência do sol e da chuva. Cores primárias em tons pastéis (azul e amarelo) são aplicadas nas paredes das áreas abertas comuns, como um procedimento de identificação espacial. Junto à quadra poliesportiva, que serve também como uma extensão da cidade, grandes painéis exibem dois grafites aplicados do artista Speto. É a partir daquele vazio e das passarelas que o atravessam que as crianças poderão se situar no mundo, um mundo de imagens e imaginação.

O concreto aparente moldado in loco é a expressão da obra de Artigas, estrutura e volume solidarizados configuram a arquitetura. As cores primárias em tons fortes ressaltam a marcação da estrutura: azul nos pilares e vermelho nos bancos e elementos horizontais. No pátio central coberto, um painel pintado por Mario Gruber é mais um elemento que evidencia uma influência direta na obra de Bucci e Puntoni. A possibilidade de expressar outros meios artísticos nos edifícios institucionais e que simbolizam a alegria e a imagem dos seus usuários.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se imaginar que a influência de Villanova Artigas esteve presente na formação destes arquitetos inclusive por circularem pelos espaços exemplares da FAU USP e pela ideologia marcante e presente em toda a obra do arquiteto. A herança deste ideário aparece na busca pela resolução de problemas sociais e no uso deste repertório adaptado à contemporaneidade que os novos tempos aconselham.

Essa geração formada e reunida em torno do humanismo marxista de Artigas deslocou o horizonte de problematização do materialismo construído – marcas do trabalho na matéria, proezas estruturais exemplares – para uma fenomenologia diagramática mais discreta, colada às ações públicas que efetivamente constroem a cidade. (MILHEIRO, 2006, p. 179)

Tanto a EE CHB Campinas F1, como a EE Ataliba Leonel recriam e desenvolvem o partido moderno da EE Conselheiro Crispiano, característico do modernismo paulista com as adaptações feitas de acordo com as reflexões contemporâneas, buscando novos significados e adequando a exigências atuais. A vivacidade dos espaços criados favorece o convívio e a conexão entre os usuários, demonstrando a grande preocupação do projeto em manter os vestígios da arquitetura da escola paulista aplicando os filtros necessários à atualidade.

Apesar das tecnologias construtivas serem diferentes nas obras do MMBB e SPBR, muito em virtude do estabelecido pela FDE para concepção das novas escolas citadas, o partido arquitetônico tem uma vinculação muito forte com as expressas por Artigas, nas obras de Itanhaém e Conselheiro Crispiniano. Buscam uma apropriação formal de um grande volume que contém o programa evidenciado pela marcação da estrutura, associado aos pátios internos integradores, com distintos níveis e patamares que permitem percorrer visualmente a continuidade espacial do projeto por completo, concebidos para reunião e socialização dos indivíduos que as ocupam e da apropriação da sociedade onde está inserida. A influência de Artigas nos projetos do MMBB e do SPBR deixa clara a alusão contemporânea aos mais importantes exemplares de arquitetura escolar moderna paulista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. Organização Rosa Artigas e José Tavares Correia de Lira. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

BUZZAR, Miguel Antônio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para compreensão de um caminho da arquitetura brasileira*. São Paulo, Unesp/Senac, 2014.

CAMARGO, Mônica Junqueira. Artigas e a escola paulista. *Arq. Urb*, n. 14, São Paulo, 2º sem. 2015 < <http://www.usjt.br/arq.urb/numero-14/7-monica-junqueira.pdf>>.

FRAMPTON, Kenneth. Vilanova Artigas y la Dialéctica de los esfuerzos. *2G Especial Vilanova Artigas*. n.54. Barcelona, 2010.

MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme. *Coletivo: arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. Vilanova Artigas e o edifício da FAU USP. A formação dos espaços de formação. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 191.01, Vitruvius, abr. 2016 <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6004>>.

PONTES, Ana Paula Gonçalves. *Diálogos Silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*. Orientador: João Masal Kamita. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PUC, 2004.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. Brutalismo Paulista: uma estética justificada por uma ética? In *Anais do X Seminário Docomomo Brasil*, Curitiba, 2013.

WENDERS, Wim. A Paisagem Urbana. *Revista do Iphan*, n.23, São Paulo, 1994, p 294.

WISNIK, Guilherme. Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos. *2G Especial Vilanova Artigas*. n.54. Barcelona, 2010, p.145.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista 193-1973*. Orientador Carlos Eduardo Dias Comas. Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

----- Brutalismo, sobre sua definição. (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 084.00, Vitruvius, maio 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>>.

# DO PROJETO AO CONCRETO: OS ESTÁDIOS DE VILANOVA ARTIGAS (1952-1962)

Thiago Vidal Pelakauskas  
Luciano Abbamonte da Silva

## RESUMO

Com ênfase no tema da arquitetura moderna e do patrimônio, este artigo analisa a produção de dois projetos arquitetônicos de estádios na cidade de São Paulo produzidos pelo arquiteto Vilanova Artigas em parceria com Carlos Cascaldi, mais especificamente nas décadas de 50 e 60 do século XX: o projeto e obra executada do estádio do Morumbi e a elaboração do projeto do estádio do Canindé. Este último acabou não sendo construído, e o estádio do Morumbi se tornou um dos marcos postais da cidade de São Paulo, tanto por sua relevância arquitetônica quanto por sua monumentalidade na paisagem. Inicialmente este artigo trata das questões que nortearam ambos os projetos, assim como as transformações ocorridas no estádio do Morumbi ao longo do tempo, afim de que o mesmo se adaptasse às novas solicitações e exigências que um local deste tipo necessita para se manter presente e ativo. Inseridos em um momento histórico singular da arquitetura brasileira, de experimentação do concreto armado na construção civil em obras de grande escala e o aparecimento do movimento brutalista paulista, os objetos de estudo deste artigo serão analisados, caso a caso, a partir de uma metodologia de análise dos cortes dos estádios, utilizando para isso modelos virtuais tridimensionais, nos quais pode se verificar as características do traço arquitetônico de ambas as obras. E por fim, além da análise dos estádios, o artigo busca de fato manter viva a importância da produção arquitetônica de Vilanova Artigas e de seus colaboradores, sendo que a sua produção arquitetônica tanto construída como também projetual, permanecem até hoje como referência na arquitetura brasileira.

Palavras-chave: Vilanova Artigas, Estádios, Brutalismo, Morumbi, Canindé.

FROM PROJECT TO CONCRETE:  
VILANOVA ARTIGAS' STADIUMS (1952-1962)  
ABSTRACT

Emphasizing the modern and heritage architecture's theme, this article analyzes two architectural design projects developed by architect Vilanova Artigas in collaboration with Carlos Cascaldi at the decades of 50s and 60s of 20th century for two stadiums located at São Paulo's city. One of them has been executed and belongs to Morumbi stadium. The other refers to Canindé stadium, which was not executed. Morumbi stadium was converted as one of São Paulo's city landmarks, due to their architectural relevance and monumentality. Initially, this article is about the questions that guided both projects and the changes occurred on Morumbi stadium over the time, in order to have it adapted to the new requirements that a stadium needs to be present and active. Inserted in a singular moment of Brazilian architecture's history and the emergence of Brutalism movement, this article's study object will be analyzed by parts, from a methodology which considers the cut of each stadium, using three dimensional virtual models which can give us a view of the architectural tracing characteristics of each project. And finally, besides the stadium project and work analysis, this article seeks to maintain alive the importance of Villanova Artigas and his contributors' architectural production, once their work keeps nowadays as reference for Brazilian architecture.

Keywords: Vilanova Artigas, Stadiums, Brutalism, Morumbi, Canindé.

DESDE EL PROYECTO HASTA EL HORMIGÓN:  
LOS ESTADIOS DE VILANOVA ARTIGAS (1952-1962)  
RESUMEN

Enfatizando los temas de la arquitectura moderna y patrimonial, este artículo hace un análisis de dos proyectos arquitectónicos desarrollado por el arquitecto Vilanova Artigas en colaboración con Carlos Cascaldi en los años 50 y 60 del siglo 20 para dos estadios ubicados en la ciudad de São Paulo. Uno de los proyectos fue ejecutado y pertenece al estadio del Morumbi. El otro que no fue ejecutado,

pertenece al estadio del Canindé. El Estadio del Morumbi se convirtió en uno de los monumentos de la ciudad por su relevancia y monumentalidad. Inicialmente este artículo trata de las cuestiones que guiaron los dos proyectos y de los cambios ocurridos en el estadio del Morumbi a través del tiempo para que el mismo estuviera adaptado para las exigencias y requerimientos que mantiene un estadio activo y presente. Insertado en un momento singular de la historia de la arquitectura brasileña y de la emergencia del movimiento brutalista, el objeto de estudio de este artículo se analizará por partes a través de una metodología que considera el corte individual de cada proyecto, utilizando modelos tridimensionales que nos da una visión de las características del rasgo arquitectónico. Por fin, además del análisis del desarrollo y ejecución de cada proyecto, este artículo busca mantener viva la importancia de la producción arquitectónica de Vilanova Artigas y sus contribuidores una vez que sus trabajos todavía se mantienen como referencia en la arquitectura Brasileña en los días de hoy.

Palabras clave: Vilanova Artigas, Estadios, Brutalismo, Morumbi, Canindé.

Na atualidade do mundo contemporâneo, os estádios de futebol podem ser considerados tal quais templos ou os antigos anfiteatros na antiguidade europeia de outrora. A palavra estádio tem origem da palavra grega *stadion*, designando uma unidade métrica equivalente a aproximadamente 180 metros de comprimento.<sup>1</sup> E a sua finalidade inicial, como nos tempos antigos, não mudou muito em relação aos tempos de hoje: continuam sendo espaços para as práticas esportivas, circundados por arquibancadas que permitem visibilidade ao campo de jogo para os espectadores.

Os estádios reúnem grandes massas de pessoas que se entregam à celebração do espetáculo, em perfeita simbiose com o campo de jogo, antes, durante e após o apito final; guardam as emoções de quem esteve ali se transformando, gritando e comemorando os lances e gols que por ventura tenham ocorrido. Como Jorge Wilhelm coloca, os estádios são grandes pontos de encontro na cidade, pois acolhem as torcidas para o exercício da “recreação passiva” (1963, p. 236). Já para Carlos De La Corte, a partir da segunda metade do século XX, o futebol foi se tornando uma “válvula de escape” onde as “as formas de relações coletivas ganham novos formatos e a agressividade passa a ser cada vez mais um elemento que as praças de esporte não podem ou devem ignorar com a massificação” (2007, p. 251). Ainda que esta não seja a questão central deste artigo, esta observação preliminar faz necessária, frente à polêmica que tal tema levanta, de Jean Baudrillard a Raquel Rolnik, passando pelos megaeventos ocorridos no Brasil em 2014 e 2016, a saber, Copa do Mundo de Futebol e Olimpíadas.

No período pós-segunda guerra mundial, não havia na cidade de São Paulo muitos estádios, mas estava ocorrendo um grande processo de crescimento populacional com uma expressiva expansão urbana, no sentido de um imenso espraiamento horizontal, onde se buscava expandir os limites da cidade, adensando e consolidando desta maneira bairros e localidades que pudessem dar conta da “demanda por habitação e serviços urbanos” (SEGAWA, 1998, p. 22). A cidade cresceu rapidamente com o advento do café no final do XIX e com o advento da ferrovia estadual, somado à chegada de um grande contingente de imigrantes. Lançaram-se as bases para um

---

1. Ver: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1dio>>.



processo de industrialização que possibilitou este aumento na densidade demográfica urbana em uma velocidade antes nunca vista, como colocou o antropólogo e filósofo francês Claude Lévi-Strauss, durante o seu período em que se mudou para São Paulo em 1935:

Em 1935, os paulistas vangloriavam-se por se construir, na sua cidade, em média, uma casa por hora. Tratava-se nessa altura de casas; garantem-me agora que o ritmo se conservou com respeito aos prédios de andares. A cidade desenvolve-se com tal rapidez que é impossível seguir um plano: seria necessário reeditá-lo todas as semanas. Dizem mesmo que se nos dirigirmos de táxi a uma entrevista marcada com algumas semanas de antecedência arriscamo-nos a chegar com antecedência de um dia à construção do quarteirão (1955, p.88).

Em paralelo a este cenário urbanístico de transformações na cidade, o futebol, trazido pelo britânico Charles Miller<sup>2</sup> em 1894, teve a sua primeira partida realizada em 1895 na Várzea do Carmo entre a São Paulo Gás Company e a São Paulo Railway,<sup>3</sup> que culminou no resultado de 4 a 2 para o São Paulo Railway. Com a novidade e interesse por parte da população, este esporte começou a ser muito praticado em São Paulo, e com o tempo também foi se difundindo pelas várzeas da cidade. Saindo do nível amador do começo do século XX, os campeonatos de futebol locais, como o campeonato paulista de futebol, cativavam cada vez mais público nos estádios existentes, e os clubes da cidade ganhavam mais fãs.

Nesta época, locais para a realização de partidas de futebol, como foi dito anteriormente, não eram muitos. Havia o estádio da Fazendinha (Sport Club Corinthians) localizado no Tatuapé; o estádio da Ilha da Madeira (São Paulo Futebol Clube), que viria a se tornar futuramente o estádio do Canindé (Portuguesa de Desportos), o estádio Palestra Itália (Sociedade Esportiva Palmeiras) na Barra Funda e o estádio municipal Paulo Machado de Carvalho, mais conhecido com o estádio do Pacaembu construído em 1940. Este último

---

2. Funcionário da então recém-criada empresa São Paulo Railway Company para a construção da Estrada de Ferro Santos Jundiaí. Ver: <<http://www.portal2014.org.br/noticias/81/o+futebol+chegou+ao+brasil+em+1874.html>>.

3. Ver: <<http://futebol-no-brasil.info/origem-do-futebol-no-brasil.html>>.



possuía, na época, a maior capacidade de público (chegou a 70.000 pessoas), sediou os jogos considerados clássicos entre os clubes locais, e posteriormente foi sede dos Jogos Pan Americanos de 1965.

Fundado em janeiro de 1930, o time chamado São Paulo Futebol Clube tinha na época um projeto ambicioso de tornar-se um grande clube e buscava ter um novo estádio particular. O estádio da ilha da Madeira (o qual era dono) e o estádio do Pacaembu já não davam conta e não geravam a receita necessária para o desenvolvimento do clube. Portanto criou-se a ideia da construção de um *grande estádio* para simbolizar o novo projeto de *grandeza* do São Paulo Futebol Clube, e para a realização deste projeto era necessário buscar um arquiteto.

No cenário da arquitetura brasileira na época, estava ocorrendo, entre outros eventos, a disseminação de uma produção de arquitetura moderna que ganhou projeção e relevância no cenário internacional após a construção do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York (1938), projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Segundo Mindlin (1956, p. 33), um dos fatores que contribuíram para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil se deve “ao desenvolvimento de uma técnica avançada do uso do concreto armado, que resultou não só em estruturas mais leves e elegantes, mas também em uma economia significativa, em comparação com o custo da construção em outros países”. Além de Niemeyer e Costa, outros nomes da arquitetura nacional, como Alfonso Reidy e Lina Bo Bardi, eram destaques em grandes periódicos e eventos de arquitetura internacionais. Porém, neste cenário de ebulição da arquitetura brasileira, havia um outro arquiteto, do movimento moderno, nascido em Curitiba, porém atuando com um escritório em São Paulo, que viria a ganhar destaque com uma obra emblemática no cenário da arquitetura esportiva: o arquiteto João Baptista Vilanova Artigas.

Vilanova Artigas foi um dos arquitetos fundamentais para a arquitetura moderna brasileira e, mais especificamente, para o movimento da “arquitetura brutalista paulista”, consolidada entre as décadas de 50 e 70. Movimento este que tinha um cunho pela busca de uma arquitetura de formas geométricas simples e sem muitos acabamentos, denotando o próprio concreto como material de acabamento final. Um “expressionismo estrutural”, como coloca Montaner em relação à otimização do desenho da estrutura, nesta época de experimentações, buscando novas formas a partir da pesquisa e utilização de novas técnicas construtivas:

Trata-se de uma busca na qual predominam mais os objetivos experimentais e expressivos do que os produtivistas. Uma arquitetura que surge em países em vias de desenvolvimento, que afrontam esta poética do expressionismo tecnológico desde a modéstia de meios ou desde situações de transição (2001, p. 53).

Ainda, uma das principais razões para a peculiaridade da arquitetura paulista, nas décadas de 1960 a 1970, se deve ao fato de que São Paulo, na época, era o principal polo industrial do país, e por isso “enquadrava-se adequadamente ao figurino de centro de pesquisa de soluções tecnológicas e industrialização da construção [...] nos moldes de busca de resposta industrial para a construção em massa, tese da arquitetura moderna desde os anos de 1920” (SEGAWA, 1998, p. 147). Portanto, para edifícios de caráter esportivo que reúnem milhares de pessoas, a arquitetura baseada na utilização do concreto armado ofereceu uma boa oportunidade para diversas experimentações em larga escala. Como coloca Ruth Zein, a respeito deste tipo de construção e o surgimento da expressão *brutalista* na arquitetura:

As primeiras obras dos anos 1950 que aparentam estabelecer um primeiro relacionamento com a tendência que será denominada, logo a seguir, como “brutalista”, aproximam-se, gradativamente, de seus paradigmas via o emprego extensivo do concreto armado, sendo as primeiras experiências nesse sentido as que o utilizam em obras que, por seu porte e natureza, tenderiam inevitavelmente a empregá-lo: estádios, arquibancadas e outras instalações esportivas; ou seja, equipamentos projetados para um grande público, com solicitações limite em termos de resistência e flexibilidade estrutural, destinadas a uma frequência de uso, cada vez maior, por camadas populares (2005, p. 61).

Sendo assim, o visível progresso nos campos da arquitetura brasileira (com a divulgação da produção arquitetônica na mídia e imprensa da época) e das experimentações de materiais na construção civil, bem como o crescimento das indústrias de infraestrutura e automobilística e, por fim, a conquista de dois campeonatos mundiais

de futebol pelo Santos Futebol Clube (1962-63) e as duas copas do mundo pela Seleção Brasileira de futebol (1958-1962), fez com que houvesse uma estímulo para o São Paulo Futebol Clube construir um novo estádio na cidade. É aí que a produção de Vilanova Artigas, que passou por diversas fases, torna-se objeto de análise deste artigo, com um recorte de estudo abrangendo o período de 1952 a 1962 (transição para o movimento brutalista), e tendo como estudos de caso o projeto executado do Estádio do Morumbi e o projeto não executado do Estádio do Canindé.

## ESTÁDIO DO MORUMBI: UM MARCO DO BRUTALISMO PAULISTA

O São Paulo Futebol Clube, que até 1938 não possuía um estádio, mandava os seus jogos no estádio do Pacaembu,<sup>4</sup> e no seu centro de treinamento, comprado em 1944, localizado onde hoje se situa o estádio do Canindé, não era grande e confortável o suficiente para sediar as partidas de futebol. Decidiu-se construir um novo estádio, a fim de ser o elemento chave para resolver o problema financeiro do clube e aumentando a capacidade de público, lembrando que na época os clubes de futebol viviam da renda obtida pelas bilheterias das partidas de futebol<sup>5</sup> e, logo, buscar um novo local na cidade para a construção deste equipamento urbano havia se tornado o grande projeto para o clube São Paulo Futebol Clube.

O local escolhido foi em uma área até então periférica na cidade de São Paulo, no bairro do Morumbi, uma vez que o primeiro terreno estudado para implantação do novo estádio seria localizado na região da Ibirapuera; porém este estudo foi vetado<sup>6</sup> pelo então prefeito de São Paulo na época, Jânio Quadros. Nas décadas de 1950 e 1960, no bairro do Morumbi, não havia o adensamento e a ocupação com construções adjacentes ao estádio: era uma área da cidade que estava ainda livre de ocupações e edifícios, praticamente deserta, se oferecendo a ser futuramente ocupada (figura 1).

Com o terreno escolhido, o passo seguinte foi definir o projeto do estádio. Para isso, foi aberta uma concorrência de projetos entre três es-

---

4. Ver: <<http://www.estadiodomorumbi.com/historia-do-estadio/>>.

5. Ver: <<http://www.saopaulofc.net/spfcpedia/a-historia-do-spfc/morumbi/>>.

6. Ver: <<http://www.estadiodomorumbi.com/historia-do-estadio/>>.

critérios de arquitetura que acabaram sendo os seguintes: o de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (integravam também Gastão Rachou Jr, José Carlos Pinto e David Ottoni), a empresa de Gilberto Junqueira Caldas e o escritório soviético Antonov & Zolnerkevic.<sup>7</sup> O projeto ganhador foi do escritório de Vilanova Artigas, cuja experiência anterior de projeto consistia em residências e a rodoviária de Londrina, tendo o projeto e a maquete do projeto sendo apresentado em 1953<sup>8</sup>. O estádio foi projetado em forma elíptica, como as antigas arenas e o coliseu romano, posicionado no sentido Norte Sul, conforme recomendado para os estádios, devido a questões de orientação solar,<sup>9</sup> sendo disposto no lote tangenciando os limites e bordas das vias existentes e aproveitando ao máximo o espaço disponível no sítio. Projetado em três níveis de arquibancada, perfil este até então inexistente no Brasil, foi construído em fases, levando 18 anos para ser concluído em definitivo, sendo inaugurado inacabado<sup>10</sup> no dia 10 de outubro de 1960, com a partida entre o São Paulo Futebol Clube e o Sporting de Portugal, que resultou na vitória do time paulista por 1 a 0. O estádio foi batizado com o nome de Cícero Pompeu de Toledo, então presidente do clube que inaugurou o estádio.

Símbolo de monumentalidade na época, o estádio possuía a capacidade de 64.748 pessoas quando inaugurado e 149.408 pessoas quando concluído, e hoje possui a capacidade de 67.052 pessoas, devido às sucessivas reformas e regulamentações de segurança,<sup>11</sup> que incluem questões de vazão que implicaram na alteração das larguras de circulação entre blocos de assentos do estádio. O recorde de público em uma partida de futebol ocorreu no jogo realizado entre Sport Club Corinthians Paulista e Ponte Preta na data de nove de outubro de 1977: 138.032 pessoas.<sup>12</sup>

Implantado originalmente em um terreno vazio e sem construções em seu entorno, hoje a realidade é totalmente diferente: com a expansão territorial metropolitana, ocorrida a partir da segunda metade do século XX, o estádio do Morumbi não se encontra mais além

---

7. Ver: <<http://www.saopaulofc.net/spfcpedia/a-historia-do-spfc/morumbi/>>.

8. Ver: <<http://www.saopaulofc.net/spfcpedia/a-historia-do-spfc/morumbi/>>.

9. Ver *Estádios de Futebol: recomendações e requisitos técnicos*, FIFA, 2011.

10. Para a partida inaugural somente a arquibancada inferior estava completa. As arquibancadas intermediárias e a superiores só haviam sido construídas pela metade. Ver figura 1 acima.

11. Ver: <<http://www.saopaulofc.net/estrutura/morumbi/sobre-o-morumbi/>>.

12. Ver: <<http://www.estadiodomorumbi.com/historia-do-estadio/>>.

do limite da cidade, mas já inserido em um bairro com ocupação do solo predominantemente horizontal, com residências de alto padrão e muito próximo ao Hospital Israelita Albert Einstein; situado entre as Avenidas Giovanni Gronchi e Jules Rimet, obras contemporâneas ao estádio, condicionaram a sua ocupação, sem a possibilidade de expansão física no sentido leste oeste; atualmente é acessível somente por vias de transporte automotivo, e futuramente, com a conclusão da estação de metrô São Paulo-Morumbi da linha 4, prevista somente para 2018,<sup>13</sup> que fica aproximadamente a 1 km do estádio, os espectadores terão uma maior acessibilidade pelo transporte público, podendo haver uma significativa diminuição do impacto do alto tráfego de veículos que ocorre em dias de jogos e shows na região.

Em termos de monumentalidade, destacam-se os 72 pilares de concreto armado aparentes, que se tornam visíveis ao exterior a partir do nível de acesso à arquibancada superior. Esta linha horizontal que demarca o nível de acesso (à arquibancada superior), cria uma composição rítmica dos pilares, chamados de *gigantes*,<sup>14</sup> que evidenciam o volume inclinado da arquibancada, até então não vista em estádios brasileiros da época (DE LA CORTE, 2007, p. 163). Vale ressaltar, também, a preocupação nos detalhes: nas arquibancadas, vendo em corte, os degraus apresentam a sua seção inclinada para trás, um desenho “funcional” oferecendo uma melhor “acomodação das pernas e pés dos espectadores” (idem, p. 164). Como parte da estética da obra, Vilanova Artigas optou por deixar evidenciado o concreto aparente, bruto, com as marcas das fôrmas que o moldou, se tornando uma solução econômica e funcional e não utilizando algum outro tipo de material como revestimento, a fim de não tornar o mesmo supérfluo (BRAUND, 1981, p. 298).

Em meados da década de 1990, devido a questões de esforços estruturais e vibrações exercidas pelas torcidas ocorridas ao longo de seu tempo de uso, as arquibancadas do estádio receberam inúmeras reformas de reforço estrutural. Após diversas análises de qual seria a melhor solução para resolver o problema estrutural das arquibancadas, foi escolhida a “instalação de amortecedores verticais para minimizar as oscilações” e oferecendo “resistência à estrutura” (DE LA CORTE, 2007, p. 166).

---

13. Previsão estimada pelo Governo de São Paulo, como informado na notícia presente <<http://mobilidadesampa.com.br/2017/03/acompanhamento-de-obras-da-linha-4-amarela-2/>>.

14. Ver revista *Techné*. n. 34, maio 1998.

O embasamento do estádio é constituído pelos demais níveis inferiores, sendo o nível intermediário onde estão localizadas as cabines de imprensa (centralizadas e em ambas as laterais do estádio) e os “assentos cativos”, pagos pelos torcedores na época da construção do estádio para financiar a obra do mesmo; e o nível inferior, onde estão localizados os assentos gerais que ficam mais próximos, em relação à altura, do nível do campo. Porém, devido a sua geometria elíptica e pela presença da pista de atletismo ao redor do campo, a visibilidade, neste nível mais baixo de arquibancada, acaba condicionada a uma distância maior, propiciando um certo afastamento entre os torcedores e os jogadores (Figura 4).

O estádio do Morumbi foi palco de inúmeros jogos históricos do futebol paulista e brasileiro, e muitos momentos emblemáticos ocorreram dentro deste templo do futebol, e ao longo do tempo o Morumbi foi se adaptando para poder acompanhar as evoluções e as normativas de segurança em estádios. Houveram inúmeras reformas tanto em seus ambientes internos quanto na obra de reforço estrutural realizada na década de 1990. Para a realização do Mundial de Clubes da FIFA em 2000, os antigos degraus de concreto da arquibancada superior, foram complementados com assentos de plástico (azul, vermelho, laranja e azul) fixados no próprio degrau da arquibancada. Recentemente, os mesmos foram substituídos por assentos de melhor qualidade e resistência, de cor exclusivamente vermelha, padronizando e uniformizando o cromatismo interno do estádio com as cores do São Paulo Futebol Clube.

Em 2007, com a escolha do Brasil como sede da Copa do Mundo de Futebol de 2014, seguida à escolha da cidade de São Paulo como uma das sedes da Copa, em 2009, o estádio do Morumbi foi automaticamente definido como aquele que sediaria os jogos da Copa. Porém, devido a questões técnicas e por não conseguir atender as exigências do caderno de encargos da FIFA, acabou-se optando pelo novo estádio do Sport Club Corinthians, que foi construído em Itaquera e finalizado em 2014. O estádio do Morumbi recebeu diversos projetos para a sua requalificação interna e um projeto para a execução de uma cobertura superior às arquibancadas existentes também foi proposto, mas até o momento nenhum destes teve prosseguimento.

O estádio do Morumbi também foi e continua sendo palco de grandes shows musicais, afim de obter receitas financeiras além das partidas de futebol realizadas. Atualmente, com a reforma e ampliação do

estádio da Sociedade Esportiva Palmeiras na Barra Funda, a construção do novo estádio do Sport Club Corinthians em Itaquera e o mando de jogos do Santos Futebol Clube no estádio da Vila Belmiro e também no estádio do Pacaembu, o estádio do Morumbi acabou não sendo mais alugado por estes clubes, o que resultou no uso restrito, no âmbito do futebol, para jogos com mando do São Paulo Futebol Clube e eventuais jogos da seleção brasileira de futebol.

Mesmo assim, apesar de todas as questões abordadas acima, o estádio do Morumbi não deixa de ter relevância, pelo contrário: é um marco na obra de Vilanova Artigas, uma obra que, no momento da sua construção, se colocava em uma situação pioneira de transição e inovação tecnológica e experimentando as possibilidades do concreto armado (ZEIN, 2005, p.61), demarcando uma época para o nascimento do movimento brutalista paulista e se tornando posteriormente um ícone na paisagem da cidade de São Paulo.

## ESTÁDIO DO CANINDÉ: INTERMEDIÁRIO ENTRE O VELHO E O NOVO

Após a construção do Estádio do Morumbi, o escritório de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi recebeu uma nova encomenda, no caso o projeto do novo estádio do Canindé, para o clube Portuguesa de Desportos. Localizado no bairro do Pari, em uma área de várzea alagadiça, um “terreno pantanoso presente nos meandros prateados da várzea do rio Tietê”, como colocado na Revista Acrópole de 1963, já estava presente no terreno o antigo estádio da Ilha da Madeira, que acabou recebendo este nome por, além de estar nesta “ilha” da várzea (Figura 5), ser construído em estrutura de madeira. Apesar da questão dos alagamentos, hoje o estádio existente, construído no mesmo terreno, está bem localizado próximo, entre as estações de metrô Armênia e Portuguesa Tietê. O antigo proprietário deste estádio, era o São Paulo Futebol Clube que acabou o vendendo para obter receita financeira para a construção do estádio do Morumbi.

Tendo em vista a experiência adquirida, por Vilanova Artigas, com o projeto e a obra do novo estádio do Morumbi, a Portuguesa de Desportos o convida para a execução de um projeto e solicita em seu programa diversos equipamentos que deveriam estar presentes no conjunto esportivo proposto. Dentre estes itens programáticos podem se destacar: a sede social, piscinas, um ginásio para 7.000



pessoas e o estádio de futebol para 70.000 pessoas. No projeto proposto, todos estes itens estariam inseridos em um grande volume horizontal de formato trapezoidal, agregados por uma grande “marquise” ou um grande elemento que criaria uma “unidade” e acabaria por organizar todos os volumes específicos de cada parte do programa, criando espaços cheios (sede social e ginásio) e vazios (campo de futebol, átrios e piscinas) como pode se verificar pela planta apresentadas a seguir (Figuras 7 e 8).

Tratando especificamente do estádio de futebol proposto, o mesmo acaba se constituindo por dois volumes de arquibancadas: um deles possui um predomínio horizontal, onde se concentrariam os setores de imprensa e a chamada tribuna de honra, sendo coberto por um plano triangular, e o outro volume possuiria um predomínio vertical, onde estariam concentradas a maioria dos espectadores do jogo, tendo o seu acesso garantido por uma estrutura de apoio centralizada, que além de servir de torre de iluminação, acabaria servindo também de circulação vertical constituída por rampas que estabeleceriam a comunicação entre os todos os níveis aos quais o público teria acesso. Estas torres rompem com o predomínio horizontal do conjunto esportivo, estabelecendo a demarcação vertical do estádio na paisagem da cidade (figura 9).

Também posicionado no eixo norte sul, o projeto do estádio possui atrás de ambos os gols, no nível térreo, os vestiários das equipes, posição esta que apesar das atuais recomendações da FIFA – com os vestiários centralizados e posicionados em conjunto no setor oeste dos estádios, afim de facilitar os fluxos de acessos dos jogadores – é presente e muito comum nos estádios brasileiros construídos nas décadas de 1960 e 1970. Portanto o campo de jogo encontra-se em um nível superior, envolto por uma pista de atletismo, formando assim um jardim suspenso e gerando um fosso, que funciona como circulação inferior, entre o gramado e as arquibancadas. Já no 1º pavimento encontra-se o nível do campo de jogo, sanitários, bares e circulações aos espectadores. Os demais níveis presentes no bloco vertical de arquibancadas (Setor Oeste), consistem de áreas de circulação, acessos e programas de suporte ao espectador, como bares e lanchonetes.

Portanto, o projeto deste estádio apresenta características fortes do movimento brutalista: formas geométricas simples, racionalismo estrutural e a contraposição entre a lâmina trapezoidal horizontal e a arquibancada em formato triangular que, além de fornecer vista



para o campo de jogo, sua função principal, também fornece para o público a vista da paisagem da cidade, como colocado no texto explicativo do projeto, na Revista Acrópole, nº 297, de Julho de 1963:

A natureza dos terrenos à margem do rio Tietê, onde se acha localizado o complexo esportivo, determinou algumas das soluções adotadas. Terreno alagadiço sujeito a enchentes periódicas. Por outro lado, a vista da várzea do rio, da arquibancada principal, deverá constituir espetáculo agradável (p. 254).

Vale ressaltar que as arquibancadas projetadas possuem características próximas as das arquibancadas superiores do estádio do Morumbi: uma evidência e monumentalidade dos pilares da arquibancada superior, com ângulos fechados nas pontas e, nas arquibancadas inferiores, sustentação por pilares triangulares, como anteriormente vistos em outros projetos de Vilanova Artigas, como, por exemplo, a casa Taques Bittencourt. Em relação a esta característica, os autores Luiz Recamán e Leandro Medrano (2013), colocam que pilares triangulares, como estes citados, deixam de cumprir somente a sua função estrutural e se tornam um “ pilar-ornamento-figura” (p. 107), “uma vez que a estrutura vira informação” (p. 107) querendo transmitir algo para alguém que viria a contemplar a monumentalidade daquela obra, acaso fosse construída.

Apesar do projeto realizado pelo escritório de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, o mesmo não acabou sendo executado, realizando-se, pouco depois, outro projeto, realizado pelo arquiteto Hoover Américo Sampaio, então professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, projetado no mesmo terreno e que acabou sendo executado em partes e não em toda a sua totalidade, permanecendo como a versão de estádio que temos hoje existente no local.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os projetos de Vilanova Artigas, em parceria com Carlos Cascaldi – o estádio do Morumbi (construído) e o estádio do Canindé (projetado) – demonstraram, à época, um novo paradigma para o projeto e construção de estádios. Ambos apresentaram em suas respectivas propostas a monumentalidade e a presença do concreto armado

como o material a ser explorado e transformando em elemento de expressividade arquitetônica. Esta experiência acabou tornando-se referência para os demais projetos e obras do cenário da arquitetura de estádios ao longo das décadas seguintes.

Tendo em vista que entre as décadas de 1950 e 1970, não havia nenhum documento ou regra normativa para a elaboração e construção de edifícios esportivos, em especial os estádios, além do código de obras vigente (DE LA CORTE, 2007), entende-se que os projetos, nesta época, visavam ao máximo colocar os estádios como elementos que além de concentrar grandes massas de pessoas, também tinham como uma de suas características principais ser um espaço para práticas esportivas diversas, além de à prática e a realização de partidas de futebol. Portanto as análises acima demonstram como as concepções arquitetônicas para os estádios eram muito diferentes das que temos hoje (fortemente determinadas pelo caderno de requerimentos da FIFA), onde elementos como pista de atletismo, por criarem um distanciamento entre as arquibancadas e o campo de jogo, não são impedidos pela FIFA no projeto de um estádio, porém não são recomendados se o estádio for dedicado à prática do jogo de futebol.

Ocorre que as questões e as inquietações projetuais eram outras: buscava-se tornar um estádio um monumento vivo para as massas, um espaço de contemplação e exercício da festividade de um dos esportes mais populares do mundo, numa época em que o capital financeiro proveniente do marketing e da publicidade ainda não exigiam a presença que exercem hoje. Atualmente, os estádios contemporâneos são projetados considerando a sua presença, como, por exemplo, através das placas de publicidade que ficam presentes ao redor do campo de jogo, tornando estas, obstáculos para a visibilidade do próprio, principalmente para o torcedor presente nas primeiras fileiras da arquibancada em estádios construídos na mesma época ou conformação geométrica do Estádio do Morumbi.

No projeto do estádio do Canindé, de Vilanova Artigas, vemos a preocupação do arquiteto em demonstrar através de suas volumetrias puras, brutas e serenas a expressividade arquitetônica da época. Mesmo analisando o projeto dentro uma ótica técnica da eficiência do conforto do torcedor e dos atletas, temos a impressão de que este estádio, se tivesse sido construído de fato, encontraria hoje inúmeros obstáculos, assim como o estádio do Morumbi sofre ainda

hoje,<sup>15</sup> para a realização de adaptações a fim de seguir os parâmetros e requisitos previstos no caderno de encargos da FIFA.

Em uma época, em que os clubes brasileiros, ainda a passos largos buscavam se profissionalizar como entidades, construir estádios particulares não era e continua não sendo uma tarefa fácil. Construir um edifício de caráter metropolitano, como os estádios, em meados do século XX no Brasil, com obtenção de receita através das bilheterias dos jogos e doações de seus torcedores e diretores, era um exercício, que, portanto, demandava muito tempo e altíssimos recursos financeiros, como demonstra o caso estudado do Estádio do Morumbi. Porém, o caso do projeto do estádio do Canindé apresentou um outro acontecimento muito comum, no contexto destes tipos de edifícios no cenário nacional: inúmeros projetos e estudos de estádios foram realizados, por grandes arquitetos brasileiros, encomendados em parte, por clubes particulares ou pelo poder público (municipal ou governamental), que, por diversos motivos de ordem sócio econômica, infelizmente acabaram não saindo do papel.

No que se refere aos projetos e obras de estádios, a produção arquitetônica de Vilanova Artigas com a parceria de Carlos Cascaldi, sem sombra de dúvidas, deixou em enorme legado para a arquitetura esportiva. Não somente no que se refere às questões de projeto e construção, mas também na experimentação material, do concreto armado como material que definiu uma linguagem arquitetônica e um movimento que não somente foi forte no cenário da arquitetura moderna paulista, mas que se expandiu e referenciou a produção seguinte da arquitetura moderna nacional.

No que se refere aos projetos e obras de estádios, a produção arquitetônica de Vilanova Artigas com a parceria de Carlos Cascaldi, sem sombra de dúvidas, deixou em enorme legado para a arquitetura esportiva, tendo em vista o contexto histórico em que as obras de estudo deste artigo estavam inseridas (figura 11). Não somente no que se refere às questões de projeto e construção, mas também na experimentação material, do concreto armado como material que definiu uma linguagem arquitetônica e um

---

15. Levando em conta as dificuldades da reforma das arquibancadas inferiores, para melhorar a visibilidade ao campo de jogo, execução de novos vestiários para atletas/juízes e os projetos de implantação de cobertura das arquibancadas existentes que, até 2017, não foram executados.

movimento que não somente foi forte no cenário da arquitetura moderna paulista, mas que se expandiu e referenciou a produção seguinte da arquitetura moderna nacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 2010.

LA CORTE, C. *Estádios brasileiros de futebol: uma análise de desempenho técnico, funcional e de gestão*. Orientador João Roberto Leme Simões. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2007.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE FOOTBALL ASSOCIATION. FIFA. Football Stadiums. *Technical Recommendations and Requirements*. Zurique, FIFA, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo. Cia das Letras, 1996.

MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas, Unicamp, 2013.

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano/Iphan/Ministério da Cultura, 2000.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*. São Paulo, GG, 2014.

*Acrópole*, n. 297, jul. 1963, p. 252-255 <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/297>>.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2010.

ZEIN, Ruth V. *Arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973*. Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2003.

WILHEIM, Jorge. São Paulo seus pontos de encontro. *Acrópole*, n. 295, São Paulo, p. 223-37 <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/297>>.

## **INTERVENÇÃO**

O eixo INTERVENÇÃO acolherá reflexões críticas e estudos de casos de restauração ou qualquer tipo de interação envolvendo a transformação de obras e/ou conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos ligados à arquitetura moderna paulista realizados nas décadas de 1920 a 1970, e como essas intervenções afetaram a continuidade de seu uso ou sua adaptação a novos usos.

# A MUDANÇA DE UM ESPAÇO DE VIDA EM UM ESPAÇO DE ARTE: O CASO DA RESIDÊNCIA CASTOR DELGADO PEREZ DE RINO LEVI

Amon Christian Lasmar  
Mariana Chaves Monti Souza

## RESUMO

Atualmente, um dos mais frequentes desafios no âmbito do projeto de arquitetura é o da intervenção sobre o patrimônio edificado, em suas diversas escalas e níveis. Como é o caso do novo espaço da Luciana Brito Galeria, que sob direção do escritório Piratininga Arquitetos Associados, a antiga residência Castor Delgado Perez na cidade de São Paulo SP, projetada pelo arquiteto Rino Levi em 1959, tombada pelo Condephaat, foi submetida a um processo de readequação para atender às novas demandas de uso em acordo com as normas de conservação do patrimônio. A intervenção aconteceu de forma minuciosa frente a necessidade de reparo apenas de alguns elementos construtivos da edificação visto que esta encontrava-se em bom estado de conservação. Inaugurada em 2016, o novo espaço da galeria de arte tem a sua porção principal, a antiga residência refuncionalizada, que não deixa de emanar uma sacralidade com o espírito *cubo branco*. Seus aspectos arquitetônicos básicos foram preservados (até por imposição do tombamento). O novo espaço incorporou certa maleabilidade ao programa da galeria de arte visto que o outro era mais engessado. Além das restrições e cuidados imprescindíveis a um patrimônio da cidade, do qual uma nova orientação conceitual e expositiva do lugar se impõe. Pois neste caso apenas nos fundos do terreno da edificação há um espaço que lembra a antiga galeria de arte e, por isso, muito do que será agora exposto terá de criar diálogos com o espaço, suas memórias e sua emblemática arquitetura modernista. Portanto, das possíveis negociações entre o *cubo branco* e a casa, funcionar dentro de uma residência moderna, reconhecida por sua importância arquitetônica, é prescindir

de uma neutralidade e operar um contexto que passa a fazer parte da arte e do tipo de arte que a galeria representa.

Palavras-chave: Arquitetura paulista, Rino Levi, Intervenção no patrimônio.

THE TRANSFIGURATION A LIVING SPACE IN AN ART  
SPACE: THE CASE OF RESIDENCE CASTOR DELGADO  
PEREZ RINO LEVI  
ABSTRACT

Currently, one of the most frequent challenges in the ambit of the architecture project is the intervention on the built patrimony, in its diverse scales and levels. As is the case of the new space of Luciana Brito Galeria, which under the direction of the Piratininga Arquitetos Associados office, the former Castor Delgado Perez residence in the city of São Paulo SP, designed by the architect Rino Levi in 1959, registered by Condephaat, was submitted to a process of readjustment to meet the new demands of use in accordance with the norms of conservation of the patrimony. The intervention took place in a thorough manner in view of the need to repair only some of the building's construction elements since it was in good repair. Inaugurated in 2016, the new space of the art gallery has its main portion, the old residence refunctionalized, which does not cease to emanate a sacredness with the *white cube* spirit. Its basic architectural features have been preserved (even by imposition of tipping). The new space incorporated some malleability into the art gallery program since the other was more plastered. Besides the restrictions and care essential to a patrimony of the city, from which a new conceptual and expository orientation of the place is imposed. For in this case only at the back of the building there is a space reminiscent of the old art gallery, and therefore much of what will now be exposed will have to create dialogues with space, its memories and its emblematic modernist architecture. Therefore, of the possible negotiations between the *white cube* and the house, to function inside a modern residence, recognized for its architectonic importance, is to do without a neutrality and to operate a context that becomes part of the art and the type of art that the gallery represents.

Keywords: Brazilian architecture. Rino Levi. Patrimony intervention.



# LA TRANSFIGURACIÓN DE UN ESPACIO DE VIDA EN UN ESPACIO DE ARTE: EL CASO DE LA RESIDENCIA CASTOR DELGADO PEREZ DE RINO LEVI RESUMEN

Actualmente, uno de los más frecuentes desafíos en el marco del proyecto de arquitectura es el de la intervención sobre el patrimonio edificado, en sus diversas escalas y niveles. En el caso del nuevo espacio de la Luciana Brito Galería, que bajo la dirección de la oficina Piratininga Arquitectos Associados, la antigua residencia Castor Delgado Perez en la ciudad de São Paulo SP, proyectada por el arquitecto Rino Levi en 1959, tumbada por el Condephaat, Un proceso de readecuación para atender a las nuevas demandas de uso de acuerdo con las normas de conservación del patrimonio. La intervención se realizó de forma minuciosa frente a la necesidad de reparación sólo de algunos elementos constructivos de la edificación, ya que ésta se encontraba en buen estado de conservación. Inaugurada en 2016, el nuevo espacio de la galería de arte tiene su porción principal, la antigua residencia refuncionalizada, que no deja de emanar una sacralidad con el espíritu *cubo blanco*. Sus aspectos arquitectónicos básicos fueron preservados (hasta por imposición del tumbado). El nuevo espacio incorporó cierta maleabilidad al programa de la galería de arte, ya que el otro era más engrasado. Además de las restricciones y cuidados imprescindibles a un patrimonio de la ciudad, del cual una nueva orientación conceptual y expositiva del lugar se impone. En este caso sólo en los fondos del terreno de la edificación hay un espacio que recuerda a la antigua galería de arte y por eso mucho de lo que será ahora expuesto tendrá que crear diálogos con el espacio, sus memorias y su emblemática arquitectura modernista. Por lo tanto, de las posibles negociaciones entre el *cubo blanco* y la casa, funcionar dentro de una residencia moderna, reconocida por su importancia arquitectónica, es prescindir de una neutralidad y operar un contexto que pasa a formar parte del arte y del tipo de arte que La galería representa.

Palabras llave: Arquitectura brasileña. Rino Levi. Intervención en el patrimonio.



Este presente artigo apresentará uma análise da intervenção arquitetônica realizada na galeria da Luciana Brito que era a antiga residência do Castor Delgado Perez localizada na cidade de São Paulo sendo projetada pelo arquiteto e urbanista Rino Levi considerando as mudanças dos usos neste espaço. A passagem do uso residencial para um espaço de arte - Luciana Brito Galeria - ocorreu devido a intervenção realizada pelo escritório Piratininga Arquitetos Associados sendo um grande desafio realizado pelo escritório conforme explicitaremos abaixo já que esta edificação é tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico - Condephaat de forma tardia em 2013.

Também será abordado a conceituação de arquitetura moderna internacional correlacionando com a arquitetura moderna paulista para evidenciar as influências modernistas na obra do arquiteto Rino Levi e será pontuado as suas principais obras de forma sintética.

Esta conceituação mencionada acima é importantíssima para a compreensão do projeto arquitetônico enquanto antiga residência do Castor Delgado Perez e a sua intervenção sendo importante ressaltar que as modificações foram poucas mas é um projeto de restauração que deve-se levar em conta que o tombamento se realiza por causa das seguintes justificativas segundo Kühl (2009):

Preserva-se, hoje, por razões de cunho cultural pelos aspectos formais, documentais, simbólicos e memoriais, científico pelo fato de os bens culturais serem portadores de conhecimento em vários campos do saber, e ético por não se ter o direito de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações presentes e futuras da possibilidade de conhecimento de que esses bens são portadores. (KÜHL, 2009, p. 2)

## RELAÇÕES DA ARQUITETURA MODERNA INTERNACIONAL COM A ARQUITETURA MODERNA PAULISTA

O movimento moderno na arquitetura ocorreu no período entre guerras e constituiu como pioneiro na tentativa de construir uma arquitetura adequada ao seu tempo segundo as transformações geradas

pela revolução industrial por meio de projetos de habitação com plantas funcionais e bem estruturadas, com rigor formal, simples e unidade. Contudo, a arquitetura moderna se baseou nos dois seguintes pontos: “entenderemos o movimento moderno como um problema metodológico e territorial cuja problemática se encontra focada em dois pontos: a cidade e a moradia, relacionadas entre si na metrópole moderna” (PEREIRA, 2010, p. 244).

O princípio do período moderno pode ser definido como resultado do questionamento dos cânones clássicos de Vitrúvio que são *utilitas*, *firmitas* e *venustas* ligados com as transformações técnicas ao longo do século XVIII e como movimento para conseguir adequar a arquitetura ao período do progresso por causa das revoluções tecnológicas. Com isso, a história para os modernos é um processo que transforma os valores, os pensamentos e os estilos arquitetônicos (FRAMPTON, 2008) marcado pelos seguintes princípios conforme Fazio e Moffett (2011) apresenta abaixo:

Também acreditavam no poder do racionalismo e, em última análise, de suas criadas – a economia e a funcionalidade – afirmando que seus projetos racionais seriam mais bem produzidos por meio da mecanização, gerando edifícios eficientes feitos a máquina. Como corolário, e seguindo os críticos sociais e de arquitetura do século XX, como John Ruskin, os novos arquitetos veneravam a expressão direta dos materiais de construção e dos processos de montagem. (FAZIO; MOFFETT, 2011, p. 471)

Segundo Jodelet (2002, p.31), a contemporaneidade é, então, definida pela extensão do tecido urbano, pela multiplicação dos transportes e das comunicações, pela uniformização das referências culturais e pela planetarização da informação e da imagem. A supramodernidade, por sua vez, é a experiência da aceleração da história, do fechamento do espaço e da individualização no interior do espaço. Esse duplo processo modifica as relações que mantemos com nosso entorno físico e com nosso meio social. Assim, a cidade – que favorece o individualismo e a abstração coletiva – dificulta a criação dos laços sociais e o estabelecimento de relações simbólicas com os outros, ao menos em sua forma atual conforme é confirmado por Pereira (2010): “Após esta leitura da variedade de territórios realizadas na década de 1920, surge, na década de 1960, uma leitura direcional na qual a cidade a seu ponto de referência que dá sentido às arquiteturas concretas” (PEREIRA, 2010, p. 244).

O estilo e a história de uma época se exprimem por meio das formas da arquitetura e da organização urbana. O espírito de um tempo se torna, assim, aquele espírito dos lugares onde ele desenvolveu sua ordem estética, funcional e social. A importância da valorização dos fenômenos da memória como mecanismo de defesa das identidades, mas também que existe aí uma grandeza que se abre para favorecer um desenvolvimento durável e que não seria apenas a memória dos lugares, mas também a memória dos costumes, a memória do modo de vida, a memória das técnicas, que poderiam fazer o papel de algo que reforça e estabiliza, no sentido da duração e proteção, a evolução social e material.

A questão é saber em que condições a cidade pode aparecer com um lugar que possa ser definido por seu caráter identificador; um lugar que permita que seus habitantes se reconheçam e se definam por meio dele, que, por seu caráter relacional, permita a leitura da relação que os habitantes mantêm entre si, e por seu caráter histórico, possibilite que os habitantes reencontrem os vestígios de antigas implantações, seus sinais de filiação.

O projeto de intervenção em edificações preexistentes manteve-se afastada dos projetos da arquitetura moderna, que se caracterizava por uma suposta incompatibilidade com a cidade tradicional. No Brasil, o movimento moderno, representado majoritariamente pelas escolas cariocas e paulista, atinge seu ápice entre as décadas de 1930 e 1960, com uma linguagem comum determinada pela procura de uma nova espacialidade, que, por vezes, negou a preexistência como um condicionante do projeto (SUAREZ, 2016).

As décadas de 1970 e 1980 caracterizaram-se pela intensificação do questionamento das relações de continuidade e ruptura entre a arquitetura tradicional e a nova arquitetura em todo o mundo. Foi um período marcado por grandes projetos de intervenção. São exemplos de conhecidas propostas deste período: Museu D'Orsay de Renaud Bardon, Pierre Colboc e Jean-Paul Philippon (1997); o SESC Pompeia de Lina Bo Bardi (1982); a National Gallery de Robert Venturi e a proposta de James Stirling para o mesmo concurso (1985).

## O ARQUITETO RINO LEVI (1901-1965)

O arquiteto Rino Levi é filho de imigrantes italianos e nasceu na cidade de São Paulo-SP em 1901. Em relação ao seu estudos, cursou o ensino primário e secundário em escolas paulistanas de origem europeia denominadas Escola Alemã e Colégio Dante Alighieri, respectivamente.

Em 1999, Mudou-se para a Itália mas o início da sua formação profissional em arquitetura só aconteceu em 1921 ao ingressar na Escola Preparatória e de Aplicação para os Arquitetos Civis na cidade de Milão. Posteriormente, transferiu-se para o curso de arquitetura na Escola Superior de Arquitetura de Roma em 1924, tendo como professores Giovannoni, Piacentini, Del Debbio e Foschini.

Neste período, obteve contato com os arquitetos italianos Adalberto Libera (1903-1963) e Marcello Piacentini (1881-1960) cujo escritório realizou estágio. Retornou ao Brasil em 1926, mas só iniciou carreira independente em 1928 com a abertura de seu escritório com a execução de projetos de pequenas residências e conjuntos de casa de aluguel para membros da comunidade italiana paulista. Segundo Villela (2005), o arquiteto Rino Levi era:

Discreto, sem polemizar, com seriedade, tenacidade e a profundidade de seu preparo, Rino Levi combatia o *bom combate* em favor da arquitetura moderna, desenvolvendo uma obra paralela àquela de seu colega de estudos em Roma: Gregori Warchavchik. A arquitetura de Rino Levi não nos seria de todo clara, sem considerar as influências sutis e duráveis que a cultura italiana exerceu sobre sua formação. (VILLELA, 2005)

Em 1929, visitou a Casa Modernista, de Gregori Warchavchik (1896-1972), que influenciaria vivamente a sua produção. O seu escritório a partir de 1936 passou a contar com a colaboração dos arquitetos Roberto Cerqueira César (1917-2003) e Luiz Roberto Carvalho Franco (1926 - 2001) que logo adiante passariam a ser sócios com atuação na cidade de São Paulo e sua macrorregião.

O edifício Columbus de 1934 foi o seu primeiro trabalho de repercussão no meio arquitetônico sendo considerado por historiadores como o primeiro prédio moderno da capital paulista. A partir daí iniciou-se um período de edifícios residenciais em altura, ligados ao começo da verticalização da cidade de São Paulo como os edifícios Sarti (1935), Higienópolis (1935), Guarani (1936) e o Porchat (1940). Já nessas obras estava presente as preocupações que se tornaram constantes na trajetória do arquiteto: a construção do espaço urbano, a integração com a paisagem e a setorização da planta (VILLELA, 2003; 2005).

A década de 1940 foi marcada pela realização de projetos fundamentais para a carreira do arquiteto visto que também atingia a

maturidade profissional. O emblemático Instituto Superior Sedes Sapientiae (1940) é um exemplo que reuni uma série de características marcantes na obra do arquiteto como a presença de pátios, a grelha ortogonal em fachadas e os elementos de concreto utilizados como caixilhos. Uma estratégia projetual constante nos projetos de residenciais unifamiliares urbanas é a adoção do partido arquitetônico em torno de pátios, entre elas a do próprio arquiteto (1944), a de Milton Guper (1951) e a de Castor Delgado Perez (1958).

Em 1948 tornou-se diretor-executivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM SP após ter participado da criação do mesmo. Tornou-se membro do Ciam em 1945. Ao lado de Vilanova Artigas (1915-1985) e outros colegas, contribuiu para organizar uma proposta de reelaboração do ensino na Faculdade de Arquitetura de São Paulo – FAU USP, onde também lecionou até 1959. A influência de Rino Levi na configuração urbana de São Paulo é impressionante. Caminhando pelo centro de São Paulo, observando atentamente os prédios ao nosso redor, chega-se ao reconhecimento do arquiteto Rino Levi como um dos artífices da verticalidade e da configuração moderna que a capital paulista ganhou no decorrer do século 20. A importância de Rino Levi para a Arquitetura Moderna Brasileira já rendeu importantes estudos, tais como os de Anita Salmoni e Emma Debenedetti, Nestor Goulart Reis Filho, Jorge Marão C. Miguel, Lúcio Gomes Machado, Maria Beatriz de Camargo Aranha, Renato Anelli e Célia Helena C. Gonsales.

Algumas de suas obras foram tombadas pelo Condephaat na seguinte ordem cronológica: o Instituto Sedes Sapientiae (1940-1942), o edifício do Hotel Excelsior e Cine Ipiranga (1941), a Residência Olivo Gomes (1949-1951), Edifício Garagem América (1952-1958), a Residência Castor Delgado Perez (1958-1959), o Banco Sul-Americano (1961-1963), e o Centro Cívico e Paço Municipal de Santo André (1965), e a sede do IAB-SP, projeto de um grupo de importantes arquitetos, entre eles Rino Levi, foi tombada em nível nacional pelo Iphan.

Segundo Villela (2003), o Rino Levi é considerado *racionalista dos trópicos* porque procurou racionalizar os processos de trabalho em escritório, padronizando seus projetos, criando, por exemplo, *programas* para prédios residenciais, comerciais, indústrias, hospitais e garagens verticais. Esta racionalização foi presente nas tarefas dos funcionários como pontua Villela (2003): “os seus funcionários ficavam incumbidos de racionalizar todos os detalhes de determinado *programa* arquitetônico de forma a permitir que ela fosse reproduzida ad infinitum”. (VILLELA, 2003, p. 121)

Levi faleceu na cidade de Lençóis na Bahia em 1965 deixando um vasto conjunto de obras arquitetônicas notáveis e de fundamental relevância para a arquitetura moderna brasileira. Portanto, a sua inspiração racionalista permitiu uma produção modernista sem ruptura, utilizando da técnica e da ciência a serviço do bem-estar, seja ele o conforto térmico, acústico ou visual. É possível inferir que a sua arquitetura revela um interesse pela integração com a paisagem e a busca por uma relação intensa entre interior-exterior.

Segundo Serapião (2001), a obra do Rino Levi deve ser apreendida por meio do seguinte pressuposto: "chave para o entendimento de sua obra talvez esteja no embate entre os jardins e os brises, no encontro entre a natureza exuberante e a técnica para o controle da entrada da luz" (SERAPIÃO, 2001). Portanto, esta chave descrita acima é importantíssima para a leitura e compreensão do projeto da Residência Castor Delgado Perez conforme será apresentado na seção abaixo.

## ARQUITETURA E PATRIMÔNIO: RESIDÊNCIA CASTOR DELGADO PEREZ

Localizada na Avenida Nove de Julho, em São Paulo SP, a residência Castor Delgado Perez<sup>1</sup> foi construída em 1959 e faz parte da série de residências unifamiliares de Rino Levi, dentre elas a residência do arquiteto, a residência Milton Guper, e a residência Paulo Hess.

A edificação estudada ocupa um lote de meio de quadra, estreito e comprido sendo que o seu aspecto externo é destacado conforme Aranha (2008):

Já na casa do Delgado Perez, a mudança está enquanto ao aspecto externo. Sua fachada abriga, como sempre garagem e dependências de serviço, mas, 'a aparência neutra usual nos projetos anteriores cedeu lugar a oposições vivas de volumes e cores, mais próximas de uma estética racionalista um pouco agressiva'. (BRUAND, 1981, p. 280. Apud ARANHA, 2008, p. 58)

A partir do recuo frontal, são dispostos três volumes: na parte frontal do lote, um pequeno bloco sobre pilotis que abriga a garagem e as dependências de empregada; ao centro, um grande prisma retangular,

---

1. O projeto é de autoria de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luiz R. Carvalho Franco.

com pequenos recuos laterais, que organiza o corpo principal da casa; e, na parte posterior do lote, uma edícula, que absorve a irregularidade geométrica do terreno e acomoda dependências de hóspedes e salão de festas. Portanto, a volumetria resultante do conjunto é pura e ganha expressão através da contraposição entre a horizontalidade do prisma principal e a verticalidade do volume sobre pilotis.

O volume prismático principal é rasgado por um grande pátio central, que, como centro compositivo, organiza o zoneamento da casa em três de seus lados – setor de serviço na ala lateral direita, com acesso independente pela garagem; acesso e circulação principal na ala lateral esquerda; ala do setor íntimo na parte posterior do lote, garantindo privacidade aos quartos e orientação solar favorável (noroeste). A ocupação periférica do volume a partir do vazio central, como é clássico neste esquema tipológico, é transgredida com a disposição da ala do setor social, que de modo inusitado *invade* o grande pátio.

A operação de composição espacial é regida por parâmetros de proporção, que garantem a equivalência métrica das duas alas laterais e que regulam as dimensões do pátio central, com cinco módulos transversais e três longitudinais. Definida a geometria das alas, a fluidez espacial das alas social e íntima é perseguida. Em contraposição, os elementos de composição irregulares, como cozinha, banheiros e acesso à adega no pavimento inferior, se concentram nas alas laterais.

O pátio central, subdividido em dois, é coberto por brises ortogonais, configurando jardins de inverno. Estes brises se relacionam metricamente com paredes de elementos vazados que separam transversalmente os jardins das circulações de serviço e íntima, definindo um envoltório reticulado. Portanto, eles foram desenhados como extensão do plano de forro da sala, ao centro dos dois jardins, cujas portas de vidro se apoiam em vigas invertidas, determinando a continuidade visual entre sala e jardins. Este desenho resultou numa espacialidade única marcado pela indefinição dos limites entre interior e exterior.

A articulação com os espaços abertos ou semiabertos também é observada nas alas íntima e de serviços. O pátio de serviço, na porção frontal do lote, se funde à garagem e é definido por uma parede de elementos vazados que sugere visualmente ser um outro volume. O pátio íntimo é definido pela disposição da ala íntima e do volume do salão de festas, assumindo uma configuração retangular. Este pátio é uma extensão dos quartos, cujas portas-janelas se abrem para uma pequena varanda, configurada como subtração no volume da ala, que faz a função de espaço de transição entre o interior e o exterior.



As interações física e visual dos ambientes com os jardins e pátios, juntamente com a fluidez da planta, multiplicam as visuais e estabelecem diversos pontos focais de interesse. A casa é um artifício dinâmico, construído para abrigar uma vida privada isolada da rua e ligada a *espaços exteriores artificializados* que são inseridos no lote e no próprio interior da casa. Os jardins e o paisagismo, de uma maneira geral são tão importantes quanto a própria construção em si, configurados neste ritmo de cheios e vazios, ou de construção e jardins.

## PATRIMÔNIO E INTERVENÇÃO: LUCIANA BRITO GALERIA

Sendo a representante brasileira de Alex Katz, Allan McCollum, Anthony McCall, Leandro Erlich, Liliana Porter e Marina Abramovic, Luciana Brito Galeria foi fundada em 1997 e é considerada<sup>2</sup> uma das protagonistas no processo de consolidação do mercado de arte brasileiro, assim como uma das presenças pioneiras do país nas principais feiras de arte na brasileiro, assim como uma das presenças pioneiras do país nas principais feiras de arte na atualidade. Sob comando da galerista Luciana Brito, por cerca de quinze anos a galeria funcionou em um galpão reformado na Vila Olímpia, São Paulo SP, com projeto do escritório de arquitetura Piratininga Arquitetos Associados,<sup>3</sup> dentro do espírito *cubo branco* (O'DOHERTY, 1999).

Segundo O'Doherty (1999), o espaço de uma galeria de arte é baseada no conceito de que o mundo exterior não deve adentrar, portanto as janelas geralmente são lacradas, as paredes são pintadas de branco, resultando em espacialidades sem sombras, limpas, de caráter artificial e asséptico – o espaço expositivo é devotado para a tecnologia da estética.

---

2. Formada em artes plásticas pela FAAP, trabalhou no departamento educativo da Fundação Bienal (1983-1984) e do MAC USP (1984-1988). No ano de 1985, foi curadora do projeto *Arte na Rua*, com Mônica Nador. Trabalhou no Gabinete de Arte Raquel Arnaud (1987-1991). Em 1993 curou e produziu o projeto *Arte Pública*, com Tadeu Chiarelli. Entre 1993 e 1997, coordenou exposições e produção de livros de mostras como: Regina Silveira no Masp, Ana Maria Tavares no MuBE e no Museu de Arte da Pampulha, Mira Schendel no Centro Cultural Helio Oiticica e Leonilson no Centro Cultural Banco do Brasil RJ. Em 1997 inaugurou a Galeria Brito Cimino que, em 2009, se tornaria Luciana Brito Galer.

3. Escritório de arquitetura fundado em 1984 e sediado na cidade de São Paulo. Tem por sócio-coordenadores -os arquitetos João Paulo Beugger, José Armênio de Brito Cruz, Marcos Aldrighi e Renata Semin. Atua nas áreas de projetos de Edificações, Urbanismo, Planejamento e Arquitetura de interiores.



A partir de uma reflexão sobre novos planos para a sua galeria de arte, Luciana Brito decidiu mudar de endereço para estar mais perto da região onde atualmente se encontra grande parte das galerias de arte da cidade de São Paulo SP, os Jardins. Com o foco nos corredores de circulação da cidade como a avenida Brasil, 9 de Julho e Groenlândia, foi a própria galerista Luciana Brito que encontrou o imóvel (antiga residência Castor Delgado Perez do arquiteto Rino Levi), que já estava a um tempo disponível para aluguel e venda.

Após uma visita pessoal ao imóvel na avenida 9 de Julho, e com a entusiástica aprovação do arquiteto José Armênio de Brito Cruz, do escritório Piratininga Arquitetos Associados, deu-se início a extraordinária iniciativa de transformar a antiga residência paulista, já tombada pelo Condephaat em 2013 de forma tardia, em uma galeria de arte contemporânea, com um projeto em 2016 (ver imagens 4, 5 e 6). Este tombamento desse bem cultural foi realizado pela Resolução 14 de 08/04/2013 devido ser um importante exemplar da arquitetura moderna de São Paulo da segunda metade do século XX conforme está elencado abaixo:

Dispõe sobre o tombamento da casa conhecida como 'Residência Castor Delgado Perez', situada na av. 9 de julho, 5162, nesta Capital, e dá outras providências. O Secretário de Estado da Cultura, no uso de suas atribuições legais nos termos do art.1º do Decreto-Lei 149 de 15-08- 1969 e do Decreto Estadual 13426 de 16-03-1979 cujos artigos 134 a 149 permanecem em vigor por força do artigo 158 do Decreto 50.941, de 5 de julho de 2006, com exceção do artigo 137, cuja redação foi alterado pelo Decreto Estadual 48.137 de 7 de outubro de 2003, considerando: as manifestações constantes do Processo Condephaat 33182/1995, o qual foi apreciado pelo Colegiado do Condephaat em Sessão Ordinária de 25-10-2010, Ata 1600, cuja deliberação foi favorável ao tombamento da casa conhecida como 'Residência Castor Delgado Perez', situada na av. 9 de julho, 5162, nesta Capital, sendo a minuta de Resolução de Tombamento também aprovada por aquele Conselho, em Sessão Ordinária de 12-03-2012, Ata 1661.(CONDEPHAAT, 2013)

Segundo entrevista recente do arquiteto responsável pelo projeto de readequação, José Armênio de Brito Cruz (2017), num primeiro momento a casa mostrava-se em ótimo estado de conservação,

como se ela estivesse congelada no tempo. Da primeira impressão para uma segunda análise o arquiteto e equipe detectaram uma série de patologias nos subsistemas da edificação (instalações, cobertura, revestimentos, elementos vazados).

Segundo Luciana Brito, foram seis meses para que o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) liberasse o restauro da casa, realizado durante um ano e meio pelo escritório de arquitetura Piratininga Arquitetos Associados. Dentre os envolvidos no projeto estavam os sócios José Armênio de Brito Cruz, João Paulo Beugger, Marcos Aldrighi, Renata Semin, os coordenadores da equipe Bruno Rossi e Marcelo Dionísio; as paisagistas Klara Kaiser e Koiti Mori. Os responsáveis pela execução do paisagismo foram André Paoliello; a consultoria luminotécnica de Ricardo Heder; e o consultoria de patrimônio histórico por Silvio Oksman. (BRITO, 2016)

Rino Levi tem na sua obra uma atitude construtiva delicada com os detalhes e acabamentos e do qual o caráter tectônico da obra não se separa do todo, com uma atenção especial à questão das cores. O que neste caso da residência, foi preciso fazer uma prospecção para identificar as diversas cores utilizadas nas diferentes ambiências da residência. Um trabalho quase que arqueológico para poder substituir as paredes cobertas com vidrotil segundo as matizes propostas por Francisco Rebolo.<sup>4</sup> Em relação aos elementos vazados, não foi possível remover os elementos danificados pois esta operação resultaria num prejuízo

---

4. Francisco Rebolo Gonsales (São Paulo, 1902-1980), mais conhecido por Francisco Rebolo, ou simplesmente Rebolo, foi um pintor e gravador hispano-brasileiro. Membro fundador do famoso Grupo Santa Helena, também é o criador escudo do Sport Club Corinthians Paulista (1930). Filho de Francisco Rebollo Merguizo e Rosa González Rodríguez, imigrantes espanhóis da Andaluzia que chegaram ao Brasil no fim do século XIX, foi o quinto filho do casal, nascido na Mooca, em São Paulo. Rebolo viveu intensamente duas trajetórias, a de jogador de futebol e a de pintor. Seu trabalho, assim como de seus companheiros do Grupo Santa Helena, é reconhecido, e são convidados a viajar para Minas Gerais a convite do prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Em 1945, trabalha com outros artistas para a criação do Clube dos Artistas e Amigos da Arte (Clubinho), do qual será diretor. Participa do movimento para a criação do MAM. É considerado um dos mais importantes paisagistas da pintura brasileira.

aos outros ao redor deste. Portanto a estratégia adotada foi refazer as unidades danificadas in loco por meio de formas. Havia uma edícula que não foi tombada pelo Condephaat. O conselho sugeriu que se o formato da edícula fosse conservado seria possível refazer o interior de modo a favorecer um novo uso. O anexo atual acresce a casa como um recurso espacial do qual a casa não possibilita como o pé direito alto, e uma iluminação mais difusa exemplificado na figuras 3 e 4.

Para a paisagista Klara Kaiser (2017), em entrevista, o esforço foi de ser menos pessoal possível e mais fiel aquilo que havia sido pensado como jardim. Os profissionais responsáveis buscaram ao máximo recuperar aquelas características dos projetos de jardins internos de Levi:

a luminosidade, a transparência, delicadeza do diálogo entre os interiores e exteriores envolvidos. Foi levado em consideração a hipótese de que o projeto do jardim pode ter sido de autoria do próprio Rino Levi. Pois Levi e Burle Marx tinham uma cooperação muito estreita, um trabalho conjunto numa série de obras. E é sabido que o Rino Levi acompanha o Roberto nas suas excursões botânicas e tinha essa paixão pelas plantas.

Segundo o parecer dos paisagistas responsáveis pela readequação do jardim da residência, o conhecimento do convívio profissional intenso e o testemunho de uma amplo conjunto de trabalhos realizados em parceria entre Rino Levi e Burle Marx torna plausível a suposição de que o jardim seja do paisagista e artista. E há, de fato, alguns indícios concretos a seu favor, como a presença de algumas espécies de plantas perenes e/ou de porte maior nos jardins que Burle Marx valorizava e a utilização em contextos similares: há alguns agrupamentos ou associações familiares a sua linguagem.

Diante do que foi exposto, o entendimento preliminar que temos é que sem prejuízo de novas buscas quanto à autoria do projeto original do jardim, a tarefa consiste no entendimento do novo programa da edificação, apoiando-se essencialmente nas diretrizes emanadas do próprio projeto de Rino Levi. Em essência, fazer com que o projeto enfatize, como o traço essencial do partido arquitetônico, a alternância entre os espaços edificados e as áreas ajardinadas, criando simultaneamente um zoneamento de usos, um ritmo peculiar de apreensão do espaço e, não em último lugar, a criação de ambientes específicos para cada local de uso. Na nova Luciana Brito Galeria, convivem um *cubo branco* e seu antípoda. A sua porção

principal, a antiga residência refuncionalizada, não deixa de emanar uma sacralidade com o espírito *cubo branco*. Seus aspectos arquitetônicos básicos foram preservados (até por imposição do tombamento), à exceção de um corpo posterior, construído sobre a demolição de um anexo da residência, que é uma porção explicitamente *cubo branco*.

O novo espaço incorporou certa maleabilidade ao programa da galeria de arte visto que o outro era mais engessado. A galerista acredita que no espaço não seja limitado para as ações futuras da galeria pois os artistas representados aparentam mais estimulados e a própria equipe instigada a descobrir novos artistas que queiram interagir com a casa. O novo uso como galeria de uma residência garante a preservação do patrimônio. E o uso da galeria é absolutamente compatível e oportuno. De acordo como Segawa (2016), as obras de arte não passam incólumes dos humores da temperatura, da umidade, da luminosidade que caracterizam a maestria de Rino Levi em configurar o ambiente doméstico moderno. Tampouco as curadorias ou os artistas residentes podem ficar alheios à original fragmentação doméstica, que sugere a apropriação da outrora adega subterrânea aos pergolados e jardins que envolvem a sala principal (e sua lareira) da ex-moradia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, um dos mais frequentes desafios no âmbito do projeto de arquitetura é o da intervenção sobre o patrimônio edificado, em suas diversas escalas e níveis, desde a adequação de edifícios monumentais a demandas contemporâneas de segurança, acessibilidade e conforto até a criação de novas edificações em sítios urbanos de valor cultural, passando pela reciclagem e ampliação de edifícios históricos, pela intervenção em ruínas e por outras intervenções que podem ser agrupadas naquilo que Antón Capitel (1988) denominou de “metamorfose arquitetônica” e Francisco de Gracia (1992) de “construir no construído”.

Que no caso de uma galeria de arte contemporânea (Luciana Brito Galeria) ocupar uma residência modernista tombada (residência Castor Delgado Perez) constitui um projeto, de certo modo, pouco usual, que permite tanto o acesso público a um espaço antes privado e de incontável valor histórico, quanto a abertura a novas formas de pensar e exibir obras de arte contemporânea. Assim, o deslocamento do modelo tradicional do *cubo branco* não significa, afinal, apenas ocupar uma arquitetura repleta de interferências visuais e paisagísticas, mas engloba uma relação com as estratificações simbólicas que a sustentam: as especificidades do

contexto histórico em que foi edificada; a herança modernista brasileira; as pesquisas e propostas de Rino Levi e Burle Marx; as vidas das famílias que a ocuparam; a transfiguração de um espaço de vida em um espaço de arte; o embate entre público e privado; entre outros desdobramentos. Além das restrições e cuidados imprescindíveis a um patrimônio da cidade, do qual uma nova orientação conceitual e expositiva do lugar se impõe. Pois neste caso apenas nos fundos do terreno da edificação há um espaço que lembra a antiga galeria de arte e, por isso, muito do que será agora exposto terá de criar diálogos com o espaço, suas memórias e sua emblemática arquitetura modernista.

Portanto, das possíveis negociações entre o cubo branco e a casa, funcionar dentro de uma residência moderna, reconhecida por sua importância arquitetônica, é prescindir de uma neutralidade e operar um contexto que passa a fazer parte da arte e do tipo de arte que a galeria representa. Sua localização, nos Jardins, reforça um território do circuito de arte. Mas, mais do que isso, franqueia um espaço para além dos hábitos do mundo e do mercado da arte para um grupo de interessados em arquitetura – que podem ser arquitetos ou turistas. É uma tendência de novas atratividades urbanas como a Iconic House Foundation, uma jovem fundação holandesa, que se dedica a divulgar e valorizar residências de arquitetos e artistas abertas para visita pública em todo o mundo. A repercussão na mídia respondeu às intenções do novo espaço: “Casa tombada como patrimônio de São Paulo abre ao público como galeria” anunciou o *Portal G1*, da Globo; “Galeria Luciana Brito muda para casa nos Jardins projetada por Rino Levi”, registrou a *Folha de S. Paulo*; lemos “Casa projetada por Rino Levi é aberta ao público pela primeira vez com a exposição Residência Moderna” no portal ArchDaily Brasil. Para além da galeria tradicional, e já com o prêmio de preservação do patrimônio moderno da Associação Paulista de Críticos de Arte 2016, a Luciana Brito Galeria aposta em uma inserção mais dinâmica e criativa intramuros e extramuros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE Jr, Nivaldo Vieira de. Projeto contemporâneo e patrimônio edificado: reflexões sobre a sessão temática. *Anais do IV Enanparq*, Porto Alegre, 2016.

ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

----- . *Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1995.

APCA 2016 arquitetura Luciana Brito Galeria. *Monolito* <<https://www.youtube.com/watch?v=KgikbY8mRro>>.

ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. *Rino Levi: arquitetura como ofício*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2003.

-----, *A obra de Rino Levi e a trajetória da arquitetura moderna no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2008.

Bem tombado: residência Castor Delgado Perez. *Condepahaat*.

CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración*. Madrid, Alianza Forma, 1988.

Casa projetada por Rino Levi é aberta ao público pela primeira vez com a exposição residência moderna. *Archdaily* <<http://www.archdaily.com.br/br/784987/casa-projetada-por-rino-levi-e-aberta-ao-publico-pela-primeira-vez-com-a-exposicao-residencia-moderna>>.

COSTA, Ana Elísia da. Clássicos da arquitetura: Residência Castor Delgado Perez. *Archdaily* <<http://www.archdaily.com.br/br/766189/classicos-da-arquitetura-residencia-castor-delgado-perez-rino-levi>>.

FAZIO, Michel; MOFFETT, Lawrence Wodehouse. *A história da arquitetura mundial*. Porto Alagre, AMGH, 2011.

SERAPIÃO, Fernando. Rino Levi: o racionalista dos trópicos. *Projeto Design*, 2001 <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-rino-levi-o-rationalista-dos-tropicos-01-12-2001>>.

FRACALOSSI, Igor. Em foco: Rino Levi. *ArchDaily* <<http://www.archdaily.com.br/br/779671/em-foco-rino-levi>>.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

Galeria Luciana Brito: Piratininga Arquitetos Associados. *Archdaily* <<http://www.archdaily.com.br/br/867909/galeria-luciana-brito-piratininga-arquitetos-associados>>.

GONSALES, Célia Helena Castro. Residência e cidade. Arquiteto Rino Levi. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 008.14, Vitruvius, jan. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.008/939>>.

GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construído: la arquitectura como modificación*. Guipuzcoa, Nerea, 1992.

GIOIA, Mario. Residência moderna <<http://www.select.art.br/residencia-moderna>>.

JODELET, Denise. A cidade e a memória. In DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristiane Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso (org.). *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2002, p. 31-42.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. In *Anais do XIII Congresso Internacional ABRACOR*, Porto Alegre, 2009 <[www.abracor.com.br/novosite/downloads/textobeatrizmk.pdf](http://www.abracor.com.br/novosite/downloads/textobeatrizmk.pdf)>.

Luciana Brito Galeria <<http://www.lucianabritogaleria.com.br/>>.

MOIMAS, Valentina. Arquitetura Moderna no Brasil. Uma história em processo de escritura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 168.00, Vitruvius, maio 2014 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.168/5217>>.

O'DOHERTY, Brian. *Inside The White Cube: The Ideology of The Gallery Space*. Berkeley Los Angeles, University of California Press, 1999.

PEREIRA, José Ramón Alonso. *Introdução à história da arquitetura, das origens ao século XXI*. Porto Alegre, Bookman, 2010.

RATTI, Claudia. Restauro reintegra casa de Rino Levi à cidade <<http://patrimoniohistorico.prefeitura.sp.gov.br/restauro-de-casa-de-rino-levi-recuperou-integracao-a-cidade/>>.

Rino Levi. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras* <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa351575/rino-levi>>.

SEGAWA, Hugo. Prêmio APCA 2016: Luciano Brito Galeria – antiga Residência Castor Delgado Perez / Piratininga Arquitetos e outros. Categoria “Preservação de Patrimônio Moderno”. *Drops*, São Paulo, ano 17, n. 115.05, Vitruvius, abr. 2017 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/17.115/6492>>.

SOMEKH, Nadia. Patrimônio cultural em São Paulo: resgate do contemporâneo? *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.08, Vitruvius, out. 2015 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5795>>.

SUAREZ, Maria Belen Fuentes. *Intervenção em edificações preexistentes: o projeto de Lina Bo Bardi para o Sesc Fábrica da Pompeia*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2016.

VILLELA, Fábio Fernandes. *Rino Levi – Hespéria nos Trópicos: A Racionalização dos Processos de Trabalho em Escritórios de Arquitetura e a Interação entre Intelectuais, Estado Desenvolvimentista e a Industrialização em São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Rino Levi: Hespéria nos trópicos. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 061.04, Vitruvius, jun. 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.061/452>>.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos; ZAGATO, José Antonio Chinelato. A preservação do patrimônio moderno no Estado de São Paulo pelo Condephaat. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.07, Vitruvius, jul. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6129>>.



# **DO INSTITUTO DO PROFESSOR PRIMÁRIO À FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA USP: A MODERNIDADE PAULISTA DE ALCIDES ROCHA MIRANDA**

Claudia Nucci Barone  
Valério Marcos Nogueira Pietraroia

## **RESUMO**

A obra do arquiteto Alcides Rocha Miranda em São Paulo é pouco reconhecida, apesar de sua atuação acadêmica como professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, do seu trabalho à frente da diretoria regional do Sphan e, especialmente, de seus projetos para o Centro Educacional de Leme (1953) e para o Instituto do Professor Primário (IPP-1951) na Cidade Universitária em São Paulo.

O presente trabalho apresenta o projeto que desenvolvemos para a recuperação e ampliação do IPP, atual Faculdade de Educação da USP, entre setembro de 2012 e maio de 2014, resultado de concorrência pública promovida pela Superintendência do Espaço Físico da USP.

Nosso relato situa, em primeiro lugar, a obra de Rocha Miranda em São Paulo em relação à sua produção e à produção da Arquitetura Paulista, o que nos permite identificar parte significativa de suas características e singularidades. Em seguida, descrevemos o projeto de recuperação e ampliação que desenvolvemos no contexto do Plano Diretor da Cidade Universitária e do Plano Diretor da Faculdade de Educação. Ao final, apresentamos um conjunto de considerações que, ao nortear nosso projeto, podem ser úteis em processos investigativos de projetos semelhantes de intervenção.

Palavras-chave: Alcides Rocha Miranda, Arquitetura da Universidade de São Paulo.



FROM THE ELEMENTARY TEACHER INSTITUTE TO THE  
COLLEGE OF EDUCATION OF USP: THE MODERNITY OF  
SÃO PAULO BY ALCIDES ROCHA MIRANDA  
ABSTRACT

The work of the architect Alcides Rocha Miranda in São Paulo is not very recognized, despite his academic work as professor at the Architecture and Urbanism College of USP, his work as regional director of the Sphan and, specially, his projects for Leme's Educational Center (1953) and for the Elementary Teacher Institute (1951) built in USP's campus.

The present work shows the project we designed for refurbishing and expanding the Elementary Teacher Institute's building, where nowadays resides the Education College of USP, during September 2012 and May 2014, as the result of a public process promoted by the Superintendence of Physical Space of USP.

Our text shows, first, Rocha Miranda's production in São Paulo in relation to his other works and the works of the Paulista Architecture movement, which allows us to identify significant part of its characteristics and singularities. Next, we describe the refurbish and expansion project that we developed in the context of the University's Campus Main Plan and the Education College of USP Main Plan. At the end, we present a series of considerations that guided our project and thus can be useful for similar intervention projects.

Keyword: Alcides Rocha Miranda, Architecture of the University of São Paulo.

DEL INSTITUTO DEL PROFESOR PRIMARIO A LA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN DE LA USP: LA  
MODERNIDAD PAULISTA DE ALCIDES ROCHA MIRANDA  
RESUMEN

La obra del arquitecto Alcides Rocha Miranda en São Paulo es poco conocida, a pesar de su actuación académica como profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP, de su trabajo junto a la dirección regional del SPHAN y, especialmente, de sus

proyectos para el Centro Educacional de Leme (1963) y para el Instituto del Profesor Primario (IPP-1951) en la Ciudad Universitaria en Sao Paulo.

El presente trabajo presenta el proyecto que desarrollamos para la recuperación y ampliación del IPP, actual Facultad de Educación de la USP, entre septiembre de 2012 y mayo de 2014, resultado de licitación pública promovida por la Superintendencia del Espacio Físico de la USP.

Nuestro relato sitúa, en primer lugar, la obra de Rocha Miranda en São Paulo en relación con su producción y con la producción de la Arquitectura Paulista, lo que nos permite identificar parte significativa de sus características y singularidades. Enseguida, describimos el proyecto de recuperación y ampliación que desarrollamos en el contexto del Plano Director de la Facultad de Educación. Al final, presentamos un conjunto de consideraciones que, al haber guiado nuestro proyecto, pueden ser útiles en procesos investigativos de proyectos semejantes de intervención.

Palabras clave: Alcides Rocha Miranda, Arquitectura de la Universidad de São Paulo

Estranhamente, mesmo definido por Lúcio Costa como o mais sensível e puro dos nossos arquitetos, e além do reconhecimento que recebe no meio acadêmico – títulos de notório saber pela Universidade de São Paulo e de professor emérito pela Universidade de Brasília – Alcides Rocha Miranda permanece praticamente desconhecido fora de um restrito círculo intelectual. Seu nome é citado em quase todas as publicações que tratam da arquitetura moderna, como os escritos de Henrique Mindlin (*Modern Architecture in Brazil*), Paulo Santos (*Quatro Séculos de Arquitetura*) e Yves Bruand (*Arquitetura Contemporânea no Brasil*), mas há em geral nestes livros pouca ou nenhuma referência à sua obra, seja teórica ou projetual. (NOBRE, 1997)

Este trabalho apresenta o projeto que desenvolvemos para a recuperação e ampliação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, obra de 1951 de autoria de Alcides Rocha Miranda e José S. Reis, na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, em São Paulo. Nosso projeto resultou de concorrência pública promovida pela Superintendência do Espaço Físico da USP – SEF em 2012 e seu desenvolvimento se deu entre 2012 e 2014. Foi ainda submetido à análise do Conpresp – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo e aprovado. A obra aguarda a disponibilidade de recursos financeiros para ser realizada.

Nosso objetivo é situar a obra de Rocha Miranda no cenário da arquitetura paulista da década de 1950 para orientar as decisões que nortearam nosso projeto. Assim, relatamos o processo de reconhecimento dos fundamentos de projeto utilizados na obra original, que marcaram a arquitetura moderna daquele momento, e como ele foi decisivo na tomada de decisões para a elaboração do projeto de intervenção.

A reflexão da Professora Dra. Ana Luiza Nobre, na epígrafe, demonstra a pouca valorização dedicada ao nosso patrimônio arquitetônico recente e em especial aquele destinado aos equipamentos públicos. Segundo Nobre, mesmo com todo o reconhecimento profissional e acadêmico alcançado por Alcides Rocha Miranda, sua obra permanece pouco conhecida. Tal fato ficou evidente no momento em que nos debruçamos na pesquisa e em levantamentos de documentos

e informações relacionadas com a obra,<sup>1</sup> o que dificultou seu pleno entendimento, como será descrito a seguir. É importante lembrar que Rocha Miranda, nascido no Rio de Janeiro em 1909 – onde se diplomou arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1932 – transferiu-se para a diretoria regional do Sphan em São Paulo em 1950, para assumir o cargo de professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, na gestão de Anhaia Melo (FROTA, 1993).

Nosso relato situa, em primeiro lugar, a obra de Rocha Miranda em São Paulo em relação à sua produção e à produção da arquitetura paulista, o que nos permite identificar parte significativa de suas características e singularidades. Em seguida, descrevemos o projeto de recuperação e ampliação que desenvolvemos no contexto do Plano Diretor da Cidade Universitária e do Plano Diretor da Faculdade de Educação. Ao final, apresentamos um conjunto de considerações que, ao nortearem nosso projeto, deverão ser úteis em processos investigativos de projetos semelhantes de intervenção.

## PESQUISA DE DOCUMENTOS E INFORMAÇÕES

No início do projeto, a pesquisa de documentos e informações concentrou-se nos acervos da Superintendência do Espaço Físico da USP – SEF, da FAU USP e da própria Faculdade de Educação. Além de poucas imagens do momento de sua construção, fornecidas pela SEF, as únicas peças gráficas encontradas tratam da reforma realizada em 1986 que foi responsável por parte significativa da descaracterização do conjunto, mas pouco trazem da obra de 1951.<sup>2</sup> A inexistência de material mais consistente sobre sua construção justifica-se pelo fato do projeto e da obra terem sido financiados pelo Governo Federal e doados à USP, não fazendo parte, portanto, das obras empreendidas pela Universidade.

Em seguida, mantivemos contato com outros acervos importantes em instituições em que Rocha Miranda atuou de forma significativa, como os da Faculdade de Arquitetura da UFRJ e da Faculdade de Arquitetura da UNB. Novamente a busca mostrou-se infrutífera.

---

1. Mesmo a historiografia mais específica, como *Arquitetura moderna paulistana* de Carlos Lemos, Eduardo Corona e Alberto Xavier (1983) não faz qualquer menção à obra.

2. A publicação do projeto na revista *Habitat* n. 17 é valiosa ao mostrar a maquete do conjunto, entretanto apresenta pouca informação sobre os elementos construtivos da obra (MIRANDA, 1954).

Como última tentativa, graças à indicação da Profa. Dra. Ana Luiza Nobre, conhecemos o acervo pessoal de Rocha Miranda em Petrópolis RJ, mantido por seu filho, Luís Áquila, que reúne seu extenso trabalho de desenho e pintura, mas que é pouco significativo no que se refere aos projetos arquitetônicos. Em relação ao projeto da Faculdade de Educação, não foi encontrada nenhuma referência.

Foram realizadas também duas visitas em obras fundamentais de Rocha Miranda relacionadas ao nosso objeto de estudo: o Centro de Educação de Leme – SP (1953)<sup>3</sup> e a Faculdade de Educação da UNB (1962),<sup>4</sup> em Brasília. As referidas visitas se mostraram fundamentais na compreensão das estratégias de projeto utilizadas pelo arquiteto.

Além da investigação material, colhemos alguns importantes depoimentos junto de docentes da Faculdade de Educação que frequentaram a escola antes das reformas da década de 1980, em especial de alguns chefes de departamento, bem como da Vice-Diretora, Profa. Dra. Marília Spósito, que nos forneceram alguns detalhes sobre materiais e cores originais que puderam ser comprovados apenas em parte pelos levantamentos realizados na edificação. Muitos destes materiais foram substituídos por dificuldades de manutenção ou por mudanças de uso.

## IDENTIFICAÇÃO DOS FUNDAMENTOS DO PROJETO

O trabalho de compreensão do projeto de Rocha Miranda orientou-se para a identificação dos elementos construtivos como elementos de projeto. Em outras palavras, ao procurarmos nos distanciar da análise da forma e do discurso que ainda poderiam estar presentes e que, nesse momento, pouco falam do ato de projetar, entendemos ter encontrado um caminho seguro para propor a recuperação e ampliação do conjunto edificado sem correr o risco de nos basearmos em critérios estéticos distorcidos.

Como veremos a seguir, este processo se mostrou assertivo na medida em que revelou qualidades e singularidades que o aproximam da produção arquitetônica moderna brasileira produzida naquele momento de maneira exemplar, ao mesmo tempo que indicam a antecipação de determinadas situações espaciais que

---

3. O projeto teve como coautores Elvin Mackay Dubugras e Fernando Cabral. Atualmente, a obra abriga a Escola Estadual Newton Prado.

4. O projeto foi desenvolvido com a colaboração da equipe da Universidade.

só viriam se manifestar na década seguinte. Ficou claro, assim, que mesmo com todas as intervenções sofridas durante mais de cinco décadas de existência, a edificação foi capaz de guardar qualidades essenciais que nos permitem propor um novo destino sem abrir mão de seus fundamentos.

## UM POUCO DE HISTÓRIA

O conjunto de edifícios que formam o que hoje é conhecida na Cidade Universitária como Faculdade de Educação foi em sua origem edificado em 1961 pelo Governo Federal como Centro Regional de Pesquisas Educacionais, denominado Instituto do Professor Primário – IPP, através do projeto de 1951 dos arquitetos Alcides Rocha Miranda e José S. Reis. A obra é um testemunho do período paulista de Rocha Miranda<sup>5</sup> e fruto da colaboração do arquiteto com o educador Anísio Teixeira, como observado por Leila Coelho Frota:

É também nos anos 30 que Alcides procura e conhece Anísio Teixeira. Leva para ele um projeto pioneiro de creches. Vamos encontrá-lo na esfera de atuação de Anísio em inúmeros momentos de sua vida. [...] Dele é que parte o convite para que Alcides projete nos anos 40 o centro Educativo de Arte Teatral em Salvador. E ainda na mesma década, ele chama Alcides para fazer o Instituto do Professor Primário da USP. (1993, p. 53)

Nesse intercâmbio vemos sua proximidade com a arquitetura escolar praticada na época representada pelo Convênio Escolar coordenado pelo arquiteto Hélio Duarte. Posteriormente, o conjunto que formava o IPP foi transferido para a Universidade de São Paulo, dedicando-se à didática e pesquisa da Educação, além de prestar diversos serviços à comunidade (SIMÕES, 1984). Apesar da construção do IPP ter sido promovida pelo Governo Federal, o início da obra acontece após o período do replanejamento do Campus (1956-1960), coordenado por Hélio Duarte e graças ao grande impulso dado pelo Plano de Ação (1959-1960) do governo estadual do Prof. Carvalho Pinto<sup>6</sup>.

---

5. A cronologia do trabalho de Rocha Miranda em São Paulo na década de 1950 é apresentada por Leila Coelho Frota (1993, 53-55; 220-221).

6. Ver LIRA, 2014: 146-147.

Dentro desse contexto, fazendo parte dos primeiros edifícios construídos no Campus, o IPP ocupa uma situação privilegiada em sua entrada principal, em primeiro plano em relação ao eixo da avenida da Universidade. A imagem aérea de 1958 (pág. 7) mostra com clareza as obras iniciais da Cidade Universitária, em que pode ser observada, à direita, a construção do Instituto do Professor Primário.

## O IPP

O terceiro projeto testemunha o trabalho em dupla. Trata-se de um prédio em São Paulo, também um tanto quanto esquecido: é o antigo Instituto do Professor Primário (IPP), de 1951, implantado na entrada do campus da Universidade de São Paulo. O programa também fazia parte do ideário de Anísio Teixeira: buscava-se colocar em prática o sistema Platoon, que mesclava o ensino de disciplinas tradicionais com atividades paralelas. O IPP, de certa forma, estabelece um contato – Teixeira é a ponte – com os edifícios para o ensino público realizados pelo Convênio Escolar. Tais projetos, chefiados por Hélio Duarte (antigo colaborador de Teixeira na Bahia), elevam a dinâmica do desenvolvimento do espaço escolar, que culmina nas propostas de Artigas e no movimento arquitetônico paulista. Contudo, perdeu-se o possível ponto de contato que a edificação poderia estabelecer entre as escolas paulista e carioca, potencializado pela presença de Rocha Miranda como professor da FAU USP. O IPP, que também tinha cobertura em casca, foi parcialmente construído e, no início da década de 1980, parcialmente demolido. O que resta do conjunto é hoje ocupado pela Faculdade de Educação – FEUSP. (SERAPIÃO, 2009)

Ao longo de mais de meio século, a evolução dos usos e as novas demandas originaram novos blocos e mudanças significativas que descaracterizaram substancialmente a arquitetura do IPP.

Do ponto de vista da obra original, pode-se afirmar que é um representante exemplar da arquitetura moderna brasileira, onde o projeto se expressa na liberdade da forma, na generosidade de sua horizontalidade e na sua relação com o meio ambiente próximo.



Ao analisarmos as imagens da maquete do projeto, bem como as fotografias da obra logo após sua conclusão, mesmo que parcial, podemos verificar que o conjunto mantém uma relação estreita entre seus diversos blocos, cada um desempenhando um papel específico, mantendo uma desejada independência funcional, sem contudo deixar de exercer a interação necessária e fundamental para que a ampla gama de atividades ali desenvolvidas atenda seus objetivos com plenitude. É marcante a relação entre os volumes, com áreas construídas semelhantes, mas concebidos e dispostos de maneira a criar uma relação entre a horizontalidade dominante que se integra ao terreno e a verticalidade que cria uma situação específica.

Todo esse raciocínio é valorizado pela situação paisagística única em que os prédios se encontram. A arborização exuberante é hoje um dos patrimônios ambientais do qual o conjunto se beneficia.

## IMPLANTAÇÃO

A primeira característica que deve ser assinalada refere-se à implantação do conjunto em que predomina a orientação sudeste/noroeste. O projeto é marcado pela horizontalidade do edifício didático, com 250 metros de extensão, em dois pavimentos, que mantém as atividades da escola próximas ao terreno, formando uma extensa esplanada. O contraponto é estabelecido pelo edifício de moradia, de cinco pavimentos, que deve acolher professores de diversas regiões, com o objetivo de oferecer aperfeiçoamento em sua formação. O conjunto é interligado por uma marquise que deveria abrigar também um restaurante e um auditório, nunca construídos, assim como a marquise.

É possível observar que se trata de uma implantação muito próxima dos projetos de campus universitário significativos anteriores a ele.

No projeto para o Campus da Universidade do Brasil na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (1936-1937),<sup>7</sup> da equipe liderada por Lúcio Costa, podemos verificar que há a predominância de edifícios lineares em que a horizontalidade obedece a uma orientação uniforme. Os diversos institutos e departamentos que formam as escolas são interligados por dispositivos de circulação coberta junto ao solo, no prolongamento do pavimentos térreos, "naturalmente abertos no rés-do-chão" (COSTA, 1995, p. 176).

---

7. Ver COSTA, 1995, p. 172-189.



Outro projeto que deve ser citado é o da Cidade Universitária Ilha do Fundão, também no Rio de Janeiro, da equipe liderada por Jorge Machado Moreira.<sup>8</sup> Tanto a proposta original de 1949 como a versão posterior de 1956 dispõem os conjuntos edificados segundo uma repetição de corpos lineares que seguem uma orientação constante e nesse caso, a mesma usada por Rocha Miranda na USP. É importante mencionar que Jorge Moreira também fez parte da equipe do projeto para o Campus da Quinta da Boa Vista.

Ainda como implantações significativas de campus, devem ser lembrados os projetos para o concurso do Centro Técnico da Aeronáutica – CTA em São José dos Campos SP, de 1947. As propostas de Affonso Eduardo Reidy e de Oscar Niemeyer, que viria a ser construída mesmo com alguma dificuldade,<sup>9</sup> apesar de suas diferenças, possuem muita semelhança em relação à uniformização da orientação e da linearidade das edificações, como pode ser observado a seguir.

No Centro Educacional de Leme – SP, de 1953, Rocha Miranda utiliza a mesma orientação, contrastando de maneira marcante com a malha urbana regular da cidade, como mostra a figura 10.

## O IIP E O CONVÊNIO ESCOLAR

Como pudemos observar, a proximidade de Rocha Miranda com Hélio Duarte e com o trabalho empreendido pelo Convênio Escolar trouxe muita semelhança entre a arquitetura por eles praticada, em especial no que se refere à organização pavilhonar das atividades e a consequente relação entre cada uma delas no ordenamento dos espaços exteriores. Ou seja, foi através da ordem estabelecida entre cada bloco edificado que se aproximou o universo escolar da natureza, como proposto por Anísio Teixeira. Entretanto é nítida a diferença como nas obras de Rocha Miranda, a ligação entre os blocos é construída de maneira consistente, assumindo uma função específica, muito mais do que um elemento de ligação protegido, muito mais do que uma circulação coberta.

Como mostram as imagens a seguir, no Centro Educacional de Leme, de 1953, a marquise em concreto armado transversal aos blocos, por suas dimensões generosas, é o lugar de atividades coletivas

---

8. Ver MOREIRA, 1999, p. 129-155.

9. Hugo Segawa nos descreve como ocorreu o cancelamento do contrato de Niemeyer pelo governo de Eurico Gaspar Dutra, em função de suas posições políticas. (BRUNA, 2017, p. 136)

e não apenas um lugar de passagem. Como um plano inclinado, articula os diversos níveis de cada pavilhão e introduz certo dinamismo graças à sua cobertura oblíqua.

Apesar de não construída, a marquise no IPP foi concebida para cumprir o papel de ambiente externo, que além de interligar os blocos, promoveria a interação entre os usuários. Seu alargamento permitiria que um restaurante fosse instalado de maneira estratégica, iluminado no seu interior por uma abertura oval que perfura a marquise em concreto.

É importante lembrar que Oscar Niemeyer, também em 1951, projetou a marquise do Parque do Ibirapuera como um grande ambiente externo protegido, um "parque interior aos edifícios", em que o restaurante circunda uma abertura oval da cobertura. Niemeyer já havia, em 1950, promovido a apropriação livre do ambiente exterior protegido na Fábrica da Duchem. A marquise de formas curvas contribuiu, de certa maneira, para a configuração de um lugar de convivência para os usuários da unidade industrial, implantada nas margens da rodovia, como mostra a foto aérea de 1958, estabelecendo livremente o contraponto com longo edifício da produção.<sup>10</sup>

## A ARQUITETURA MODERNA E A EXPRESSÃO DA COBERTURA

Uma das questões que toma maior protagonismo na arquitetura a partir dos anos quarenta é a procura de uma maior expressividade. [...] E precisamente a arquitetura dos anos cinquenta redescobrirá que as maiores possibilidades de expressividade da arquitetura pública radicam nas formas escultóricas da coberturas. (MONTANER, 2001, p. 85-92)

A contribuição da arquitetura de linguagem "carioca" (SEGAWA, 1997, p. 173) no bem sucedido Convênio Escolar em São Paulo pode ser notada nos inúmeros edifícios construídos entre 1949 e 1955 pela municipalidade. O referido programa, tendo à frente o arquiteto carioca Hélio Duarte, implantou conjuntos de pavilhões abertos e articulados

---

10. A obra foi o segundo projeto na cronologia da atuação profissional de Oscar Niemeyer em São Paulo, descrita minuciosamente por Paulo Bruna, o conjunto das Indústrias de Produtos Alimentícios Carlos de Britto, do qual a Duchem foi a única construída, dando início a um período de extensa produção no estado. Infelizmente a obra foi demolida em 1980 "sem grande oposição". (BRUNA, 2017)

entre si por pequenas coberturas leves, procurando aproximar o espaço do ensino da natureza (MARTINS, 1998, p. 9). Porém, é nas manifestações expressivas das coberturas que a influência da linguagem carioca é mais evidente.

É certo que João Batista Vilanova Artigas já havia empregado soluções oblíquas e de sucessão de abóbadas de concreto armado, como na cobertura da Estação Rodoviária de Londrina, de 1948 (SUZUKI, 2003, p. 69-81). Entretanto, a busca de um dinamismo próprio e de uma afirmação de expressividade, típica das obras de Oscar Niemeyer e de Afonso Eduardo Reidy, entre outros, vai encontrar um amplo campo de aplicação representado pelo extenso programa executado pelo Convênio Escolar. É nesse aspecto marcante que o IPP de Rocha Miranda estabelecerá, no nosso entendimento, a ponte entre a arquitetura paulista e a arquitetura carioca, praticadas naquele período.

No IPP a cobertura não é a mesma sucessão de abóbodas plenas com dupla orientação, que definem invariavelmente ambientes abertos e comunicantes, praticada intensamente pelos arquitetos cariocas e explorado também pelo Convênio Escolar. Para Rocha Miranda, cada sala de aula é definida por uma abóbada que concorda com o trecho plano da cobertura, também em concreto armado, assumindo uma orientação predominante, aberta para a iluminação natural que banha a totalidade do espaço de aprendizagem (Figura 17 e 18). São quarenta e quatro módulos que se repetem, dispostos em duas linhas paralelas, que dispensam as janelas tradicionais voltadas para o exterior e que formam três conjuntos autônomos margeados por galerias de circulação.

A arquitetura paulista tornou-se célebre quando os projetos escolares que Vilanova Artigas desenvolveu para o Plano de Ação do Governo Paulista na década de 1960 alteraram a lógica *pavilhonar* e seus frágeis elementos de ligação (pequenas coberturas e marquises), propondo o encadeamento das atividades didáticas e de convivência em um único edifício, capaz de atender de maneira inovadora os programas tradicionalmente estabelecidos. Tal processo culminou com o projeto da Faculdade de Arquitetura da USP de 1961 em que todos os espaços de ensino (salas de aula e estúdios) são iluminados naturalmente por domus que configuram toda a cobertura, com a ausência total de aberturas para o exterior.<sup>11</sup>

---

11. O domus é empregado inicialmente por Artigas no pátio central do Ginásio de Guarulhos (1960). Será usado em seguida nos vestiários do São Paulo Futebol Clube e no Anhembi Tênis Clube (1961) antes de ser adotado no projeto da FAU USP (1961). Ver ARTIGAS, 1997.

É na organização dos espaços de ensino, determinada pela solução de cobertura, que encontramos o fundamento mais significativo do projeto do IPP, aquele que resistirá às modificações sofridas em mais de cinco décadas de uso.

## A ESPACIALIDADE DO IPP E A CIDADE UNIVERSITÁRIA

Se, no nosso entendimento, há proximidade entre a concepção espacial do lugar de aprendizagem de Rocha Miranda no projeto para o IPP e a que viria determinar os projetos educacionais de Vilanova Artigas, a saber, a sala de aula sem vistas para o exterior, iluminada por potentes dispositivos zenitais que definem a cobertura, o mesmo não pode ser dito em relação à dinâmica dos espaços intermediários. O projeto do IPP destaca-se na medida em que organiza no pavimento superior conjuntos de salas distribuídos longitudinalmente no bloco didático de 250 m de comprimento, interrompidos por dois acessos transversais, por onde as escadas fazem a ligação com o pavimento térreo. Esses conjuntos são circundados em toda extensão do edifício por ampla galeria de circulação envidraçada, pela qual é possível desfrutar da vista para a Cidade Universitária. Podemos, então, considerar que há uma nítida intenção de continuidade espacial entre a dinâmica interior d/o edifício com a natureza exterior do Campus, não apenas pela solução em pilotis de parte do pavimento térreo, mas sobretudo pela maneira marcante como as galerias protegem o ambiente do ensino, atuando como uma camada de transição e de aproximação com o mundo exterior.

## INTERVENÇÃO: PROJETO DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO

É que nenhum país do mundo, até hoje, julgou possível construir uma cultura de baixo para cima, dos pés para a cabeça. Para haver ensino primário, é necessário que exista antes o secundário e para que o secundário funcione, é preciso que existam Universidades. (TEIXEIRA, 1962 [1935]).

As palavras acima, proferidas por Anísio Teixeira, são parte do seu discurso como Reitor na inauguração dos cursos da Universidade do Distrito Federal<sup>12</sup> em 31 de julho de 1935. O que ele afirma indica-nos o importante papel que deve ser desempenhado pela

---

12. Universidade do Brasil no Rio de Janeiro.

universidade na formação de professores, sem os quais não é possível uma sociedade com educação de qualidade.

É esse um dos aspectos fundamentais do presente projeto: a materialização do lugar do Ensino na Faculdade de Educação da USP. Ou seja, a arquitetura deve atuar na construção da identidade de um território que, mesmo conhecido como Faculdade de Educação, desenvolve atualmente um conjunto significativo de formações dispersas em ambientes dispersos e mal adaptados. É importante lembrar que a Faculdade de Educação reúne no curso de licenciatura alunos de diversas unidades do Campus, além dos próprios alunos de Pedagogia, totalizando mais de 4.000 estudantes.<sup>13</sup>

Não acreditamos que seja necessário reconstruir ou solucionar as necessidades atuais reproduzindo a mesma arquitetura da época. Mas a compreensão dessa arquitetura foi um caminho fértil para orientar os desafios que o trabalho nos trouxe.

Podemos observar que, durante os mais de cinquenta anos de existência, e desde a intervenção no bloco vertical na década de 1980,<sup>14</sup> as diversas modificações realizadas em função de situações específicas e de novas necessidades trouxeram uma realidade física distante da qualidade da obra original e dos padrões ideais de uso e ocupação do espaço do ensino.

Mesmo não tendo obtido muito sucesso na investigação documental, as diversas vistorias e entrevistas com funcionários e professores que conheceram o edifício antes de ser reformado trouxeram informações importantes para o reconhecimento dos fundamentos de projeto utilizados por Rocha Miranda. Ainda é possível, por exemplo, observar parte dos revestimentos usados, que foram preservados em locais técnicos e em shafts, assim como parte da base cromática original sob camadas de pintura aplicadas indiscriminadamente.

O Plano Diretor desenvolvido pela Superintendência do Espaço Físico da USP (SEF)<sup>15</sup> observa com clareza aspectos da implantação

---

13. Ver: <http://www4.fe.usp.br/feusp/feusp-em-numeros>

14. Por deficiências em suas fundações, que geraram recalques diferenciais excessivos, foram demolidos três pavimentos dos cinco pavimentos originais do bloco vertical na década de 1980. Seu uso previsto como moradia para os alunos do IPP foi alterado para biblioteca, o que foi mantido até sua demolição total em 2014. Em 1986, uma reforma transformou o Bloco Didático, na situação em que permanece atualmente.

15. O Plano, coordenado pela arquiteta Neyde Cabral, foi desenvolvido em 2011 pela Coordenadoria do Espaço Físico da USP, hoje Superintendência do Espaço Físico.

original, como o gabarito do novo bloco Acadêmico e sua ligação com os demais blocos através de galerias cobertas. Acreditamos ser correta essa proposta pois resgata parte da relação original do conjunto.

## AS ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO

É verdade que existem edifícios que, valendo-se do sublime, se impõem de forma imediata. Mas essa situação é rara. A arquitetura é a única das artes maiores, cujo uso faz parte de sua essência e mantém uma relação complexa com suas finalidades estética e simbólica, mais difícil de apreender no caso dos edifícios históricos que se tornaram órfãos da destinação prática que lhes deu origem. (CHOAY, 2006, p. 230-231)

O sentido constrói-se na contiguidade, com base na diferença, mas desde que a justaposição dos signos se converta em articulação. (CHOAY, 2006, p. 225)

O projeto considera os aspectos da implantação original, como a orientação uniforme, o gabarito do novo bloco Acadêmico e sua ligação com os demais blocos através de uma marquise coberta. Essa proposta resgata parte da relação original do conjunto, dentro de uma nova realidade, de maneira a enriquecer a ocupação dos espaços de uso coletivo e de convivência que hoje adquiriram grande importância no intercâmbio de informações e de troca de experiências. Como nas reflexões de Françoise Choay, em epígrafe, pretendemos estabelecer relações de espacialidade entre a nova arquitetura proposta com a arquitetura original e com todo o meio ambiente natural existente para que a integração dos diversos lugares da aprendizagem, que deverão formar a futura Faculdade de Educação, seja alcançada.

Do ponto de vista do programa a ser atendido, o projeto para a Faculdade de Educação abrange a recuperação do Edifício Original, essencialmente o Bloco Didático, (linear e longilíneo, em cinza na maquete), a construção de um novo Edifício Acadêmico (vertical, volume vermelho, em primeiro plano na maquete) e de um Restaurante (bloco térreo, ao fundo em vermelho, na maquete), todos eles interligados por uma grande Marquise. Fazem parte desse conjunto

dois outros edifícios existentes, a Biblioteca, bloco em "L", em primeiro plano e a Administração, bloco paralelo à Biblioteca, logo acima<sup>16</sup>.

Ainda que a implantação dos blocos procure retomar a composição, tanto na organização quanto na escala, e nas proporções do projeto original, um desejado afastamento do Bloco Acadêmico em relação ao Bloco Didático existente foi proposto, e houve a inserção de um terceiro bloco, o Restaurante, como elemento de arremate do percurso da Marquise, que faz a conexão entre todos os blocos. Esse distanciamento amplia tanto a escala do pátio verde formado entre as edificações como a perspectiva em relação ao edifício original. Vemos nesse procedimento uma importante estratégia para a compreensão das qualidades do edifício histórico, uma forma mais clara e franca de observá-lo, de vê-lo e percebê-lo em toda sua dimensão. Por outro lado, são também valorizadas as novas atividades a serem implementadas no novo conjunto edificado, voltadas para a pesquisa acadêmica, aos congressos e à convivência no âmbito da faculdade. Novamente, a interioridade das edificações está francamente relacionada com a exterioridade do campus, uma de suas características marcantes.<sup>17</sup>

## IMPORTÂNCIA DA PAISAGEM

Sabemos que o patrimônio paisagístico e ambiental representado pela Cidade Universitária tem valor inestimável para a região metropolitana de São Paulo. Na continuidade visual com as áreas verdes do Instituto Butantã, o conjunto da Faculdade de Educação adquiriu um adensamento vegetal significativo. Julgamos então necessário tratá-lo de forma a colocá-lo em evidência, não somente pela observação de seus aspectos fitossanitários mas também por sua participação em soluções passivas que permitam a implantação de sistemas de ventilação e de iluminação naturais.

Por outro lado o paisagismo é o elemento de ligação e de transição entre as áreas edificadas, contribuindo para a criação do ambiente escolar, como observamos acima.

---

16. Durante o desenvolvimento do projeto, estabelecemos também a posição do Museu do Brinquedo, a ser implantado futuramente entre a Biblioteca e a Creche a leste.

17. Obras recentes na Cidade Universitária abandonaram essa qualidade optando por escadarias monumentais que introduzem barreiras físicas e visuais, como é o caso do Centro de Difusão Internacional – CDI, de 2016.



## A RECUPERAÇÃO DO BLOCO DIDÁTICO EXISTENTE

O bloco didático encontra-se bastante desfigurado em relação à proposta original de Rocha Miranda. A configuração atual, decorrente de diversas intervenções realizadas ao longo dos anos, em especial de uma reforma realizada em 1986, alterou a posição da circulação colocando as salas diretamente nas fachadas, introduzindo janelas nas mesmas, e obstruiu os sheds das abóbadas da cobertura com a execução de um forro de gesso.

Ao confrontarmos as imagens de sua arquitetura original com a situação atual, é possível afirmar que houve uma total transfiguração e descaracterização dos elementos constitutivos da obra, o que levou à perda de quase a totalidade de suas qualidades. Como não houve mudança de uso em grande parte da edificação, as referidas destruição e modificações ocorreram pela falta de manutenção que assola os edifícios públicos e pelas dificuldades que as novas demandas têm de se adaptarem às estruturas mais antigas, o que resultou em projetos desastrosos de reforma. O desafio, portanto, foi retirar todas as intervenções realizadas, com o objetivo de revelar os fundamentos citados do projeto e reutilizá-los através dos usos originais e dos novos, sem que para isso fosse necessário criar uma nova configuração ou um novo discurso estético modernizador, como afirma Françoise Choay:

Admite-se, portanto, uma margem de intervenção limitada pelo respeito ao ambiente, esse espírito (histórico) dos lugares, materializados em configurações espaciais. Assim, tornam-se lícitas, recomendáveis ou mesmo necessárias, a reconstituição, desde que não seja enganosa, e sobretudo determinadas modalidades de demolição. Giovannoni usa a bela metáfora do diradamento, que evoca o desbastamento de uma floresta ou de uma sementeira por demais densas, para designar as operações que visam eliminar todas as construções parasitas, adventícias, supérfluas: A reabilitação dos bairros antigos é obtida mais a partir do interior que do exterior (2006, p. 201-202).<sup>18</sup>

---

18. Destaques do texto original. Françoise Choay cita o historiador e crítico italiano Gustavo Giovannoni e sua obra: *Vecchie Città*. Milano, Edilizia Nuova, 1931.



A reflexão de Choay, ao utilizar a metáfora de Gustavo Giovannoni, revela que o caminho que encontramos é promissor na medida em que pretende intervir de maneira radical, o que poderia parecer contraditório num primeiro momento. Entretanto, graças à essa estratégia foi possível promover a preservação das qualidades primordiais da obra e, ao se valer delas, construir um novo sentido para a edificação.

O estudo para a recuperação do Bloco Didático apresenta uma organização espacial decorrente do projeto original, trazendo de volta a generosa relação entre as galerias de circulação ao longo das fachadas e as visuais externas, possibilitando o uso intensivo de iluminação e ventilação naturais. Essa situação cria ainda uma espécie de antecâmara que reduz a interferência do ruído externo, melhorando o grau de *insonorização* das salas de aula.

Dentro dessa linha de raciocínio, a desobstrução dos sheds em abóbada, que é o elemento plástico construtivo marcante do edifício, permite fornecer a mesma possibilidade de utilizar as condições naturais para resolver as necessidades de iluminação e ventilação. Para que esses aspectos fossem atingidos de maneira satisfatória, a análise dos requisitos técnicos e construtivos foram estudados em profundidade oferecendo alternativas, como brises e o recuo dos caixilhos, compatíveis com a reconhecida qualidade arquitetônica do edifício e permitindo sua manutenção futura.

Foi retomada a solução do pavimento térreo em pilotis, que concentra as áreas de apoio (auditório, livraria, centro de informática) e os laboratórios didáticos, o que proporciona a franca circulação entre as edificações do conjunto. As salas de aula foram dispostas no pavimento superior, mais isoladas, voltando a usufruir dos sheds.

## O CONFORTO TÉRMICO

Para solucionar o problema do desconforto térmico no edifício atual, foi proposta uma nova ocupação no pavimento térreo, eliminando-se a circulação central. Dessa forma, os ambientes poderão ter ventilação cruzada (minimizando o uso de equipamentos de ar condicionado), inclusive sobre o forro projetado na circulação periférica. Na face nordeste, o recuo da parede externa em relação ao pavimento superior cria uma varanda protetora da luz e da radiação solar, ou seja, propusemos a recuperação da solução do projeto original.

Na face sudoeste do pavimento térreo, uma circulação bem ventilada e redutora da insolação excessiva protege os ambientes

internos. No pavimento superior foi eliminada a circulação central. A recuperação da ventilação e da iluminação indiretas, proporcionadas pelos sheds existentes, foi potencializada pela instalação de venezianas e caixilho com vidro para captação de luz natural.

## A ACESSIBILIDADE E A SEGURANÇA DA EDIFICAÇÃO

Na busca pelo resgate das características originais do projeto, trazendo-o para a adequação à nova situação, alguns elementos tiveram que ser inseridos, como escada externa e elevadores, além de uma galeria no andar térreo, todos elementos em estrutura metálica. A referida escada, na posição da rampa original demolida, estabelece a ligação entre o terraço do Laboratório de Artes Dramáticas e a praça formada junto à Escola de Aplicação.

## O NOVO BLOCO ACADÊMICO

A implantação do bloco acadêmico propõe um deslocamento em relação à original, ocupando uma área anteriormente reservada ao estacionamento de veículos. A possível interferência com as fundações remanescentes do bloco demolido do projeto original, o aumento da área permeável, a criação de um pátio de convivência entre os dois blocos, didático e acadêmico, são alguns dos fatores que contribuíram para tal decisão.

A construção do bloco acadêmico respeita o gabarito e a tipologia do bloco original ali localizado, mesmo tendo comprimento menor. Apresenta a solução com varandas nas fachadas que fazem a transição entre as salas dos professores e de pesquisa e o exterior, também inspirado no projeto original, estratégia que vale como recurso tanto para ampliação do espaço de trabalho, como para o sombreamento das fachadas longitudinais.

O novo edifício, proposto em sete pavimentos, abriga as salas de professores, reuniões e pesquisa no andares superiores, reservando ao mezanino e ao térreo os ambientes com maior fluxo de pessoas, centro de memória, auditórios e exposições. O pé-direito generoso do térreo e do mezanino, mantido aberto em pilotis, enquadra e reverência o bloco didático através do grande hall de entrada, que receberá uma obra de arte em mosaico do artista plástico Luiz Áquila, filho de Rocha Miranda. Esse grande espaço aberto faz a conexão com a marquise.

## O RESTAURANTE E A MARQUISE (PRAÇA DE CONVIVÊNCIA)

A marquise é o grande elemento articulador dos diversos prédios e um marco identificador desta Faculdade. Este eixo inicia-se como um calçadão na avenida da Universidade, junto aos novos pontos de ônibus e passeios da via, tangencia os estacionamentos da Faculdade de Educação, interliga-se depois à biblioteca, à administração (existentes) e ao bloco acadêmico, atravessa o térreo do bloco didático e finaliza com o restaurante.

A marquise em concreto armado aparente, moldado in loco, organiza os fluxos e acessos, criando uma percepção de conjunto e propiciando à comunidade da Faculdade de Educação seu uso como local de encontro e troca de informações.

Ao longo desse passeio poderão estar dispostas exposições e esculturas relativas à Educação, contribuindo para a percepção de que este é o lugar, o território da Faculdade de Educação no Campus. A opção pelo teto jardim, além de garantir o conforto térmico, vem enfatizar a característica de elemento singular de ligação e identificação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho evidenciou as qualidades da obra do arquiteto carioca Alcides Rocha Miranda em São Paulo. Não apenas como um exemplar significativo para o entendimento da Arquitetura Moderna da década de 1950 mas, em especial, pelo intercâmbio marcante por ele praticado com a arquitetura paulista daquele período. Como pudemos observar, as trocas deram-se nos dois sentidos, destacando-se a obra objeto de nossa intervenção, o Instituto do Professor Primário na Cidade Universitária. Apesar de pouco reconhecida pela historiografia, pode-se afirmar que, como a primeira obra da arquitetura moderna construída no Campus, o IPP indicou um caminho fértil para a ocupação nas décadas seguintes desse vasto território. Dentro de uma perspectiva que considera a arquitetura inserida muito mais em um sistema do que em um conjunto de objetos isolados (MONTANER, 2009), a referida obra é um exemplo que deveria nortear a ocupação do Campus e sua estreita relação com o meio ambiente.

A metodologia de investigação que apresentamos foi decisiva para a compreensão dos fundamentos do projeto e indicam um procedimento de trabalho a ser considerado em outros projetos de intervenção

em obras desse período da arquitetura moderna brasileira. Pela grandeza e complexidade do tema, não acreditamos que o trabalho tenha se esgotado pois ele é a primeira etapa de um processo muito extenso a ser empreendido durante as obras para implantá-lo. Sem ele, cabe destacar, teríamos mais uma obra para resolver demandas imediatas sem o reconhecimento dos valores que as edificações carregam e que podem ser transmitidas através de novas intervenções conscientes.

Do ponto de vista historiográfico, ficou claro também que há um tema importante a ser pesquisado e aprofundado que trata das relações entre a vasta produção da arquitetura moderna daquele período praticadas pelos arquitetos peregrinos (SEGAWA, 1997). Estaria nesse intercâmbio, no nosso entendimento, a chave para a compreensão de determinados elementos construtivos que caracterizaram a arquitetura da década seguinte. Em outras palavras, a pesquisa do projeto através dos elementos construtivos pode ser promissora na identificação de uma espacialidade que foi característica da arquitetura moderna praticada em São Paulo na década de 1960.

Como contribuição final, acreditamos que os procedimentos de projeto apresentados aqui e que resultaram no projeto para a reforma e ampliação de Faculdade de Educação da USP apontam para a valorização do patrimônio construído por meio de intervenções que potencializam o ambiente construído e sua relação com o ambiente natural. A arquitetura proposta não mimetiza o existente, mas estabelece o diálogo necessário para a compreensão de momentos distintos do lugar da aprendizagem. Acreditamos estar nessa compreensão, a possibilidade de mantermos o intercâmbio entre arquitetos de distintas gerações como forma de aprendizado do projeto, como pudemos observar neste trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas; arquitetos brasileiros*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.

BONDUKI, Nabil Georges (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

BRUNA, Paulo; GUERREIRO, Ingrid Quintana (org.). *Quatro ensaios sobre Oscar Niemeyer*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2017.

CABRAL, Neyde A. Joppert. *A Universidade de São Paulo: modelos e projetos*. Orientador Dácio Ottoni. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2004.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Estação Liberdade/UNESP, 2006.

COORDENADORIA DO ESPAÇO FÍSICO. *Plano Diretor da Faculdade de Educação - 2011*. São Paulo, USP, 2011.

COORDENADORIA DO ESPAÇO FÍSICO. *Plano Diretor 2013 Cidade Universitária "Armando De Salles Oliveira"*. São Paulo, USP, 2013.

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

FROTA, Leila Coelho. *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Construir a Escola, Construir a Cidade, Construir o Cidadão: A Ação do Convênio Escolar e a São Paulo dos anos 50. *V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. PUC, Campinas, 1998.

MIRANDA, Alcides Rocha. Cidade Universitária de São Paulo - Instituto do professor Primário. *Habitat*, n. 17, São Paulo, 1954, p. 27-31.

MONTANER, Josep M. *A modernidade superada*. Barcelona, GG, 2001.  
----- *Sistemas arquitetônicos contemporâneos*. Barcelona, GG, 2009.

CZAJKOWSKI, Jorge. *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

NOBRE, Ana Luiza de Souza. *O passado pela frente: a modernidade de Alcides Rocha Miranda*. Orientadora Berenice Cavalcante. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1997.

----- *Alcides Rocha Miranda - Documento*. *AU - Arquitetura e Urbanismo*, n. 71, São Paulo, 1997, p. 69-97.

LIRA, José Tavares Correia de (org.). *patrimônio construído da USP: preservação, gestão e memória*. São Paulo, Edusp, 2014.

PUHL, Liege Sieben. *Alcides da Rocha Miranda, projetos e obras (1934-1997)*. Orientador Carlos Comas. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2010.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1997.

----- *Moderno peregrino educador*. *AU - Arquitetura e Urbanismo*, n. 80, São Paulo, 1988.

SERAPIÃO, Fernando. Reis e o dois de espadas. *Projeto Design*, n. 352, São Paulo, 2009.

SIMÕES, João Roberto Leme. *Arquitetura na Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira: o espaço construído*. Orientador Ariosto Mila. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 1984.

SUZUKI, Juliana. *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

TAKIYA, André. *Edif 60 anos de arquitetura pública*. Orientador Sylvio de B. Sawaya. Dissertação de mestrado, São Paulo, FAU USP 2009.

TEIXEIRA, Anísio. Notas para a história da educação. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, v. 37, n. 85, Rio de Janeiro, jan./mar. 1962. p. 181-188.

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

# PLANETÁRIO E ESCOLA MUNICIPAL DE ASTROFÍSICA PROFESSOR ARISTÓTELES ORSINI: MEMORIAL

Edite Galote Carranza

## RESUMO

Este artigo tem como principal objetivo relatar a história do conjunto original e o seu processo de recuperação. O trabalho foi estruturado em partes: antecedentes, projetos originais e projetos de restauro e é baseado em trabalhos anteriores realizados pela autora, depoimentos e material fornecido pelos arquitetos Tibau, Corona, Elito e Faccio. Dessa forma, pretende contribuir com o Docomomo em seus objetivos de documentação e com a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura paulistana.

Palavras-chave: Arquitetura moderna, História da arquitetura paulista.

## PLANETARY AND MUNICIPAL SCHOOL OF ASTROPHYSICS PROFESSOR ARISTÓTELES ORSINI: MEMORIAL ABSTRACT

This paper has as main objective to report the history of the original set and its recovery process. The work was structured in parts: antecedents, original projects and restoration projects and is based on previous works done by the author, testimonials and material provided by architects Tibau, Corona, Elito and Faccio. In this way, it intends to contribute with Docomomo in its documentation objectives and the preservation of the creations of the modern movement in the architecture of São Paulo city.

Keywords: Modern architecture, Paulista Architecture history.



PLANETARIO Y ESCUELA MUNICIPAL DE  
ASTROFÍSICA PROFESOR ARISTÓTELES  
ORSINI: MEMORIAL  
RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo principal informar la historia del conjunto original y su proceso de recuperación. El trabajo se estructuró en partes: antecedentes, proyectos originales y proyectos de restauración y se basa en trabajos previos realizados por el autor, testimonios y materiales aportados por los arquitectos Tibau, Corona, Elito y Faccio. De esta manera, pretende contribuir con Docomomo en sus objetivos de documentación y la preservación de las creaciones del movimiento moderno en la arquitectura de la ciudad de São Paulo

Palabras-llave: Arquitectura moderna, Historia de la arquitectura em São Paulo, Proyecto.



Em 2000, o conjunto formado pela Escola Municipal de Astrofísica e Planetário, localizados no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, recebeu o nome de seu fundador: professor Aristóteles Orsini. Uma homenagem à memória de um dos pioneiros da divulgação da Astronomia ao grande público no Brasil. Aristóteles Orsini (1910-1998), médico, professor emérito da USP e diretor científico da Associação de Amadores de Astronomia de São Paulo – AAA SP, enviou documentos informativos sobre os planetários mundiais à Comissão do IV Centenário, como proposta para construir um Planetário para São Paulo a ser inaugurado no dia do aniversário da cidade. A proposta foi aceita e um projetor Zeiss foi importado da Alemanha, em 1952, pela administração do prefeito Armando de Arruda Pereira (ORSINI; BERGAMASCHI, 2000, p.35). A proposta foi incluída no Plano de Melhorias da Cidade e o Convênio Escolar foi encarregado da tarefa de projetar um edifício para o estudo da astronomia.

O Convênio Escolar, corpo de profissionais constituído com o objetivo de suprir a carência de escolas da rede pública municipal, foi criado em 1943, através da parceria entre os governos estadual e municipal. Ao todo, foram três Convênios firmados pelos governos, sendo o segundo (1949-1953) o mais frutífero, e o que deveria cumprir uma meta ambiciosa: *nenhuma criança sem escola* até o dia das comemorações do IV Centenário de São Paulo. Naquele ano, o município criou a Comissão Executiva do Convênio Escolar, órgão específico para gerir as atividades do convênio, presidida pelo engenheiro José Amadei. Embora a Comissão contasse inicialmente com uma pequena equipe: três engenheiros, um contador, uma datilógrafa e um arquiteto, pesquisou as escolas existentes, estimou que seriam necessárias 100 novas unidades para atender a demanda (CARRANZA, 2002). Coube ao arquiteto Hélio Duarte, então presidente da Subcomissão de Planejamento e responsável pelos projetos arquitetônicos, sistematizar um plano baseado nas premissas pedagógicas do educador Anísio Teixeira (1900-19), pioneiro da educação pública brasileira, com quem Duarte havia trabalhado (DUARTE, 1951, p.4-6). Segundo Duarte, o programa teria dois tipos de estabelecimentos: a “escola-classe”, onde seria ministrada a instrução propriamente dita, e a “escola-parque” com atividades educativas complementares abertas à comunidade; e os tipos seriam implantados em “prédios construídos expressamente para esse fim” com amplo programa (DUARTE, 1951, p.4-6). Embora a meta do Convênio Escolar não tenha sido cumprida,

durante sua existência, a equipe de Hélió Duarte, formada pelos arquitetos Eduardo Corona, Roberto José Goulart Tibau, os engenheiros-arquitetos Antônio Pitombo e Oswaldo Corrêa Gonçalves e o engenheiro Ernest Robert de Carvalho Mange, construiu 52 escolas (ABREU, 2007, p.75), que associaram conceitos pedagógicos revolucionários às ideias e ideais do Movimento Moderno. Equipe de arquitetos que, segundo o arquiteto Hugo Segawa, foram “fundamentais para a consolidação de um sentido peculiar na arquitetura de São Paulo na segunda metade do século 20 – e foram, também, grandes educadores” (SEGAWA, 2005). As escolas do 2º. Convênio formam um expressivo conjunto da arquitetura moderna brasileira de linha carioca. Daquela equipe, Corona, Tibau e Pitombo foram escolhidos para projetar um programa até então inédito na América Latina: o Planetário Zeiss.

Eduardo Corona (1921-2000), gaúcho de Porto Alegre e membro de uma família de arquitetos (avô, pai e irmão), estudou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), após a difusão da arquitetura moderna empreendida pela reforma de Lúcio Costa (1930-31). Ainda estudante, trabalhou nos escritórios de Sérgio Bernardes, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Hélió Uchoa Cavalcanti e Oscar Niemeyer. Formado em 1946, Corona continua no escritório de Niemeyer até 1949, quando foi convidado por Abelardo de Souza a lecionar na recém-fundada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Então, em 1949, Corona inicia carreira acadêmica, na cadeira de Teoria e História, como Professor assistente de Anhaia Mello. No mesmo ano, Corona é apresentado por Eduardo Kneese de Mello a Hélió Duarte que o convida a integrar sua equipe (CARRANZA, 2001). No período de 1949-1952, Corona projetou dez escolas, entre elas, merece destaque o Ginásio Estadual da Penha, em 1953, projeto exemplar da arquitetura moderna carioca, hoje tombado pelo Condephaat. No Convênio Escolar, Corona reencontrou seu colega de faculdade e escritório de Oscar Niemeyer: Roberto Tibau (CARRANZA, 2002).

Nascido em Niterói, Roberto José Goulart Tibau (1924-2003) ingressou na ENBA em 1945, no momento em que a escola passava pela transição para se tornar Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Durante o curso, Tibau trabalhou nos escritórios de Francisco de Paula Lemos Bolonha, Álvaro Vital Brasil, Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer, onde foi colega de Eduardo Corona. Depois da graduação, em 1949, Tibau resolve se mudar para São Paulo em busca de novas oportunidades e trabalho. Em São Paulo, Tibau soube, através de Eduardo Corona, que o Convênio estava ampliando o quadro técnico.

Assim, foi entrevistado pelo arquiteto Hélio Duarte e passou a integrar a equipe, em 1950 (CARRANZA, 2001). Durante o período que trabalhou no Convênio Escolar (1950-1955), Tibau projetou oito escolas e o Teatro Popular Arthur Azevedo, tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Compresp), em 1992. Em 1952, Tibau iniciou sua carreira acadêmica ingressando no Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo (IAC). Depois, em 1957, atendendo ao convite do amigo Hélio Duarte, foi contratado pela FAU USP, onde lecionou por trinta anos. Tibau, que sempre conciliou as atividades profissionais e acadêmicas, voltou a lecionar em 1997, na Universidade São Judas Tadeu, atendendo ao convite do então coordenador Luiz Augusto Contier. Ainda durante os anos de Convênio Escolar, Tibau e Corona iniciam uma profícua parceria com o projeto do Planetário. Eles também montaram um escritório, que resultou em projetos premiados, como Casa do Pacaembu (Eugênio Santos Neves), 1951, com Luis Fernando Corona, que foi ganhadora do Primeiro Prêmio do Governo do Estado, e a Casa de Pinheiros (Rodolfo Mesquita Sampaio), também de 1951, premiada no 1º Salão Paulista de Arte Moderna, ambas representativas da arquitetura moderna da Escola Carioca (CARRANZA; CARRANZA, 2002).

O terceiro integrante da equipe do Planetário, Antônio Carlos de Moraes Pitombo (1921-1980), se formou engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo – Poli USP, em 1949. Pitombo atuou em projetos do Convênio Escolar durante todo período de sua existência (1948-1955). Depois, Pitombo continuou na Prefeitura Municipal de São Paulo onde projetou a Biblioteca Municipal do Canindé, 1966; Biblioteca Municipal de Pirituba, 1966 e Centro Educacional e Recreativo do Ibirapuera, 1966, e Casa de Cultura da Penha, 1969 (FISCHER, 2005, p. 345). Além do Planetário, Pitombo realizou, em parceria com Tibau, o Grupo Escolar de São Miguel Paulista, 1954. Diferentemente de Corona e Tibau, representantes da Escola Carioca, Pitombo formado na Escola Politécnica seria um representante da escola paulista de arquitetura moderna.

Infelizmente, o Planetário não seria concluído para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, sendo inaugurado apenas em 1957. Neste mesmo ano, Tibau recebe a encomenda para o projeto da Escola Municipal de Astrofísica, que completaria o programa do Planetário, e ficaria pronto em 1961. Durante décadas, o Planetário e a Escola Municipal de Astrofísica cumpriram seu papel, sendo reconhecidos como importantes exemplares da arquitetura moderna paulista

e tombados em 25 de janeiro de 1992, pelo Condephaat - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, como parte integrante do Parque do Ibirapuera.

Em entrevista de 2005, Hugo Segawa destaca a importância do reconhecimento do patrimônio arquitetônico moderno e o tombamento dos bens e cita o processo do Planetário:

É claro que há um contexto muito especial em que se confundem esses personagens que fazem a obra e a tombam ao mesmo tempo. Lúcio Costa, Niemeyer, (Affonso) Reidy... todo um grupo privilegiado e que, muito sabiamente, eu diria, soube reconhecer a importância dessas realizações. A primeira obra moderna listada pela Unesco como Patrimônio da Humanidade, em 1987, chama-se Brasília. Nesse sentido, o Brasil esteve à frente no reconhecimento do que é patrimônio moderno. São circunstâncias especiais, claro. Lucio larga o Sphan, tomba o Ministério da Educação, tomba a Pampulha. A História vai reconhecer essa atitude. Podemos dizer, sem falso ufanismo, que o moderno há muito tempo faz parte do patrimônio brasileiro. As obras mais recentes em recuperação são a Capela de Pampulha, o Planetário, projetado pelo (Roberto José Goulart) Tibau e pelo (Eduardo) Corona no Parque Ibirapuera, o (Luis Paulo) Conde recuperou todo o Parque do Flamengo quando prefeito do Rio de Janeiro. E houve também o restauro da Fundação Moreira Sales, no Rio. (SEGAWA, 2005)

Coube e caberá sempre às futuras gerações reconhecer e preservar o patrimônio arquitetônico. Dessa forma, relatar a história dos projetos originais e respectivos projetos de restauros, e sistematizar as informações a fim de possibilitar novos estudos, será a modesta contribuição do presente trabalho às discussões do Seminário Docomomo SP, 2017.

## PLANETÁRIO ZEISS, 1957

O projeto do Planetário Zeiss exigiu esforços concentrados dos arquitetos Antônio Carlos Pitombo, Eduardo Corona e Roberto Tibau. Habituada ao programa escolar, a equipe recebeu o desafio de projetar um edifício destinado ao estudo da astronomia, com auditório circular e cúpula refletora, programa inédito no Brasil e na América Latina.

Embora os arquitetos fossem muito próximos à época, especialmente Corona e Tibau, que eram sócios de um escritório e, também, colegas na FAU USP, decidiram elaborar projetos de concepção individualmente, como uma espécie de concurso interno.

Na concepção de Corona (fig. 2), o Planetário seria uma edificação suspensa por pilotis, com um volume mais baixo, formando um anel circundante ao redor da cúpula refletora. Esta abrigaria o projetor Zeiss, sobre uma coluna técnica. Dois elementos, como arcobotantes, conectariam o alto da cúpula ao anel do volume inferior. O público acessaria a sala de projeção por uma rampa principal. No desenho, é possível observar que as paredes do acesso teriam um mural, elemento que Corona utilizou em alguns projetos. A proposta reflete o primeiro momento da obra de Corona, apoiada no repertório da arquitetura moderna da linha carioca (CARRANZA, 2001). A concepção de Corona foi descartada pela equipe em função da concepção de Tibau.

Tibau concebeu uma cúpula diretamente apoiada no solo, com um anel saliente e circundante conformando uma calha, que subdivide a cúpula na altura de  $1/3$  e uma marquise trapezoidal projetante, alinhada com o eixo central e fixa à cúpula por tirantes de aço. Esta cobre o acesso principal em rampa. A sala de projeção e demais dependências foram localizadas em nível semienterrado (fig. 3). Anos depois, em depoimento gravado em vídeo, Tibau comenta a concepção: "O Corona colaborou bastante no desenvolvimento do projeto, mas eu fico contente de dizer que fui eu que boleei aquele negócio que parece um chapeuzinho" (SELMÍ JÚNIOR, 2011, p.87).

Embora tenham surgido controvérsias sobre a autoria da concepção do Planetário, certamente devido ao destaque dado ao nome do arquiteto Eduardo Corona nas publicações, não há dúvida de que a proposta escolhida pela equipe foi a de autoria de Roberto Tibau<sup>1</sup>.

Concluída a etapa de concepção, Eduardo Corona submeteu o projeto ao responsável pelo conjunto de edificações do Parque Ibirapuera: Oscar Niemeyer. A apresentação ocorreu no escritório de Niemeyer em São Paulo, à época dirigido por Carlos A. C. Lemos. Corona representou a equipe do Planetário devido à amizade construída nos anos que trabalhou com Niemeyer nos escritórios do Rio e São Paulo; quando Corona integrou a equipe do Paço Municipal de São Paulo, de 1952, projeto que não foi construído. A proposta do Planetário Zeiss foi aprovada e o projeto executivo seguiu adiante.

---

1. Entrevistas de Corona e Tibau à autora.

A concepção previa um edifício de estrutura metálica, sendo que a sala de projeções seria dimensionada e fornecida pela empresa do equipamento Zeiss. Mas a proposta, por questões orçamentárias, foi vetada pelo então prefeito Jânio da Silva Quadros. Então, os arquitetos revisaram a concepção e chegaram à engenhosa solução de duas cúpulas sobrepostas e autônomas: a interna, uma cúpula hemisférica ou domo, de 10.00m; e a externa abatida, com três centros, e raios de 13.20m e 28.50m respectivamente, de madeira (fig. 6). A independência das cúpulas proporcionou um anel periférico, com espaço necessário ao agenciamento das demais funções do programa.

O projeto tem como ponto focal a sala de projeções, um auditório circular (fig. 4) ou arena, cujo palco possui o projetor Zeiss – o planetário propriamente dito –, que projeta as imagens da abóbada celeste na cúpula refletora mediante 104 refletores; o mecanismo é acionado por sete motores localizados na sala técnica sob o aparelho. A partir da sala de projeção, a planta se desenvolve em anéis concêntricos conformando no térreo: acesso principal, sala de espera, sala administrativa, biblioteca e sanitários; no mezanino, biblioteca e exposições, administração e sanitários (fig. 5). Externamente, outro anel concêntrico forma a rampa do acesso secundário.

O projeto da cúpula de projeção foi elaborado pelo engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz (1919-1994), então secretário de obras da Prefeitura. Ferraz concebeu uma cúpula com duas camadas: uma interna de concreto poroso de 20 cm de espessura com revestimento acústico e a camada externa de concreto armado de 7 cm, com juntas de dilatação de cortiça de 1 cm, em intervalos regulares de 15°. A cúpula de concreto é sustentada por uma viga periférica de 46 x 60 cm e esta descarrega os esforços em sapatas diretas, conforme desenhos de formas e armadura datados de 09 de novembro de 1955. O projeto de cimbramento da cúpula de concreto foi elaborado pela empresa Construções Tubulares Mannesmann S.A, conforme desenhos de 28 de novembro de 1955.

Sobreposta à cúpula de concreto, a cúpula de cobertura tem armação de madeira e treliças em arco, distribuídas radialmente e cobertas com telhas de alumínio. As treliças são formadas por segmentos de arcos (denominados “cambotas”), de 2.70 m de comprimento, formados com três tábuas de madeira peroba, de 30x2.5 cm, unidas por sambladuras e cavilhas de cabreúva. As treliças receberam fechamento superior (denominado *tabuado da cúpula*), feito com tábuas de madeira pinho, de 10x1.5 cm (fig. 7). O projeto da cobertura e

respectivo escoramento foi elaborado pelo Escritório Técnico Erwin Hauff, conforme desenhos de 22 de março de 1954.

Os desenhos acima citados pertencem ao acervo remanescente da Comissão do Convênio Escolar da Prefeitura do Município de São Paulo, sob a responsabilidade do Departamento de Edificações (EDIF). São pranchas avulsas, que permitem análises parciais dos projetos. Lamentavelmente, parte da história foi perdida, vítima da descontinuidade administrativa somada ao descaso com a coisa pública: desenhos.

Devido às mudanças da concepção original do projeto, o Planetário Zeiss (fig. 6) não ficou pronto para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, como desejavam seus idealizadores, sendo concluído apenas em 25 de janeiro de 1957 (fig.8 e 9).

## PLANETÁRIO PROFESSOR ARISTÓTELES ORSINI, 2002-2016

Durante quatro décadas o Planetário Zeiss cumpriu sua missão e se tornou uma referência na cidade de São Paulo, mas envelhecido e deteriorado fechou suas portas em 1999 para iniciar o processo de renascimento.

Coube ao Escritório Faccio Arquitetura S/S Ltda – EPP, ganhador da licitação aberta pela Prefeitura de São Paulo, em 2002, a difícil tarefa de recuperar o Planetário e adequá-lo às novas exigências tecnológicas e funcionais. O projeto foi desenvolvido pela Faccio Arquitetura em 2003 pelos arquitetos Paulo Faccio Neto, formado pela Universidade de Brasília (1978), Pedro Dias de Abreu Neto, formado pela Universidade de Brasília (1983) e Luís Antonio Cambiaghi Magnani, formado pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie (1976). Eles sentiram o peso da responsabilidade, conforme declaração de Pedro Dias: “A intervenção diz respeito a uma das obras do conjunto mais representativo da arquitetura modernista da cidade de São Paulo, o Parque do Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer nos anos 1950” (MOURA, 2007).

Embora a importância do conjunto arquitetônico do Ibirapuera seja inquestionável, a documentação sobre o Planetário havia se perdido no tempo. Dessa forma, a tarefa dos arquitetos foi majorada pela necessidade de montar um dossiê, com as informações remanescentes disponíveis no arquivo da Secretaria do Meio Ambiente, à qual o Planetário está vinculado. O dossiê também contemplou



visitas técnicas e levantamentos métricos além de relatórios fotográficos de praxe. Felizmente, os arquitetos puderam contar com a memória de um dos autores do projeto original, Roberto Tibau, que foi convidado a participar da primeira versão do projeto.

A premissa inicial da proposta foi interferir o mínimo possível com a imagem do Planetário, ou seja, manter as características formais do projeto original e buscar, criteriosamente materiais e técnicas que melhor as valorizassem.

Dessa forma, externamente, as intervenções foram sutis. O revestimento externo da cobertura foi substituído por chapas de alumínio zipada. A porta de entrada substituída por uma nova de alumínio e vidro semelhante à original. O piso foi restaurado e o desenho da rosa dos ventos refeito em granito. Os canteiros e jardins receberam manutenção respeitando o desenho original. Parte do aterro junto às rampas do acesso de serviço foi retirada, a fim de ampliar a ventilação e iluminação naturais dos ambientes sob o mezanino; e o fosso formado foi fechado com tela metálica por motivo de segurança.

A maior parte da intervenção ocorreu internamente, tais como: a instalação do novo e sofisticado projetor digital *StarMaster*, fabricado pela alemã Carl Zeiss-Jena, com sistema de projeção de fibra óptica que reproduz imagens das estrelas com cor e brilho reais; equipamentos para acessibilidade universal a fim de atender à NBR 9050/2004; novas instalações elétricas em função da demanda dos equipamentos; total reforma das instalações hidráulicas tanto para atender às novas instalações sanitárias quanto para eliminar os problemas graves de infiltrações e instalação de um novo sistema de condicionamento de ar. A intervenção mais radical ficou por conta da demolição e reconstrução da laje original do mezanino, a fim de ampliar o pé direito das áreas de administração, serviço e técnica do pavimento térreo e atender à solicitação da Prefeitura, para que o mezanino permitisse exposições e atividades didáticas. Dessa forma, foi necessária a reconstrução da escada principal e a instalação de um elevador hidráulico e panorâmico para atender à norma de acessibilidade. A reforma do mezanino foi completada com a retirada do forro falso, o que permitiu a visibilidade da cúpula de concreto e da bela estrutura de madeira da cobertura, que foi totalmente recuperada e recebeu iluminação especial. Todo revestimento de madeira natural, que estava danificado por umidade e cupins, foi substituído por novo.

Para instalação dos novos equipamentos de projeção, foi necessária a execução de uma terceira cúpula, de raio 8.95 m, em chapas



perfuradas de alumínio, instalada sob a cúpula de concreto. A nova cúpula foi dimensionada para o novo equipamento de projeção e ancorada ao anel de concreto da estrutura original (fig.10). Na periferia da nova cúpula de alumínio, foi instalado um passadiço suspenso, a uma altura de 2.40 m, para abrigar as instalações de iluminação e sonorização.

As paredes receberam painéis de madeira para tratamento acústico. Sobre o piso original plano, foi executado um tablado de madeira, em alicerce em direção ao centro da sala. Foram instaladas cadeiras estofadas, com espaldar reclinável, especiais para visualização do teto. A sala possui capacidade para 300 lugares, sete deles para cadeirantes. A sala de projeção tem ambiência lúdica, com iluminação indireta e jogos cromáticos (fig. 11).

Embora parte das obras tenham sido concluídas em 2006, o Planetário Professor Aristóteles Orsini foi reaberto e novamente fechado por mais três anos (2013-2016) para obras complementares, sendo definitivamente reaberto apenas em janeiro de 2016 (fig. 12).

## ESCOLA MUNICIPAL DE ASTROFÍSICA, 1957

A Escola Municipal de Astrofísica foi projetada por Roberto Tibau, em 1957, com objetivo de completar o programa de atividades do Planetário Zeiss. Implantada em um terreno em declive, paralelo ao lago do Ibirapuera, o partido priorizou preservar a vista, o que resultou numa plástica ancorada em poucos cheios, muitos vazios e transparência.

Diferentemente do Planetário Zeiss, com formas curvas, a solução plástica da Escola Municipal de Astrofísica é guiada pelo domínio da linha reta e ortogonalidade. A forma nasce de um volume prismático de base retangular, de 67x17 m. Tibau delimitou um território, mediante vigas perpendiculares a dois pilares parede na extremidade (vãos de 22 m) e quatro pilares parede internos (vãos de 22 m) associados a uma planta livre com quatro apoios (vãos de 16 m), enfatizando a transparência e o prolongamento visual determinado tanto pelos vãos estruturais sem laje, quanto pela caixilharia das áreas cobertas (fig. 13). Os balanços de laje no eixo transversal, além de permitem o sombreamento dos caixilhos de vidro, conformam uma passagem coberta e um alpendre na fachada voltada para o lago.

O programa de necessidades foi resolvido em três pavimentos – inferior semienterrado, térreo e terraço de cobertura, todos em dois níveis. No pavimento térreo, estão hall de entrada, salão de exposições,

administração, biblioteca, sanitários e alpendre. O acesso principal é por uma praça, formada pelas vigas longitudinais, pilar-parede e vidros da porção frontal para o salão de exposições. A praça de acesso possui dois espelhos d'água e localiza-se na extremidade sul. O salão de exposições, todo fechado com caixilhos de vidro, é recuado em relação à laje cobertura. Em nível elevado, após a escada, a biblioteca e alpendre tem vista para o lago. No pavimento inferior, semienterrado, estão o auditório com palco, radiotelescópio e oficina; além do depósito enterrado que não aparece no desenho original. Dois lances de escada conduzem ao teto-jardim ou terraço, com acesso ao público para observações. O terraço é resolvido em dois níveis mediante ampla escada e contempla jardim, volume da caixa d'água e o observatório, conformado por cúpula giratória de chapa de aço, que abriga o aparelho telescópio (fig.14 e 15).

O terraço de cobertura atende à especificidade do programa, ele é uma espécie de sala de aula a céu aberto, abrigada pelas grandes vigas laterais com rasgos-janelas, que emolduram a paisagem do parque e do lago, sugerindo *quadros* verdes em paredes brancas. As vigas enfatizam a horizontalidade da composição, na intercalação entre cheios e vazios. Tibau atingiu a eurritmia neste projeto.

Legítimo representante da Escola Carioca, radicado em São Paulo desde 1949, Tibau funde elementos da arquitetura moderna de linhas carioca e paulista na Escola de Astrofísica. Da linha carioca, o projeto possui elementos que remetem à obra do mestre Le Corbusier – e aos cinco pontos da arquitetura moderna: pilotis, teto-jardim, planta livre, fachada livre e janela alongada. Embora implantado em um parque, o projeto não tem o térreo em pilotis. A Escola de Astrofísica tem pontos de contato com os projetos das duas casas Werkbund-Siedlung Weisnhof (1927) e a icônica Villa Savoye (1928-30) do mestre franco-suíço, no que se refere ao teto-jardim e rasgos das empenhas da cobertura. A linguagem da arquitetura moderna paulista se mostra presente pela ênfase da solução estrutural, com suas robustas vigas longitudinais, que lembram o arrojo e vigor estrutural do MASP (1957-68). Na análise de Ruth Verde Zein, a obra “inaugura exemplarmente algumas ideias caras à arquitetura paulista da década seguinte: o “vazio”, interno/externo como recurso compositivo magnificando o valor simbólico”; portanto trata-se de um exemplar da Arquitetura Brutalista Paulista. Para Ruth Verde Zein, a tendência seria decorrente do intercâmbio de ideias entre arquitetos, “muito conectados entre si pela frequência aos mesmos ambientes e como ativa participação nos órgãos de classe” caracterizou-se uma “escola, como de fato sucedeu” (ZEIN, 2005, p. 43).

Na análise de Mônica Junqueira de Camargo, as comemorações do IV Centenário da Cidade, em 1954, teriam contribuído para a consolidação do campo profissional, “propiciando um ambiente de debate e de troca de ideias, que beneficiaram a rápida difusão das ideias brutalistas” (CAMARGO, 2015, p. 141).

Tibau teria atingido a maturidade profissional e conceitual ao projetar a Escola Municipal de Astrofísica, certamente impulsionadas pela atividade docente e convívio com os colegas, como o professor João Vilanova Artigas – o principal protagonista da escola paulista e líder incontestado da tendência brutalista. Dessa forma, Tibau realizou uma espécie de *simbiose* entre as escolas carioca e escola paulista no projeto da Escola de Astrofísica.

A Escola de Astrofísica é um dos grandes exemplares da arquitetura moderna brasileira, pois harmoniza a força dos grandes elementos estruturais à leveza que os mesmos delimitam. O projeto poderia, a nosso ver, figurar na lista dos grandes exemplares da arquitetura moderna mundial.

#### ESCOLA MUNICIPAL DE ASTROFÍSICA PROFESSOR ARISTÓTELES ORSINI, 2004

O primeiro passo para o seu renascimento ocorreu apenas doze anos após seu tombamento pelo Condephaat - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo e pelo Conpresp – Conselho Municipal de Tombamento e Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. Ao visitar a Escola Municipal de Astrofísica, em 2002, constatamos que ela estava deteriorada e sem manutenção (fig. 16).

Em 2004, a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente do Município de São Paulo – SVMA contratou a construtora Inpar para realizar a reforma, e esta contratou o escritório Elito Arquitetos Associados Ltda para realizar o projeto. Coube ao escritório, coordenado pelo arquiteto Edson Elito e equipe formada pelas arquitetas Joana Fernandes Elito (FAU USP, 1999) e Cristiane Otsuka Takiy (FAU Mackenzie, 2001), a responsabilidade de manter a memória arquitetônica paulista.

Graduado pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie, em 1971, Edson Elito vivenciou uma escola que teve nomes importantes da escola paulista, como Salvador Cândia, Miguel Forte, Galiano Ciampaglia, Franz Heep, Eduardo Corona entre outros. Quando estudante, Edson Elito pôde compartilhar da ambiência e estreita relação entre as faculdades

FAU Mackenzie e FAU USP da rua Maranhão. Formado durante o regime militar, Edson Elito pertence à geração de jovens que testemunhou os momentos politicamente conturbados e culturalmente ricos da história recente do país. Foram jovens sensíveis ao espírito do seu tempo. Assim, dentre sua enorme lista de projetos executados, cabe destacar o projeto do Teatro Oficina Uzina Uzona (1992), em parceria com a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatrólogo José Celso Martinez Correa, intervenção que também requalificou um bem tombado. Além dos projetos, Edson Elito também atuou como docente da FAU Universidade Braz Cubas, em Mogi das Cruzes, foi Secretário Geral do IAB-SP (1996-97) e vice-presidente (1998-99) e membro do Conselho Superior do IAB de 1990 a 2007.

O principal objetivo do projeto seria requalificar a Escola ao novo projeto educacional, pedagógico e científico da instituição. O desafio seria atender ao novo programa de necessidades, que implicaria na ampliação de área de 242.87m<sup>2</sup>, sem descaracterizar a obra tombada. Dessa forma, o partido determinou que o subsolo seria ampliado (fig. 18).

No pavimento térreo, o salão de exposições (fig.19), biblioteca, alpendre e sanitários foram totalmente reformados e receberam novo leiaute – mobiliário e equipamentos. No nível semienterrado, o auditório foi requalificado tecnicamente, com a eliminação da sala de projeções e instalação de novo sistema de ar condicionado, também novo leiaute e mobiliário. Ao lado do Auditório, as oficinas do projeto original foram transformadas em laboratório de ótica, sala de manutenção e de protótipos. Com a ampliação, foram criadas sala de aula e sala para ensino à distância.

Em um projeto como o Astrofísica, parte significativa das intervenções não são evidentes, mas evidenciam a ética do arquiteto. Assim, o terreno gramado junto à caixilharia foi recomposto; os muros de pedra da Biblioteca voltaram a ter seteiras; as placas de sombreamento da cobertura foram substituídas por enchimento de concreto leve com proteção térmica e impermeabilização; instalações de hidráulica, elétrica, lógica, e incêndio foram substituídas e redimensionadas. Os novos caixilhos de alumínio, vidro laminado transparentes e venezianas para ventilação, do salão de exposições, foram especificados respeitando-se a modulação original, mas com um detalhe engenhoso. Os panos foram desencostados 5.5 cm da viga de borda superior, e o vão fechado com tela de aço inox; a solução permitiu ampliar a ventilação natural e cruzada do ambiente (fig. 17).

Para atender à acessibilidade universal (NBR 9050-2004), houve intenso debate entre arquitetos e órgão do patrimônio, devido à necessidade da instalação de um elevador. A solução foi a opção por

um equipamento com portas opostas, e vedação em vidro, atendeu aos cinco desníveis da escola, bem como sua inscrição discreta no corpo da obra (fig.19)

No terraço de cobertura, as grandes placas de sombreamento originais foram eliminadas para aliviar o peso na laje de 50 cm, executado novo enchimento de concreto leve e proteção térmica sobre impermeabilização; solução recomendada por laudos técnicos. O piso da praça de acesso também foi restaurado, os espaços dos dois espelhos d'água, que no tempo haviam sido convertidos em jardins, foram substituídos por pisos de cores contrastantes; a solução, além de ampliar o espaço destinado ao público, resolveu ainda as rampas para acesso para PNE - portadores de necessidades especiais (fig. 18)

O projeto de restauro, ampliação e adequação da Escola de Astrofísica foi resultado de um convênio firmado entre a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo, e Fundação Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, que financiou parcialmente a obra. Ao que parece, o orçamento não foi suficiente, pois parte do projeto foi suprimida. O deck de madeira, suspenso por perfis de aço, que abrigaria quatro novos telescópios não foi construído. Além disso, o Domo giratório do telescópio do terraço de cobertura não foi restaurado.

A Escola Municipal de Astrofísica Professor Aristóteles Orsini é um bom exemplo de maestria técnica associada à sensibilidade artística, o projeto recebeu o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade 2009 e Prêmio Destaque – O Melhor da Arquitetura Revista Arquitetura e Construção, 2010 (fig. 20).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto formado pelo Planetário e a Escola Municipal de Astrofísica, professor Aristóteles Orsini é o resultado de Escolas coadunadas: ENBA, Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, Escola Politécnica, FAU USP, Universidade de Brasília e FAU Mackenzie. Projetos que carregam o *índice secreto* da arquitetura moderna paulistana, aqui seguindo a concepção de Walter Benjamin: “O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 2012, p. 241)

Embora não tenham sido incluídos na seleção de Xavier, Lemos e Corona, para o livro *Arquitetura moderna paulistana*, os projetos do Planetário e Astrofísica poderiam figurar naquela seleção, por terem contribuído tanto para a formação de arquitetos da nossa geração. De certa forma, o presente memorial buscou incluí-los, para a formação das novas gerações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Ivanir Reis Neves. *Convênio Escolar: utopia construída*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2012.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Artigas e a escola paulista. *Arq Urb*, n. 14, São Paulo, 2015, p. 136-155.

CARRANZA, Ricardo. Documento Eduardo Corona. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n.95, São Paulo, 2001, p. 82-87.

----- . *Eduardo Corona na arquitetura moderna paulista*. São Paulo, FUPAM, 2002.

CARRANZA, Ricardo; CARRANZA, Edite Galote. Documento Roberto José Goulart Tibau. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 103, São Paulo, 2002, p. 89-95.

CARRANZA, Edite Galote; CARRANZA, Ricardo. Trajetórias: Arquiteto Roberto José Goulart Tibau. *5% arquitetura+art* <[http://www.arquitetonica.com/historico\\_revista5/TArquitetoRobertoJoseGoulartTibau.htm](http://www.arquitetonica.com/historico_revista5/TArquitetoRobertoJoseGoulartTibau.htm)>.

----- . Trajetórias: Eduardo Corona. *5% arquitetura+arte* <[http://www.arquitetonica.com/historico\\_revista5/TArquitetoEduardoCorona.htm](http://www.arquitetonica.com/historico_revista5/TArquitetoEduardoCorona.htm)>.

----- . História em Detalhe: O renascimento da Escola Municipal de Astrofísica. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 267, 2016, p. 58-59.

----- . História em Detalhe: as camadas da cúpula do Planetário de São Paulo. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 265, abr. 2016.

----- . As cúpulas do Planetário. *5% arquitetura+arte* <<http://www.arquitetonica.com/revista5/contracultura/as-cupulas-do-planetario-3>>.

----- . O renascimento da Escola Municipal de Astrofísica. *5% arquitetura+arte* <<http://www.arquitetonica.com/revista5/contracultura/o-renascimento-da-escola-municipal-de-astrofisica>>.

DUARTE, Hélio. O problema escolar e a arquitetura. *Habitat*, n.4, São Paulo, 1951, p. 4-6.

Escola Municipal de Astrofísica, *Acrópole*, n. 282, 1962, p. 181-183.

FISCHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 2005.

MOURA, Éride. Intervenção no Planetário, em meio ao parque do Ibirapuera, manteve os princípios que nortearam a produção arquitetônica da época sem esquecer das exigências atuais: um programa para novos usos e acessibilidade. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 161, ago. 2007 <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/161/brasil-planetario-do-ibirapuera-58408-1.aspx>>.

ORSINI, Maria Stella; BERGAMASCHI, Patrizia. *Memorial das estrelas: memorial de Aristóteles Orsini Fundador do Planetário de São Paulo*. São Paulo, Companhia ilimitada, 2001.

Planetário de São Paulo. *Acrópole*, n. 225, jul. 1957, p. 313-319.

SÁ, Paulo Sérgio de Moraes. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, IPHAN/Fundação Getúlio Vargas, 1996.

SABBAG, Haifa Y. Historiador de arquitetura e coordenador da seção Brasileira do Docomomo, Segawa fala da importância da preservação das obras modernistas brasileiras. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 135, jun. 2005.

SELMÍ Jr., Roberto. *Roberto Tibau e o fazer arquitetura*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2011.

SEGAWA, Hugo. Sobre as plantas de arquitetura e o EDIF. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 06, n. 065.02, Vitruvius, dez. 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/06.065/1958>>.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1998.

TIBAU, Roberto José Goulart. *Arquitetura e flexibilidade*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1972.

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

ZEIN, Ruth Verde. Escola Municipal de Astrofísica <<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201957-25/1957-25fichatecnica.htm>>.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973*. Tese doutorado. Porto Alegre, FA-UFRGS, 2005.



# POTENTIALS FOR SURGICAL URBANISM: A CASE STUDY FOR DOWNTOWN SÃO PAULO

Helena Rong

## ABSTRACT

São Paulo is a local metropolis in a global world characterized by continuous fluctuations and constant reconstruction through “a painful process of historical negation,” a territorial and polynucleated palimpsest where the new overrides the already existing in a tireless manner.<sup>1</sup> Such cycles of renewal and rebuilding propitiated the expansion of the city from a small, modest Jesuit mission to the second largest metropolis in the world with a population of around 20 million.<sup>2</sup> Yet the absence of historical traces of the past sets up a scenario of premature aging described by French anthropologist Claude Lévi-Strauss as “[passing] from freshness to decay without simply being old.”<sup>3</sup> However, it is not only the physical appearance of the city that is in constant flux, but also its social composition. The urban development of São Paulo is thus tangled in an unresolved paradox: while the metropolis continues to sprawl uncontrollably onto non-structured peripheral lands through informal settlements, the built historical center undergoes severe degradation and is left with an overabundance of infrastructure and underutilized buildings awaiting reimagination. Is it possible to perform

---

1. RIO, Vincente Del; WILLIAM J. Siembieda. *Contemporary Urbanism in Brazil: Beyond Brasilia*. Gainesville, University Press of Florida, 2010. p. 248.

2. United Nations Population Division. *World Urbanization Prospects: The 2001 Revision*, p. 11.

3. ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Brazil's Modern Architecture*. London, Phaidon, 2004. p. 12.



surgical operations on these abandoned structures to create a city not based on prescriptive zoning and programming, but rather resilient structures in constant flux that adapts to the needs of its citizens and one that invites customization and participation? This research expresses critical reflections regarding preservation, reuse and restorations involving the transformation of architectural and urban sites in the historical downtown of São Paulo, and proposes for a new city manifesto that employs adaptive reuse as an opportunity to initiate a bottom-up, participatory development of the urban context.

Keywords: São Paulo Downtown, Building Vacancy, Obsolescence, Reoccupation, Bottom-up Urbanism.

## POTENCIAS PARA O URBANISMO CIRÚRGICO: UM ESTUDO DE CASO PARA O CENTRO DE SÃO PAULO RESUMO

São Paulo é uma metrópole local em um mundo global caracterizada por flutuações contínuas e uma constante reconstrução através de “um doloroso processo de negação histórica”, um palimpsesto territorial e polinucleado onde o novo substitui o já existente de forma incansável. Tais ciclos de renovação e reconstrução propiciaram a expansão da cidade de uma pequena e modesta missão jesuíta para a segunda maior metrópole do mundo com uma população de cerca de 20 milhões. No entanto, a ausência de vestígios históricos do passado configura um cenário de envelhecimento prematuro descrito pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss como “passar de frescura a decadência sem simplesmente ser velho”. Porém, não é apenas a aparência física da cidade que está em constante fluxo, mas também sua composição social. O desenvolvimento urbano de São Paulo está, assim, emaranhado em um paradoxo não resolvido: enquanto a metrópole continua a se espalhar incontrolavelmente em terras periféricas não-estruturadas através de assentamentos informais, o centro histórico construído sofre severa degradação e é deixado com uma superabundância de infra-estrutura e edifícios subutilizados à espera Reimaginação. É possível realizar operações cirúrgicas nessas estruturas

abandonadas para criar uma cidade que não se baseie em zoneamento e programação prescritivos, mas sim em estruturas flexíveis em constante fluxo e que se adaptam às necessidades de seus cidadãos e que convidem à personalização e participação? Esta pesquisa expressa reflexões críticas sobre preservação, reuso e restaurações envolvendo a transformação de sítios arquitetônicos e urbanos no centro histórico de São Paulo e propõe um novo manifesto da cidade que utiliza a reutilização adaptativa como oportunidade para iniciar um desenvolvimento participativo de baixo para cima do context urbano.

Palavras-chave: São Paulo Centro, Construção Vaga, Obsolescência, Reocupação, Bottom-up Urbanismo

## POTENCIALES PARA EL URBANISMO QUIRÚRGICO: ESTUDIO DE CASO EN EL CENTRO DE SÃO PAULO RESUMEN

São Paulo es una metrópolis local en un mundo global caracterizado por continuas fluctuaciones y constante reconstrucción debido a "un doloroso proceso de negación histórica", un palimpsesto territorial y multinucleado donde lo nuevo supera a lo existente de manera incansable. Tales ciclos de renovación y reconstrucción propiciaron la expansión de esta ciudad de una pequeña y modesta misión jesuita a la segunda metrópolis más grande del mundo, con una población de casi 20 millones. Sin embargo, la ausencia de rastros históricos establece un escenario de envejecimiento prematuro descrito por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss como "el paso de la frescura a la decadencia sin ser simplemente viejo". Sin embargo, no es sólo la apariencia física de la ciudad la que está en flujo constante, sino también su composición social. Por consiguiente, el desarrollo urbano de São Paulo está enredado en una paradoja no resuelta: mientras la metrópolis continúa extendiéndose incontrolablemente sobre tierras periféricas a través de asentamientos informales, el centro histórico existente sufre una degradación severa y queda atrás con una sobreabundancia de infraestructura y edificios infrautilizados, esperando ser reimaginados. ¿Es posible llevar a cabo operaciones quirúrgicas en estas estructuras

abandonadas para crear una ciudad no basada en la zonificación y programación normativa: estructuras resistentes en constante flujo que puedan adaptarse a las necesidades de sus ciudadanos y que inviten personalización y participación? Esta investigación expresa reflexiones críticas sobre preservaciones, reutilizaciones y restauraciones que involucran la transformación de sitios arquitectónicos y urbanos en el centro histórico de São Paulo y propone un nuevo manifiesto de la ciudad que emplea la reutilización adaptativa como una oportunidad para iniciar un desarrollo participativo de abajo hacia arriba dentro del contexto urbano.

Palabras llave: São Paulo Centro, Desocupación de Edificios, Obsolescencia, Reocupación, Urbanismo de abajo hacia arriba.

## BRAZILIAN MODERN ARCHITECTURAL HERITAGE AND CULTURAL ATTITUDES

The robustness and immense international influence of Brazilian architecture designed and built between 1920s to 1970s distinguishes Brazilian modernism from its European ancestor. Described as “both Brazilian and universal” by Lauro Cavalcanti in his book *When Brazil Was Modern*, Brazilian modernist architectural heritage is a summation of the country’s economic might and prosperity at the time and the prolific contribution of a “brilliant generation of architects and intellectuals with ties to the cultural apparatus of the state, [which] transformed the style into a new language.”<sup>4</sup> The modernists exerted their voice and dominance by undertaking control of the Portuguese architectural legacy of the past and by directing design of public housing and planning of the burgeoning urban centers in Brazil, providing functional solutions to social problems in addition to inventing superior architectural languages and forms. The heroic inheritance of this period produced a unique cultural attitude towards architecture and the concept of newness— there can be no such thing as *new Brazilian architecture* because all Brazilian architecture since 1936 is *new*.<sup>5</sup> Categorizing works post this period automatically shoves the triumphant eras of 1940’s and 50’s into the chasm of obsolescence and “oldness” since oldness is not distinguished from derelict or obsolete. Such attitude is a double-edged sword: while buildings designed by famed masters rest in everlasting newness and celebration, works born out of more humble and anonymous roots tumble into deterioration by default.

### URBAN DEVELOPMENT OF SÃO PAULO

In the case of São Paulo, the city is a local metropolis in a global world characterized by continuous fluctuations and constant reconstruction through *a painful process of historical negation*, a territorial and polynucleated palimpsest where the new overrides the already existing in a tireless manner.<sup>6</sup> Such cycles of renewal and rebuilding propitiated the expansion of the city from a small, modest Jesuit mission to the second largest metropolis in the world with a population

---

4. CAVALCANTI, Lauro. *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture, 1928-1960*. p. 13.

5. ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Brazil's Modern Architecture*. p. 14.

6. *Rio, Contemporary Urbanism in Brazil: Beyond Brasilia*, p. 248.

of around 20 million.<sup>7</sup> Yet the absence of traces of the past sets up a scenario of premature aging described by French anthropologist Claude Lévi-Strauss as “[passing] from freshness to decay without simply being old.”<sup>8</sup> However, it is not only the physical appearance of the city that is in constant flux, but also its social and racial composition. Up until recently, the accelerated growth in population in São Paulo establishes a centrifugal implosion, as the city takes up more and more land, it occupies it at lower and lower densities.<sup>9</sup>

The urban development of São Paulo is thus entangled in an unresolved paradox: while the metropolis continues to sprawl uncontrollably onto non-structured peripheral lands through informal settlements, the built historical center undergoes severe degradation and is left with an overabundance of infrastructure and underutilized buildings awaiting reimagination. This process of simultaneous growth and contraction engenders vicious cycles of migration of people to favelas and relocation of businesses and commerce from downtown areas to new districts far removed from the city center. Within the urban context, the relentless process of verticalization requires a re-examination of its morphological and social effects, including shortage of low-income housing yet large percentage of building vacancy, social segregation, excessive privatization of open public space and severe environmental damages.<sup>10</sup> The Map of Social Exclusion indicates discrepancies in standards of living in São Paulo's segregated districts, noting an emptying of regulated formal city towards the unregulated informal outskirts.<sup>11</sup>

Among the biggest contradictions of the city, although the Greater São Paulo Metropolitan generates more than 25% of the country's gross national product, few efforts have been put into regenerating deteriorated downtown urban spaces.<sup>12</sup> São Paulo is by no means a city for pedestrians; the clogging of traffic, heavy weaving of highways and freeways through its center, as well as dearth of public transport and impossible distances between points of interest render poor mobility to be one of the most crucial civic concerns. Characterized by vacant lots,

---

7. United Nations Population Division. *World Urbanization Prospects: The 2001 Revision*, p. 11.

8. ANDREOLI; FORTY. *Op. cit.*, p. 12.

9. *Idem*, *ibidem*, p.132.

10. *Rio. Op. cit.*, p. 102.

11. ANDREOLI; FORTY. *Op. cit.*, p. 135.

12. *Rio. Op. cit.*, p. 246.

urban dysfunctions, and concerns of safety, the deteriorating downtown of São Paulo is troubled by low-quality public spaces and an overall lack of urban consciousness.

## RESEARCH QUESTIONS

This research and design investigation aims to tackle these problematic and contradictory urbanistic issues in São Paulo through designing surgical acupuncture at both an architectural and urban scale in order to recuperate the value of vacated urban areas in the old city center and to express critical reflections regarding preservations, reuse and restorations involving the transformations of architectural and urban sites in the historical downtown of São Paulo. The proposal speculates a new city manifesto that employs adaptive reuse as an opportunity to initiate a bottom-up, participatory development of the urban context, and aims to address the following questions. In a broader framework, what happens to architecture when it has fallen into disuse and irrelevance? Can abandoned architectural and infrastructural sites be rescued from shameful statuses of neglect and have the potential to be preserved, repurposed, celebrated and eventually be beneficial to their surrounding urban fabrics? More specifically to the scenario in São Paulo, can local actions influence a metropolitan territory? Can design at the architectural scale have greater impacts on an urban level in order to resist simulacra and homogenization? What should be considered for the requalification of vacant buildings to fulfill needs and interests of the community and investors alike for this area? And finally, how does urbanism, without simply becoming prescriptive ordering and instrument of repression, confront re-articulation of a fragmented urban territory and embrace an alternative grassroots and participatory model of development rooted in change, uncertainty and incompleteness?

## BUILDING VACANCY AND ABANDONMENT IN HISTORICAL DOWNTOWN OF SÃO PAULO. THE PHENOMENON OF A SHRINKING CENTER AND THE SOUTHWEST VECTOR OF DEVELOPMENT

The deterioration of the inner city is largely due to the *frontier mentality* in terms of land consumption described in the previous section. Old centers are vacated when new ones are built; they then become increasingly plagued by rising security and safety concerns as well as corrosion

of desirable public spaces. In a phenomenon known as the *Southwest Vector of Development*, São Paulo's urban expansion experiences a fast-paced, progressive depletive relocation of prestigious office spaces and upper class residential buildings from downtown to the southwestern region along Marginal Pinheiros.<sup>13</sup> As businesses constantly seek out "new investment opportunities made available by existence of cheap land and sustained by regulations favorable to redevelopment at high densities,"<sup>14</sup> creation of new city centers such as the Paulista Avenue area in the 1950's to later the Higienópolis marks the transference of interest away from the historical downtown. Yet these new commercial cores lack in historical and cultural relevance and exclude a large portion of the population.

This research focuses on opportunities of reoccupying vacant structures in the historical districts of Sé and República, which include both public and private properties mostly constructed between 1920's to 1970's. Mainly administrative and commercial, the Sé and República districts today remain one of the central financial districts of the city despite their deteriorated physical conditions, where urbanity has been molded in accordance to a vertical modernist development. Collapse of the public transport system as well as the cultural mentality of the *Paulistas* both served to precipitate the dire urban decay. The road system implemented in previous decades failed to anticipate the rapid population growth to 5 million people, rendering buildings in the center to be inaccessible for new businesses and living purposes, yet the development of public transport has been stifled due to the immense influence of the self-interested automobile industry.<sup>15</sup> Meanwhile, the mentality of the citizens has altered in parallel with the former scenario. The *Paulistas* aligned their aspirations much with the American consumerist way of life. The use of car has become a crucial mobile necessity besides being a status symbol.<sup>16</sup> A context without rudimentary accessibility to car-parking was no longer socially acceptable.

In terms of public space, in the book *Brazil's Modern Architecture*, author Elisabetta Andreoli criticizes the public domain built by the Paulista bourgeoisie as "one that is badly designed, [exploiting] occupation to the [fullest] and is the result of altering legislation to obtain bigger profits...

---

13. SHIEH, Leonardo. *Urban Acupunctures as a strategy for São Paulo*. p. 38.

14. ANDREOLI; FORTY. Op. cit., p. 136.

15. MONFREGOLA, Alessandro. *Vacant buildings for housing in São Paulo: How to attract inhabitants and investors in the districts of Se and Republica*. p. 27.

16. Ibid, 27.



[and] meanwhile, increasing violence, the result of a massive degree of social exclusion, [pushing] the wealthy inside their homes, where they are protected by alarms, electric fences, surveillance systems and armies of security guards."<sup>17</sup> More than ever, rethinking urbanism and the creation of productive public space marks a new fundamental praxis in the rehabilitation of the central city.

## FACTS AND FIGURES

According to IGBE Census 2010, despite having a broad range of infrastructures, public facilities and jobs, the Sé subprefecture is the least populated administrative region in the city, covering an area of 26.2 km<sup>2</sup> and having merely 41 106 inhabitants.<sup>18</sup> As of 2005, there are recorded 402 807 vacant houses and flats in São Paulo,<sup>19</sup> and the amount of vacant properties in downtown including both lots and buildings numbers at 523.<sup>20</sup> Half of the vacant properties remains to be unidentified. The other half points out that the phenomenon of idleness occurs mainly between properties of commercial use (34.0%), residential use (2.9%) and mixed use (11.1%).<sup>21</sup> Empirical survey on use of these properties demonstrates the current chief usage of these buildings as parking (44.9%).<sup>22</sup> Totally vacant buildings account for 20% of the surveyed properties, and buildings with only the ground floor occupied with commercial activities makes up another 20%.<sup>23</sup>

What emerges from this empirical analysis is that the enormous use of the street level for commercial activity and carparking reflects an urban liveliness and a large opportunity for redevelopment. While the street level activities ensure an economic viability of the area, high-rise buildings with 85-90% of vacancy remains an untapped potentiality to reverse the physical depreciation of the property and to reinject possibilities into an enervating urban body.

---

17. ANDREOLI; FORTY. Op. cit., p. 136.

18. IGBE Census 2010 <http://censo2010.ibge.gov.br/>

19. ROLNIK, Raquel, São Paulo zwischen Wachstum und Schrumpfung. Eine chronologische Stadtgeschichte, *Arch+*, n.190, 2008

20. MONFREGOLA, Alessandro. Vacant Buildings For Housing in São Paulo: How To Attract Inhabitants and Investors in The Districts of Sé and República, p. 40.

21. Ibid, p. 40.

22. Ibid.

23. Ibid..



## CURRENT TRENDS OF REOCCUPATION. PROBLEMS OF HOUSING DEFICIT AND ILLEGAL SQUATTER SETTLEMENTS

A contradiction born out of São Paulo's simultaneous urban contraction and peripheral expansion is the lack of low-income housing in a context of urban vacancy and abandonment. The downtown area is characterized by an infrastructural abundance that contrasts with scarcity of housing, with the latter contributing to a growing gap in social inequality and wealth distribution.

The unchecked and overlooked vacant urban terrain becomes free ground for parasitic informal colonization. Since the 1970s, the old city has observed a wide spread of informal economy fraught with street vendors and illegal activities appropriating public spaces in an uncontrolled and disorganized way.<sup>24</sup> Subversively, the underprivileged class in society found ways to encroach and inhabit existing architecture and infrastructure to exert its rights to basic needs for shelter and freedom of expression. Self-construction becomes key connivance in addressing the immediate need for housing in the city center. As a prime example, once proudly stood as São Paulo's tallest skyscraper, Edifício São Vito has been expropriated and evacuated in 2004<sup>25</sup> and has since been overtaken by squatters.

## CURRENT SCENARIO: REOCCUPATION FOR LOW-INCOME HOUSING PURPOSES

In recent years, municipal authorities and banks have initiated endeavors to reverse the decline of the city center as a strategy to contain informal urban sprawl. Conversion of disused industrial buildings to cultural uses, as well as renovation of historic buildings are implemented as attempts to lure investors back into the central areas.<sup>26</sup> The modernist *blank-slate* or *tabula rasa* approach to urban design no longer provides solutions to our contemporary urban problems. Rather, providing new functionality and livelihood to decrepit spaces of obsolescence is now the preferred alternative towards planning and design. In a broader sense, the challenge to contemporary architecture

---

24. Rio. Op. cit., p. 252.

25. Um futuro colorido para o São Vito. *Época*. 19 July 2010.

26. ANDREOLI; FORTY. Op. cit., p. 137.

and urbanism is not to create brand new infrastructures, but rather to confront the existing city, which begins with its infrastructure, without negating it. Instead of trespassing onto satellite, unexplored territories in the peripheries, recent emergence of interest in considering reconversion of buildings as an apt solution to shortages of housing, in light of socio-demographic alterations in the city, would better propel revitalization given the great number of vacancy, current social and cultural dynamics, and the political-legislative context.

We inhabit a moment in time where there is a little room in urban design for “experimentation or for post-modernization of historic facades, fake place-making, and irresponsible gentrification.”<sup>27</sup> Rather than superfluous expressions, urbanism ought to be steered by essential needs of the community and the people. Parallel to the shift in attitudes and planning direction undertaken by the official government, grassroots actions taken by community-based, non-governmental organizations to systematically reoccupy abandoned structures as sites for housing exemplify bottom-up endeavors to reclaim socially responsible and programmatic possibilities of these vacant buildings. Housing movements organized by special-interest groups such as *Frente da Luta por Moradia - FLM*, or Front of the Line Housing Struggle aims at urban reform through conversion of useless structures for housing purposes.<sup>28</sup>

## A SPECULATIVE ARCHITECTURAL MANIFESTO. SPATIAL AGENCY, TERRAIN VAGUE AND INDETERMINATE DESIGN

In our current discourse, architecture and urbanism experience a slow shift from a model of timelessness to a model of timeliness. Emergent topics such as *ecological urbanism*, *landscape urbanism*, and *infrastructural urbanism* suggest there is a transition in our operating strategies from deterministic and inflexible systems at the scale of self-referential buildings to adaptable models which include dimensions of temporality and anticipation for change to allow for diversification and customization at the scale of cities. While growth of informal development is mostly frowned upon by authorities, the notion of a participatory planning and grassroots politics developed outside of conventional regulatory frameworks imparts insightful and ingenious solutions to urban problems.

---

27 Rio. Op. cit., p. 252.

28. Frente de Luta por Moradia. Princípios.

In his research on the developments of African cities such as Lagos, Rem Koolhaas describes their working mechanisms as “mutating operations and adopting agents that would be considered *marginal, liminal, informal or illegal*”.<sup>29</sup> In between the rigidity of the utterly prescribed planning reflecting the status quo of São Paulo's formal city and the stark opposite of an anarchistic, self-constructed development mirroring the city's outskirts, lies a sweet balance that embodies the benefits of both. Flexibility in urban design is achieved by negotiating between imposed limits of top-down planning and simultaneous permissions for bottom-up, circumstantial adaptations that respond to unexpected changes.

In his book, *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Jeremy Till quotes Henri Lefebvre's ideas about social space: “Social space is a social product.”<sup>30</sup> A different understanding of space arises out of Lefebvre's redefinition: social production is a “shared enterprise,” and social space is a “dynamic space... [whose] production continues overtime and is not fixed to a single moment of completion.”<sup>31</sup> Till argues in the spirit of Cedric Price that building is not necessarily the best and only solution to a spatial problem. An alternative way of seeing architecture is one that removes the architect as the individual hero and replaces him with collaborating agents who act with, and on behalf of, others.

Similar idea of embracing indeterminacy has also been proposed by Ignasi de Sola-Morales in his essay *Terrain Vague*, written in 1995. Sola-Morales argues that void and absence a terrain vague is also “promise, the space of the possible, of expectation.”<sup>32</sup> The dual concept of a land defined by indeterminacy theorizes on non-design and the margins of the ordered world we are part of. The potential of exploring the concept of terrain vague in design presents a unique chance of imbuing spatial and social form to an existing urban phenomenon of change and uncertainty.

## SURGICAL ACUPUNCTURES AS CONSTRUCTED NARRATIVES

The design manifesto portion of this investigation is unlike most architectural manifestos which operate at massive and intangible urban scales, but rather focuses on acupunctural insertions that begin with a

---

29. ASKAN, Esra. *Reading the Generic City*. p. 144-152.

30. AWAN, Nishat, Tatjana S.; TILL, J. *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, p. 29.

31. Ibid.

32. SOLA-MORALES, Ignasi de. *Terrain Vague: Interstices At the Edge of the Pale*. p. 121.

seeded action at the scale of architecture that would then catalyze a series of temporally successive events and grassroots developments involving active participation of the occupants. In addition to the already-existing housing and reoccupation movements, this research and design proposes for the potentiality of expanding on the notion of preservation and reoccupation to greater boundaries by establishing an urban framework for bottom-up, grassroots development in site-specific, programmatically unique yet flexible contexts. Eight narratives, each with its theme extracted from existing cultural and infrastructural contexts, are sited in vacant buildings across downtown to form a constellation of surgical deployments that effectuates a new mobile network of connections rooted in an adaptive and participatory urbanism.

Exploring concepts of spatial agency, terrain vague and indeterminate design discussed in the previous sub-section, each intervention is initially composed of a *half-design* that allows room for future adaptive additions or subtractions related to topics such as community-building, living, food production, mobility, health and the cleansing of water. In each scenario, architecture extends beyond its immediate, restricted plot and relates to a broader context of existing infrastructures such as highways, roads, public open plazas, or green spaces in the city. Names reflecting a theme extracted from existing cultural and infrastructural contexts have been assigned to these new developments, which suggest, but without limiting hybridized programmatic usage of these obsolete structures.

This list of names includes, *starting a protest, where everyone comes from somewhere else, close to water, more than an oasis, for catching a scent, an endless loop, showing off a talent*, and a *useless void*. These projects are imagined to be developed in parallel with current housing movements such as FLM mentioned in the previous section. To prevent market economy from encroaching into these movements, new suggestions of alternative ownerships in the city such as community-based land trusts, collective ownership or community-based land trust allows such imaginative narratives to be plausible.

In a sequential narrative development, the manifesto starts with a protest, and occupies a vacant office building facing the gate of downtown in front of Viaduto do Cha. The top row of drawings in Figure 3 suggests the very first move that is taken as a initiator. Each *seed* is imbued with indeterminacy yet an overall structure. Absence of limit precisely contains the expectations of mobility and vacant roving. The bottom drawings of Figure 3 are potential temporal developments when the seeds have fully blossomed and matured.

São Paulo's modernist legacy immensely influenced the modernization and rapid development of the city. However, in the light of the status quo, philosophies and methods of urban design from the past eras are no longer applicable in solving our contemporary issues today.

São Paulo's contradictory scenario of a shrinking center and an expanding precarious periphery invites reimagination of architecture's role as programmatic and opportunistic infrastructure that catalyzes seeded events and grassroots developments which eventually gives the city back to its citizens. Ultimately, a new city is overlay onto the old, where incremental changes are allowed in a participatory manner of its occupants, in stark contrast with the concrete jungle the São Paulo as we know today.

## BIBLIOGRAPHY

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Brazil's Modern Architecture*. London, Phaidon, 2004.

ASKAN, Esra. Reading the Generic City: Retroactive Manifestos for Global Cities of the Twenty-first Century. *Perspecta Yale Architectural Journal*, n. 41, 2008, p. 144-152.

AWAN, Nishat; SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy. *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*. Abingdon, Routledge, 2011.

CAVALCANTI, Lauro. *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture, 1928-1960*. New York, Princeton Architectural Press, 2003.

SOLA-MORALES, Ignasi de. *Terrain Vague: Interstices At the Edge of the Pale*. New York, Routledge, 2014.

MONFREGOLA, Alessandro. *Vacant buildings for housing in São Paulo: How to attract inhabitants and investors in the districts of Se and Republica*. ETH Wohnforum. ETH Case. 2013, p. 40.

DEL RIO, Vincente; SIEMBIEDA, William J. *Contemporary Urbanism in Brazil: Beyond Brasilia*. Gainesville, University Press of Florida, 2010.

SHIEH, Leonardo. *Urban Acupuncture as a strategy for São Paulo*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2006.

# PATRIMÔNIO MODERNO RECUPERADO: RESTAURAÇÃO DA CASA DA CRIANÇA EM LONDRINA PR

Juliana Harumi Suzuki

## RESUMO

A discussão sobre as políticas de assistência à infância no Brasil ganhou força a partir da década de 1930, com ascensão política de Getúlio Vargas. No início dos anos 1950, iniciaram-se as ações para a viabilização da primeira obra de assistência infantil em Londrina, no norte do Paraná. Trata-se da Casa da Criança, projetada entre 1950 e 1955 pelos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. O projeto é parte integrante de um conjunto de doze trabalhos elaborados para a cidade entre 1948 e 1955. A obra foi inaugurada em 1955 e destinava-se ao atendimento de crianças da periferia e da zona rural de Londrina. Após sua desativação, em 1968, a Casa da Criança recebeu várias outras funções que resultaram na descaracterização do projeto original de Artigas e Cascaldi. Este artigo relata a trajetória do projeto dos arquitetos, do processo de construção, abandono e posterior restauração, concluída em 2016. Apresenta e analisa as principais diretrizes norteadoras da recuperação do edifício, a partir do exame do memorial de restauração e de documentação fotográfica.

Palavras-chave: Casa da Criança, Vilanova Artigas, Patrimônio arquitetônico moderno.

# MODERN HERITAGE RECOVERED: RESTORATION OF THE CASA DA CRIANÇA IN LONDRINA PR ABSTRACT

The discussion about the child assistance politics in Brazil gain strength in the 1930s, with the ascension of President Getulio Vargas. In the early 1950s, the government began to take actions in order to make the first child assist construction in Londrina, North of the state of Paraná, called Casa da Criança, projected between 1950 and 1955 by the architects João Batista Vilanova Artigas and Carlos Cascaldi. This project composes a group of twelve projects created for the city during the period between 1948 and 1955. The Casa da Criança was opened in 1955 with the purpose of supporting and assisting children from the outskirts of town and the countryside of Londrina. After its deactivation, in 1968, many other functions were given to the building, which culminated in the disfigurement of Artigas and Cascaldi original project. This essay exams the trajectory of architect's project, addressing the constructing process, abandonment and posterior restoration, concluded in 2016. It presents and analyzes the main guidelines that led the recovering of the building, through the exam of the memorial of the restoration and photographic documentation.

Keywords: Casa da Criança, Vilanova Artigas, Modern Architectural Heritage.

# PATRIMONIO MODERNO RECUPERADO: RESTAURACIÓN DE LA CASA DA CRIANÇA EN LONDRINA PR RESUMEN

La discusión sobre las políticas de asistencia a la infancia en Brasil ganó fuerza a partir de la década de 1930, con ascenso político de Getulio Vargas. A principios de los años 1950, se iniciaron las acciones para la viabilidad de la primera obra de asistencia infantil en Londrina, en el norte de Paraná. Se trata de la Casa da Criança, proyectada entre 1950 y 1955 por los arquitectos João Batista Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi. El proyecto



forma parte integrante de un conjunto de doce trabajos elaborados para la ciudad entre 1948 y 1955. La obra fue inaugurada en 1955 y se destinó a la atención de niños de la periferia y de la zona rural de Londrina. Después de su desactivación, en 1968, la Casa da Criança recibió varias otras funciones que resultaron en la desfiguración del proyecto original de Artigas y Cascaldi. Este artículo relata la trayectoria del proyecto de los arquitectos, del proceso de construcción, abandono y posterior restauración, concluido en 2016. Presenta y analiza las principales directrices orientadoras de la recuperación del edificio, a partir del examen del memorial de la restauración y de documentación fotográfica.

Palabras llave: Casa da Criança, Vilanova Artigas, Patrimonio arquitectónico moderno.



Quando me confiaram este projeto, eu poderia simplesmente ter feito uma edificação de frente colonial com duas estátuas na frente: uma criança mamando em uma negra. Mas não. Também optei por um projeto moderno.<sup>1</sup>

Um projeto moderno - assim Vilanova Artigas definiu o plano da Casa da Criança, elaborado entre 1950 e 1955, em Londrina, norte do Paraná. O *também* faz referência ao fato de Artigas, juntamente com Carlos Cascaldi, ter empreendido, além desta, outras seis obras na cidade: a Estação Rodoviária (1948-1952), o edifício da Sociedade Auto Comercial de Londrina (Autolon) (1950-1951), o Cine Ouro Verde (1948-1952), os Vestiários do Londrina Country Clube (1951), o anexo para o hospital Santa Casa (1952-1955) e a residência do prefeito Milton Ribeiro de Menezes (1952).<sup>2</sup>

Concebida como uma instituição de assistência infantil, a Casa da Criança atenderia crianças entre seis meses a um ano e meio de idade, embora fotos da época revelem que, durante seu funcionamento, a faixa etária dos pequenos usuários tenha sido mais ampla. Foi um marco para a questão social na cidade, que na época contava com uma população de cerca de 35 mil habitantes na área urbana.

O contexto local justifica a afirmação de Artigas: Londrina era uma cidade acanhada, cuja economia baseava-se na cultura cafeeira. Seria mais uma das muitas cidades novas brasileiras surgidas no século XX, não fosse o desejo das esferas pública e privada em conferir-lhe uma fisionomia moderna. Tal intento envolveu a construção de edifícios espelhados nos grandes centros urbanos do país, e, particularmente em São Paulo.

Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi contribuíram decisivamente para este empreendimento, materializado em obras caracterizadas pela pureza volumétrica, uso de materiais e técnicas avançadas e

---

1. Artigas, 1984, p.1.

2. Além dos projetos construídos, Artigas e Cascaldi elaboraram outros cinco estudos para a cidade: o Hospital de Londrina (1948), o Ginásio de Esportes para o Londrina Country Clube (1950), o Posto Transparaná (1950), o Posto de Serviço para a Sociedade AUTOLON (1951) e o Estádio Municipal de Londrina (1953) (Suzuki, 2003, p.10).

racionalidade construtiva. A Casa da Criança, portanto, não poderia ter uma frente colonial, com duas estátuas na frente.

## CONSTRUINDO PARA O FUTURO

A Casa da Criança foi idealizada para receber a primeira obra de amparo social em Londrina. Foi concebida no âmbito das discussões sobre as políticas de assistência social implementadas desde a era Vargas (1930-1945). A Constituição de 1937 garantia que “a infância e a juventude devem ser objeto de cuidados e garantias especiais por parte do Estado”; devendo assegurar-lhes medidas “destinadas ao desenvolvimento de suas faculdades” (RIZZINI, 1995. Apud PASSO-NE; PEREZ, 2010, p. 656).

A Casa da Criança foi uma obra financiada por recursos municipais e contribuições dos cidadãos e desde sua concepção almejava-se torná-la um marco na paisagem de Londrina:

A Casa da Criança deve seu êxito ao Sr. Hugo Cabral e à Câmara pela concessão de verbas orçamentárias. À dedicação, enérgica e produtiva do primeiro e à compreensão inteligente e patriótica da segunda, a Casa da Criança em Londrina será um monumento a atestar a generosidade e a visão de um povo que sabe olhar e encarar o futuro, amparando justamente quem mais de amparo precisa (COUTINHO, 1951, p.1).

Muito se tem falado e escrito sobre o que representa para a sociedade, para uma cidade em evolução como a nossa, um estabelecimento dessa natureza, em condições de desenvolver amplo programa assistencial, cujos resultados benéficos serão refletidos, não no presente, mas no futuro, quando tivermos uma coletividade formada de gente fisicamente forte e sadia, capaz de realizar a efetiva grandeza de Londrina. Realmente, as obras assistenciais, cuja escassez tem sido a causa de muitas das crises sociais que enfrentamos, são tarefa que deveria estar no primeiro plano dos governos de visão. No terreno de proteção à infância, o problema se reveste de importância ainda maior. Desde os dias primevos da civilização cristã,

as questões da pediatria e da puericultura têm preocupado os estudiosos; e os responsáveis pela coisa pública, que sempre tencionaram realizar o bem comum, pensando na grandeza futura da comunidade, têm devotado particular atenção à criança, que é, indiscutivelmente, o ponto de partida para os grandes cometimentos humanos. Crianças robustas espelham um futuro de glória e de prosperidade para a pátria. Proteger a infância, portanto, significa estar construindo para o futuro. (*Folha de Londrina*, 17 ago. 1955, p. 2)

Durante a campanha de arrecadação de fundos para a construção, ecos das tensões do período da II Guerra Mundial se faziam ouvir na imprensa local:

Esta folha, em seu último número, publicou a lista das contribuições colhidas para a Casa da Criança em Londrina. Nessa lista, como deve ter notado o leitor, não há um único subscritor japonês. Isso nos faz pensar que ninguém procurou donativos na colônia nipônica ou, se procurou, dita lista saiu de lá in-albis, atestando a exígua ou nula generosidade de um setor do município, onde a riqueza abunda, unida à excepcional facilidade de ganhar dinheiro nesta terra, empregando recursos mínimos. A falta de nomes individuais ou de firmas de colonização em referência, francamente, desilude a todos quanto simpatizam com essa gente que nos atrai com seu eterno sorriso à flor dos lábios. (COUTINHO, 1951, p.1).

A Casa da Criança localizava-se em um terreno nobre, no centro da cidade, a poucos metros da Igreja Matriz e defronte a uma praça onde, pouco tempo depois, foi construída uma concha acústica, similar a uma obra do arquiteto Francisco Bolonha em Vitória ES.

O terreno possui um formato triangular, com frente suavemente curva. O desenho singular certamente influenciou a resolução do projeto em dois blocos em “L” – um deles com três pavimentos e o outro com dois, acompanhando os lados do triângulo, liberando a frente do terreno, de forma a dialogar com o espaço público (SUZUKI, 2003, p.102).

O programa de necessidades foi distribuído de forma racional, com atividades correlacionadas no mesmo andar. No térreo, estavam

a administração e os serviços. A lavanderia localizava-se no subsolo, quase um *bunker* ao qual se tinha acesso por escada íngreme e estreita. Trata-se de solução incomum para uma cidade com baixíssima densidade construtiva, o que traz indícios de que Artigas possa ter se utilizado de normativa derivada do decreto-lei nº4098, de 1942, do governo Getúlio Vargas, que determinava a construção de abrigos antiaéreos em edifícios com mais de cinco pavimentos ou com área superior a 1200 m<sup>2</sup> (Brasil, decreto-lei nº4098, 13 de maio de 1942). Essa lei, gerada em meio à apreensão provocada pela Segunda Guerra Mundial, levou à produção de vários espaços subterrâneos em prédios localizados em cidades como São Paulo e Belo Horizonte (GOUTHIER, 2013; CHEREM, 2015).

No primeiro andar, localizava-se o auditório, o setor de atendimento clínico, composto por consultórios e sala de raios-x. No segundo andar havia o berçário e, no último pavimento, o solário, cujas formas sinuosas contrastavam com a ortogonalidade do restante do edifício, "uma espécie de *toit-terrace* corbusiano, para ser usado como área de lazer pelas crianças" (ARTIGAS, 2015, p.124).

O projeto contempla os cinco pontos da nova arquitetura corbusieriana, nele estão presentes os pilotis, a planta livre, fachada livre, as janelas longitudinais e o terraço-jardim. Apesar da presença dos pilotis, o andar térreo, contudo, foi utilizado de maneira convencional, não se beneficiando completamente da solução arquitetônica.

A planta livre e a modulação estrutural permitiram a disposição das paredes conforme as necessidades de uso. Em alguns espaços, as colunas de seção circular e revestidas de pastilhas não estavam incrustadas nas vedações, e estando soltas nos ambientes, qualificavam os espaços internos.

As aberturas, abundantes para garantir boa iluminação e ventilação, eram guarnecidas por esquadrias metálicas com pesados mecanismos de abertura, o que provavelmente garantia a segurança dos pequenos usuários.

A circulação vertical é feita através de seis lanços de rampas, contidas em volume anexo aos demais corpos da edificação. De acentuada inclinação – cerca de 15% –, elas conferem dinamismo e fluidez espacial entre os diferentes níveis.

O memorial da obra da Casa da Criança, de 1954, atesta o cuidado dos arquitetos com relação às especificações de projeto:

Os serviços a serem efetuados deverão obedecer rigorosamente às indicações do projeto e especificações. [...] O disposto nestas especificações prevalece nos casos de divergências com o disposto no projeto. Nos casos omissos cabe ao arquiteto projetista decidir como fiscal da obra. (Prefeitura Municipal de Londrina, 1954, p.7).

Com relação aos acabamentos empregados, as pormenorizações eram igualmente precisas:

- Revestimento externo: pastilhas quadradas de primeira qualidade nos lugares indicados no projeto; pastilhas retangulares de primeira qualidade nas colunas; revestimento em cal e areia em duas camadas, emboço e reboco, nos lugares onde não está indicado revestimento de pastilhas;
- Revestimento interno: cal e areia em duas camadas: emboço e reboco, em todas as paredes internas; os revestimentos devem ser feitos com espessura tal que as paredes internas resultem com a espessura dos batentes; em azulejos até a altura de 2m nos lugares indicados no projeto. Azulejos nacionais, brancos, de primeira qualidade. As paredes a receberem azulejos devem ser tratadas com uma camada muito fina de argamassa de cal, cimento e areia (chapiscado), aplicada sobre o tijolo. Sobre ele devem ser colocados os azulejos de maneira que eles fiquem na mesma prumada do reboco, dentro, portanto da espessura de 2 cm, que são reservados para o revestimento interno;
- Forros: forros revestidos com argamassa de cal, cimento e areia 1:3:12 para a primeira demão e argamassa de cal e areia 1:2 para a segunda e última demão. Acabamento perfeitamente desempenado;
- Pisos: nos lugares de piso sobre o terreno especificado de acordo com 2.2.5. Haverá um lastro de concreto magro de 0,10m de espessura; os pisos de pedra estão marcados no projeto. Fazer o piso com placas de granito ou arenito colorido, de forma irregular sem juntas tomadas; pastilhas, incluindo espelhos da escada. Pastilhas quadradas de primeira qualidade; os pisos de pastilhas serão assentados sobre base desempenada com argamassa de cal, cimento e areia 1:3:12. Consulte plantas sobre os lugares onde são usados pisos de pastilha; tacos de peroba 7x21, com asfalto e pedrisco assentados com argamassa de cimento e areia 1:3 (Ver Plantas);

- Rodapé: rodapé de peroba 2x5; nos lugares indicados no projeto; rodapé de pastilhas com 5cm de altura nos lugares indicados no projeto. A face acabada da pastilha deverá ficar na mesma face de parede acabada. Nas colunas e paredes que são revestidas de pastilhas, estas devem ir até o piso não havendo, portanto, rodapé de cor ou material diferente. (PREFEITURA MUNICIPAL DE LONDRINA, 1954, p.11-12).

Malgrado as dificuldades esperadas durante a execução de uma obra cujas características em muito diferiam da cultura construtiva local, a Casa da Criança foi inaugurada em agosto de 1955. Desde sua inauguração, foi bem aceita pela sociedade local, que aprovou sua arquitetura moderna.

Paradoxalmente, apesar de incorporada ao cenário urbano como monumento, não atingiu plenamente os objetivos que levaram à sua realização – situando-se na área central da cidade, não atendia as necessidades das famílias moradoras da periferia e da zona rural, para quem, em princípio, a instituição se destinaria, e que sequer sabiam da existência da entidade assistencial.

Entretanto, apesar de recebida com entusiasmo pelos londrinenses, já no ano seguinte a Casa da Criança sofreu com a falta de recursos públicos e a escassez de donativos da comunidade. O ambulatório, situado no primeiro andar, foi transferido para o hospital local e rapidamente as instalações demonstraram ser insuficientes para atender a demanda da cidade.

O edifício abrigou a Casa da Criança até 1968. Destituído de sua função original, o prédio sofreu sucessivas modificações que lentamente o afastou da concepção original do projeto de Artigas e Cascaldi.

Em 1970, o edifício passou a sediar a Biblioteca Pública Municipal - nele permanecendo até 1984 -, e depois abrigou a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, o Departamento de Cultura e, finalmente, a partir de 1992, a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Londrina ocupou suas instalações, onde permanece até os dias atuais.

Uma vez privado de sua função primária, o edifício recebeu intervenções que o desfiguraram profundamente. Nos fundos do terreno foram adicionados anexos, paredes internas foram removidas e outras construídas, os *brise soleils* que revestiam uma das fachadas foram retirados. Em 1984, um painel de azulejos figurativos, retratando as transformações urbanas, foi instalado na fachada frontal, em

comemoração aos 50 anos da cidade; o jardim recebeu uma grande escultura em pedra, perturbando e poluindo visualmente a pureza da composição.

Mas as intervenções mais agressivas foram, sem dúvida, a cobertura do antigo solário e a adição de um pavimento sobre um dos blocos da edificação. Às descaracterizações sofridas ao longo do tempo somaram-se anos de conservação precária. O resultado das sucessivas modificações foi um conjunto que, ao final, pouco lembrava o projeto de Artigas e Cascaldi para a Casa da Criança.

## O PROCESSO DE RESTAURAÇÃO

Em 2009, iniciou-se o processo para a execução da restauração da obra. O projeto de recuperação foi elaborado pela empresa ArquiBrasil Arquitetura e Restauração LTDA, de Curitiba, sob coordenação geral da arquiteta Jussara Valentini.

Após levantamento das condições da obra, o diagnóstico geral conclui que:

De um modo geral pode-se afirmar que a degradação do edifício pode ser atribuída à falta de manutenção periódica e preventiva. A perda de revestimento de pastilhas e problemas no sistema de escoamento das águas pluviais causaram as infiltrações responsáveis pelos maiores danos. O revestimento de pastilhas de pilares, vigas e paredes está bastante comprometido seja pela perda de material seja pelo recobrimento com tinta. A estrutura não apresenta problemas significativos e os danos estão relatados no laudo pericial [...] As esquadrias de ferro apresentam muitos pontos de corrosão e vidros quebrados ou substituídos. Os pisos de madeira estão em péssimo estado diferentemente dos pisos cerâmicos que apresentam poucas peças danificadas ou faltantes. Os banheiros do pavimento térreo estão em funcionamento. Os vasos sanitários foram substituídos e mudados de posição. O revestimento cerâmico das paredes e pisos também foi substituído. No pavimento 1, um dos banheiros está desativado e o outro foi transformado em cozinha. No pavimento 3, os dois banheiros que lá existiam foram eliminados. Somente o banheiro do pavimento 2



mantém as características originais, sendo a única alteração a substituição do vaso sanitário. Com exceção dos condutores de águas pluviais localizados na parede dos fundos das rampas e o do ralo do terraço, todos os demais foram inutilizados ou por terem perdido a função pela colocação da cobertura de calhetão ou por terem sido obstruídos pela construção do pavimento no bloco da direita. Novos condutores, externos, foram instalados. A tubulação das instalações elétricas originais ainda é utilizada, mas a maioria das instalações elétricas, de telefone e lógica são aparentes, correndo pelas paredes e atravessando esquadrias. (ARQUIBRASIL, 2009, p.8)

A diretriz geral da proposta de restauração foi o retorno às características mais marcantes do projeto original da Casa da Criança - especialmente a volumetria e a recomposição da espacialidade -, compatibilizando-o com as normativas de segurança e acessibilidade, e objetivando sua utilização para fins administrativos.

Não há dúvida de que as intervenções mais importantes para a restauração da antiga Casa da Criança são as remoções dos anexos agregados ao edifício após décadas de uso e mudanças de função. As ações de maior peso contemplaram a demolição do pavimento adicionado durante o período em que funcionou a biblioteca pública, a remoção da cobertura do antigo solário, bem como a eliminação dos volumes anexos nos fundos do terreno.

O andar que havia sido sobreposto a um dos corpos do edifício foi removido, recuperando-se o dinamismo compositivo do projeto original. O solário, dotado de sinuosa parede revestida em pastilhas, e que havia sido coberto por canhestra cobertura de fibrocimento, foi reaberto, retornando à sua antiga destinação. As instalações sanitárias foram readequadas, com a troca de louças e revestimentos, quando necessário.

O subsolo, originalmente projetado para abrigar o almoxarifado e a lavanderia da Casa da Criança, que ficara vedado e inacessível durante décadas, foi recuperado e adaptado como área de serviços da Secretaria Municipal de Cultura.

Para além do processo de recomposição da espacialidade original, o projeto de restauração promoveu a adequação do edifício às normas de acessibilidade, com a introdução de rampas e elevador. Este foi anexado como estrutura metálica independente, ao fundo, de modo que sua presença interferisse o menos possível na volumetria.



As áreas externas do lote receberam tratamento paisagístico, com acesso por rampas projetadas de acordo com a legislação vigente. Os pátios foram requalificados com mobiliário, iluminação e tratamento de piso. Nos fundos, um deck de madeira ocupa o local em que anteriormente haviam sido construídos anexos incompatíveis com as características do projeto de Artigas e Cascaldi. Embora eliminados, vestígios de sua presença foram mantidos nas paredes externas do edifício.

Com relação às paredes internas e externas, foram definidas as seguintes diretrizes (ARQUIBRASIL, 2009, p.16):

- Recuperação dos elementos existentes, eliminação de fissuras e trincas e retirada de peças não compatíveis como pregos, ganchos e fiações; raspagem de tinta solta, preenchimento de orifícios e regularização da superfície de revestimento;
- As divisórias internas e externas adicionadas posteriormente foram removidas;
- Os elementos retirados ao longo do tempo, necessários à recuperação da leitura original do edifício, foram reconstruídos;
- Eventualmente, paredes demolidas e não reconstruídas deixaram traços de sua presença no piso;
- Construção de elementos verticais necessários ao novo uso foram executados em material leve – em sistema *tipo drywall*.
- Quando da inserção desse sistema nas instalações sanitárias projetadas, as paredes foram revestidas com laminado melamínico texturizado.

Houve especial preocupação na reutilização das pastilhas de revestimento. Em áreas em que a demolição foi necessária, elas foram retiradas de forma a possibilitar a recomposição de colunas e paredes originais. Igual procedimento foi adotado nos pisos, rodapés e azulejos:

Os rodapés de madeira serão retirados cuidadosamente com ferramentas manuais para posterior recolocação. A remoção dos assoalhos deve ser cuidadosa para preservar piso original que se encontra sob ele. [...] Ainda que seja difícil a retirada sem quebra este é um objetivo a ser buscado para utilização das peças de piso na restauração dos outros espaços. Os azulejos devem ser usados na eventual necessidade de substituição de peças no banheiro do pavimento 2. As peças que não forem usadas durante as

obras de restauração deverão ser entregues à Secretaria de Cultura para futuras necessidades na manutenção do prédio (ARQUIBRASIL, 2009, p.18).

O projeto de restauração recomendou a remoção do painel de azulejos da fachada, entendendo que ele perturbava a leitura da edificação. Da mesma forma, a escultura colocada no jardim frontal deveria ser retirada, cabendo à prefeitura a instalá-la em outro local.

Apesar de prevista no projeto, a eliminação do painel de azulejos não se concretizou, entendendo-se que o mural havia sido incorporado à memória da comunidade, consolidando-se como elemento constituinte da fachada.

Fato inesperado ocorreu durante a execução do restauro: ao se remover o revestimento de uma das paredes internas, encontrou-se uma pintura que registrava uma criança, de autoria desconhecida. Optou-se por manter o vestígio, sem recobri-lo com nova pintura.

A recomposição das pastilhas ofereceu particular dificuldade: apesar do cuidado na reutilização das peças removidas, houve necessidade de substituição, em algumas áreas, por novas peças.

Concluído o projeto de restauração, a partir de 2010 iniciou-se o trabalho de viabilização da obra. As dificuldades incluíram desde equívocos no processo de licitação, em um primeiro momento considerado como reforma – e não como restauração –, o que inviabilizou o processo inicial e levou a uma longa paralisação da obra, até a escassez de aporte financeiro das esferas estaduais e federais para o andamento da intervenção. Sessenta anos depois, tal como na época da construção, o poder público do município decidiu conduzir a restauração com recursos próprios. O que se seguiu foi um tortuoso percurso, entremeado por problemas administrativos de toda sorte, e por paralisações que levaram à invasão e ocupação do edifício por pessoas sem teto.

Finalmente, após seis anos de inúmeras idas e vindas, a restauração da antiga Casa da Criança foi concluída, em abril de 2016. Em dezembro do mesmo ano, o edifício foi tombado em esfera municipal, constituindo-se no primeiro exemplar resguardado pela legislação recentemente aprovada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização como instrumento fundamental para a preservação é questão amplamente discutida, sobretudo a partir do século XIX. Eugène

Emmanuel Viollet-le-Duc a defendia como “o melhor meio para conservar um edifício é encontrar para ele uma destinação, e satisfazer tão bem todas as necessidades que exige essa destinação, que não haja modo de fazer modificações” (VIOLETTE-LE-DUC, 2000, p. 65).

A incorporação de novos usos é fato intrínseco à permanência de vários artefatos arquitetônicos ao longo da História, considerando que a não utilização pode levá-los ao abandono e, posteriormente, ao seu desaparecimento. Por outro lado, um uso incompatível pode mostrar-se igualmente prejudicial à integridade do edifício.

No caso da intervenção sobre a Casa da Criança, visou-se a recuperação e implementação do uso como edifício público administrativo, e não a restituição do uso original, de assistência social, fato que se constituiria em anacronismo após 60 anos de sua inauguração. Por outro lado, constitui-se também, e principalmente, em operar sobre um exemplar de relevância estética e histórica, cujo alcance extrapola os limites regionais em que se insere.

A estratégia de recuperação do projeto de Artigas e Cascaldi, portanto, envolveu atender às necessidades funcionais do novo programa a que se destinaria, sem, entretanto, descaracterizar as linhas fundamentais do projeto original.

Nesse sentido, o uso como espaço administrativo, plenamente atendido pelas inserções de elementos leves, como paredes divisórias removíveis, permitiu que a espacialidade do projeto original pudesse ser recuperada, quase que em sua totalidade. Ainda assim, quando alterações mais expressivas se fizeram necessárias, como na adequação às normas de segurança e acessibilidade, os critérios de distinguibilidade e reversibilidade estão presentes.

A Secretaria da Cultura do município, que durante o período da obra funcionou precariamente em outro espaço, pôde reocupar o edifício, reconectando-se também ao passado - a seção infantil da biblioteca pública municipal ocupa uma das alas recuperadas, uma referência à função original da Casa da Criança que, após seis décadas, tem novamente os pequenos circulando por seus ambientes.

## BIBLIOGRAFIA

ARQUIBRASIL. *Restauração do edifício da Secretaria da Cultura: Memorial Descritivo*. Londrina, 2009.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Folha de Londrina*, Londrina, 30 ago. 1984, p.2.

ARTIGAS, Rosa. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Terceiro Nome, 2015.

BRASIL. Decreto-lei nº 4098, de 13 de maio de 1942. Define, como encargos necessários à defesa da Pátria, os serviços de defesa passiva anti-aérea <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/Del4098.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del4098.htm)>.

CHEREM, Carlos Eduardo. No Brasil, abrigos antiaéreos da 2ª Guerra viram salão de festas e depósito. *UOL*, Belo Horizonte, 09 maio 2015 <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/05/09/no-brasil-abrigos-antiaereos-da-2-guerra-viram-salao-de-festas-e-deposito.htm>> .

Construindo para o futuro. *Folha de Londrina*, Londrina, 17 ago. 1955, p.2.

COUTINHO, Humberto Puiggari. A Casa da Criança. *O Município, Londrina*, 29 nov. 1951, p1.

GOUTHIER, Juliana. Estratégia contra a guerra. *O Tempo*, Belo Horizonte, 05 jul. 2013 <<http://www.otempo.com.br/opini%C3%A3o/juliana-gouthier/estrat%C3%A9gia-contr-a-guerra-1.676473>>.

PASSONE, Eric Ferdinando; PEREZ, José Roberto Rus. Políticas Sociais de Atendimento às Crianças e aos Adolescentes no Brasil. *Cadernos de Pesquisa*, v.40, n.140, maio/ago. 2010, p. 649-673.

*Memorial Descritivo da Casa da Criança*. Londrina, Prefeitura Municipal de Londrina, 1954.

SUZUKI, Juliana Harumi. *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*. Cotia, Ateliê Editorial, 2003.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia, Ateliê Editorial, 2000.

# INTERVENÇÕES RADICAIS: A IMPORTÂNCIA DA DISCUSSÃO SOBRE PRESERVAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Marcio Novaes Coelho Jr.  
Silvio Sguizzardi

## RESUMO

A intervenção radical não é uma ação desprovida de critérios e embasamento teórico. Pelo contrário, a fundamentação teórico-metodológica contida nas Cartas Patrimoniais deve ser observada e respeitada. Quanto mais profunda a intervenção em um bem cultural, maior o grau de comprometimento e responsabilidade exigido, assim como, maior é a importância da pesquisa e do levantamento a respeito de sua origem e história, do diagnóstico de patologias, da definição de critérios e da finalidade da proposta e, da experimentação projetual, testando múltiplas soluções e realizando simulações.

Partindo da premissa de que a construção do saber é realizada através da combinação fundamental entre reflexão teórica e experimentação prática, o questionamento, a discussão e a confrontação de ideias se tornam importantes ferramentas de aprendizado, enquanto exercício permanente, baseado na relação dialética como método investigativo.

Neste sentido, este artigo apresenta as reflexões e os resultados de uma oficina de projetos recentemente desenvolvida na cidade de São Paulo, cujo objetivo foi discutir a intervenção no patrimônio cultural, por meio de propostas não ortodoxas de arquitetura, que suscitem a reflexão crítica e um debate construtivo e propositivo a respeito das relações entre preexistências e novos elementos, suas temporalidades e eventuais possibilidades imprevisíveis de novas configurações espaço-temporais.

Palavras-chave: Patrimônio, Intervenção, Arquitetura.

# RADICAL INTERVENTIONS: THE IMPORTANCE OF DISCUSSION ABOUT CULTURAL HERITAGE PRESERVATION AND TRANSFORMATION ABSTRACT

Radical intervention is not an action devoid of criteria and theoretical foundation. On the contrary, the theoretical and methodological foundations contained in the Letters of Equity must be observed and respected. The deeper the intervention in a cultural good, the greater the degree of commitment and responsibility required, as well as the greater the importance of research and survey regarding its origin and history, the diagnosis of pathologies, the definition of criteria and the Purpose of the proposal and of the experimental design, testing multiple solutions and performing simulations.

Starting from the premise that the construction of knowledge is carried out through the fundamental combination of theoretical reflection and practical experimentation, questioning, discussion and confrontation of ideas become important learning tools as a permanent exercise based on the dialectical relation as a research method.

In this sense, this article presents the reflections and results of a recently developed project workshop in the city of São Paulo, whose objective was to discuss intervention in cultural heritage, through unorthodox architectural proposals, that provoke critical reflection and a Constructive and constructive debate about the relationships between preexistences and new elements, their temporalities and eventual unpredictable possibilities of new spatio-temporal configurations.

Keywords: Cultural Heritage, Intervention, Architecture.

# INTERVENCIONES RADICALES: LA IMPORTANCIA DE LA DISCUSIÓN SOBRE PRESERVACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL RESUMEN

La intervención radical no es una acción desprovista de criterios y base teórica. Por el contrario, la fundamentación teórico-metodológica contenida en las Cartas Patrimoniales debe ser observada y respetada. Cuanto más profunda es la intervención en un

bien cultural, mayor es el grado de compromiso y responsabilidad exigida, así como, mayor es la importancia de la investigación y del levantamiento acerca de su origen e historia, del diagnóstico de patologías, de la definición de criterios y de la definición La finalidad de la propuesta y, de la experimentación proyectual, probando múltiples soluciones y realizando simulaciones.

A partir de la premisa de que la construcción del saber se realiza a través de la combinación fundamental entre reflexión teórica y experimentación práctica, el cuestionamiento, la discusión y la confrontación de ideas se convierten en importantes herramientas de aprendizaje, como ejercicio permanente, basado en la relación dialéctica como método investigativo.

En este sentido, este artículo presenta las reflexiones y los resultados de un taller de proyectos recientemente desarrollado en la ciudad de São Paulo, cuyo objetivo fue discutir la intervención en el patrimonio cultural, a través de propuestas no ortodoxas de arquitectura, que susciten la reflexión crítica y un planteamiento Debate constructivo y propositivo acerca de las relaciones entre preexistencias y nuevos elementos, sus temporalidades y eventuales posibilidades imprevisibles de nuevas configuraciones espacio-temporales.

Palabras llave: Patrimonio, Intervención, Arquitectura.



Intervenções em bens culturais, apesar de fazerem parte, naturalmente, da história da arte e da arquitetura, apenas passam a ser compreendidas como objeto específico de estudo sistematizado na Idade Contemporânea, a partir do amadurecimento e da consolidação da fundamentação teórico-metodológica a respeito do tema. A incorporação e aplicação prática deste conhecimento técnico acumulado se dão, entretanto, de formas diversas, variando em função do contexto de cada localidade e momento histórico.

Partindo da premissa de que a construção do saber é realizada através da combinação fundamental entre reflexão teórica e experimentação prática, o questionamento, a discussão e a confrontação de ideias se tornam importantes ferramentas de aprendizado, enquanto exercício permanente, baseado na relação dialética como método investigativo.

Neste sentido, este artigo apresenta as reflexões e os resultados de uma oficina de projetos recentemente desenvolvida na cidade de São Paulo, intitulada "Intervenções Radicais: preservação e transformação do patrimônio arquitetônico", cujo objetivo era discutir a intervenção no patrimônio cultural, por meio de propostas não ortodoxas de arquitetura, que suscitem a reflexão crítica e um debate construtivo e propositivo a respeito das relações entre preexistências e novos elementos, suas temporalidades e eventuais possibilidades imprevisíveis de novas configurações espaço-temporais.

## CONTEXTO

A preservação de objetos, edificações, conjuntos urbanos e manifestações culturais oriundos de épocas precedentes é uma prática inerente à nossa cultura, por esses elementos constituírem testemunhos do passar dos tempos e despertarem senso de memória, identidade e pertencimento. O olhar voltado para o passado e a preservação de seu patrimônio podem ser entendidos como uma necessidade subconsciente, que encontra em elementos históricos signos de estabilidade e orientação em contrapartida às dúvidas geradas pela incerteza do futuro (LARKHAM, 1996, p. 06).

A rapidez com que mudanças físicas e socioculturais acontecem, a extensão da destruição causada e a natureza e escala dos vestígios que sobrevivem são determinantes para o fenômeno da valorização



do passado. Quanto mais rápida e intensamente o mundo se transforma, maior a busca por referências solidificadas com o tempo e maior o valor atribuído a acontecimentos, não apenas longínquos, mas cada vez mais recentes (HUYSEN, 2000; LOWENTHAL, 1985).

O retorno a uma realidade ideal supostamente perdida é uma reação fundamental para a sobrevivência humana, traduzida na busca pela identidade, tradições e referências físicas, uma vez que o passado é evidência da existência, sem a qual o homem se torna superficial, impossibilitado de interpretar a própria realidade ou explorar novas formas de experiências com confiança. A distância temporal permite a transformação de objetos em símbolos, a partir da recriação de significados, resultando na formação de um repertório comum pelo apego e sentimento de pertencimento, produzindo novas interpretações, idealizações e revisões, por vezes suscitando visões imaginárias de realidades nunca antes de fato existentes, como a visão utópica surgida em meados do século XX sobre a cidade medieval europeia, hipoteticamente mais saudável e democrática que a metrópole moderna (APPLEYARD, 1979, pp. 19-20).

A valorização do passado possui seus aspectos positivos e fundamentalmente importantes, mas também pode resultar em um comportamento neurótico, segundo o qual qualquer referência (a partir do princípio de que tudo é história) deve ser preservada, independentemente da atribuição de valor por meio de uma visão crítica, mas com base apenas na nostalgia e na visão antagônica que estabelece a impossibilidade de preservação ante ao desenvolvimento urbano, em geral encarnado na figura do mercado e da especulação imobiliária. Assim, quanto mais aquecidas as atividades da indústria civil, maior a ânsia de controle da cidade por parte de agentes preservacionistas (ARGAN, 1969).

Assim, a salvaguarda e conservação de edificações de épocas precedentes através da prática da intervenção são tão antigas quanto o aparecimento dos primeiros assentamentos humanos sedentários. Os povos de cada período e cada localidade desenvolveram maneiras próprias de se relacionar com seu passado, ligando-se a ele ou renegando-o, dando continuidade ou fazendo escolhas seletivas. As estruturas que sobrevivem ao passar dos tempos tornam-se evidências do desenvolvimento cultural da civilização, representando sua história, a própria evolução da humanidade.

No princípio, porém, não existia a visão histórica do passado, nem a atual consciência de ruptura entre passado e futuro. O conceito de

historicidade evoluiu de forma lenta e gradual a partir do Renascimento, quando cresce o interesse pela cultura da Antiguidade e, somente a partir do século XVIII, com o despontar do Iluminismo, a noção de História, como entendida hoje, começa a se formar (KÜHL, 1998, p. 178).

Inicialmente, a conservação de edificações e monumentos dava-se por respeito, religiosidade ou mesmo receio do passado e de seus povos, ou seja, dos mortos. Assim, os gregos honraram as obras helênicas, como também o fizeram os imperadores romanos, que chegaram a tomar medidas legais contra a destruição e pilhagem de seus monumentos, frequentemente explorados como conveniente fonte de matéria-prima para novas construções. No século XV, o Coliseu chegou a ser utilizado para tal fim, tendo seus mármores gerado um lucrativo movimento comercial que enfrentava poucos opositores (LARKHAM, op.cit., p. 33). Porém, é neste período, durante o Renascimento, através do grande interesse pelas construções clássicas, em contraposição à sua destruição, que as noções ligadas ao restauro começam a ser definidas.

Primeiramente entendida como procedimentos voltados para a transmissão de um bem para gerações futuras, a era moderna deu a essa prática novo significado. É a partir da segunda metade do século XVIII, que a postura social em relação aos monumentos e ao patrimônio histórico edificado começa a se transformar, possibilitando grandes avanços das teorias e práticas preservacionistas.

No século XIX, o restauro firma-se como ciência. A preocupação com a conservação de edifícios representativos foi resultado, entre outros fatores, do aparecimento da nova sociedade industrial, responsável pela rápida transformação do ambiente construído de então, com a destruição de numerosas edificações, e da Revolução Francesa, que teve como uma de suas consequências a depredação ou o desaparecimento de várias construções significativas. Aquele momento marcou uma súbita ruptura entre passado e presente, o início das transformações das noções de espaço e tempo devido ao surgimento da era das máquinas, produzindo sentimentos de angústia e inquietude.

Do confronto de debates e experiências, seriam desenvolvidas as bases da teoria contemporânea da preservação de bens culturais, recomendações internacionais sistematizadas nas Cartas Patrimoniais, eventualmente traduzidas em legislações nacionais atualmente em vigor.

Interessante é que as principais ideias e teorias utilizadas na atualidade surgiram já nas polêmicas discussões e práticas daquele estágio embrionário de discussão. Entre os principais pontos identificados, já

constavam: a recomendação de manutenções periódicas em edifícios e monumentos a fim de evitar intervenções; o respeito pela matéria original; os conceitos de distinguibilidade e reversibilidade das intervenções; a necessidade de elaboração de inventários e da pesquisa teórica e documental; a importância da metodologia científica; a garantia do uso social de espaços históricos, impregnando-lhes de vida.

O século XX levou ao aprofundamento do debate, de noções e princípios fundamentais da teoria preservacionista, bem como a ampliação cada vez maior e legítima do que é considerado patrimônio a ser resguardado e conservado.

Atualmente, a questão toma novos rumos, com a configuração de uma nova realidade, baseada na eletrônica e informática, que instaura renovadas relações com as noções de espaço e tempo, em que grandes e rápidas modificações se têm operado. É relevante, portanto, a discussão do papel do patrimônio cultural e das formas de sua preservação, como um meio de nos capacitar e repensar as nossas ações, de modo condizente com as transformações em curso.

No Brasil, a preservação do patrimônio cultural é historicamente realizada mediante a muita dificuldade, enfrentando inúmeros conflitos e contradições, em virtude do contexto socioeconômico, político e cultural específico do país, delineado por sucessivos momentos de crise e instabilidade e, ainda, fundamentalmente, marcado pela avassaladora desigualdade socioterritorial, impressa de modo intrínseco no tecido das nossas cidades, na forma como crescem e se desenvolvem, num panorama de permanente tensão e disputa pelo solo, sob a constante pressão por parte do mercado imobiliário especulativo e do conflito de interesses resultante da profunda promiscuidade entre a iniciativa privada e o poder público.

Como consequência dessa realidade, que efetivamente configura permanente ameaça aos nossos bens culturais, a ação preservacionista brasileira, desde sua origem especialmente calcada na tradição teórico-metodológica italiana e francesa, de modo geral, tende a adotar uma postura proporcionalmente defensiva, resultando bastante conservadora e inflexível, com especial interesse e atenção no valor da materialidade dos bens culturais, colocando-os no patamar ruskiniano do sagrado, gerando um entendimento e senso comum de que no patrimônio *não se pode tocar*.

Este posicionamento ortodoxo, apesar de compreensível e justificável, não necessariamente representa garantia de adequada preservação dos bens culturais em questão. Pelo contrário, aliado à

precariedade estrutural crônica dos órgãos públicos de preservação, muitas vezes, processos se arrastam ao longo de anos sem consenso ou solução, enquanto os bens se deterioram abandonados ou subtilizados, isso quando obras irregulares não são realizadas sem a ciência dos responsáveis, causando descaracterizações profundas ou mesmo perdas irrecuperáveis.

Certamente, as razões, motivações e finalidades das intervenções ensejadas devem ser, sempre, balizadas pelo questionamento a respeito da natureza da ação pretendida, identificando, em um primeiro momento, as intenções e objetivos da ação proposta; somente através do reconhecimento da significação cultural, ou seja, dos valores atribuídos ao bem, é possível determinar *o que preservar e valorizar, o quanto, por que, como e para quem*, enfrentando a linha tênue do paradoxo entre o que manter ou transformar no ato do intervir.

Por meio deste embate, deve-se buscar a consideração de todos os pontos conceituais e técnicos, bem como um entendimento dos anseios das diversas partes envolvidas, a fim de verificar a fundamentação, coerência e legitimidade exigidas à sustentação da argumentação de defesa das soluções propostas.

Valores culturais são atribuídos a todas as coisas como forma de relativização e meio de comparação entre possibilidades de escolhas e, em alguns casos, podem ser medidos em termos econômicos. Além de uma somatória dos custos com recursos naturais ou humanos, produção e questões de propriedade, o valor econômico é sempre decorrente do valor percebido. Este é resultante do reconhecimento de duas qualidades, de uso e de estima, medidas em função do atendimento objetivo utilitário das coisas e das propriedades e características que as tornam desejáveis e estimadas, associadas a aspectos psicológicos, determinantes em função do reconhecimento da subjetividade de comparação entre diferentes elementos. Assim, os valores podem ser percebidos ou não de diversas formas, de acordo com a sensibilidade e repertório de cada um, dependendo de diferenças culturais e variando, portanto, entre diferentes grupos, épocas e localidades. São valores de percepção do mundo ao redor. A atribuição de valores às construções se dá sob os mais variados aspectos, gradações e perspectivas, como um todo e em suas partes, segundo a formação (e manipulação) de imagens, interpretações e a sedimentação de ideias de modo coletivo (COELHO, 2004; MARÍAS, 2004, pp. 465-469).

O reconhecimento destes valores é, portanto, condição *sine qua non* para a definição das premissas e dos critérios de intervenção

arquitetônica, que devem, por sua vez, orientar a tomada de decisões que se segue. Um projeto desta natureza, portanto, não surge de forma autônoma, alheia ao bem, se sobrepondo de modo aleatório e autoritário à preexistência. Pelo contrário, deve nascer da análise profunda e compreensão do objeto de estudo e do contexto no qual está inserido, do diagnóstico pormenorizado de seu estado de conservação (seja ele qual for), da clareza dos objetivos de uso e ocupação e das intenções de construção de relações espaciais entre o novo e o anterior, visando à sua preservação e transformação, sem prejuízo de sua essência, ou seja, de sua significação cultural.

## INTERVENÇÕES RADICAIS

A oficina de projetos desenvolvida é compreendida como uma experiência didático-pedagógica, visando colaborar para a formação de cidadãos conscientes, que reflitam sobre as coisas do mundo e sobre o seu papel perante a sociedade, com responsabilidade, fundamentalmente questionando dogmas e conceitos consolidados, a partir da discussão coletiva, da análise de referências e do exercício projetual, com grande liberdade de experimentação e proposição, ampliando horizontes, enriquecendo o repertório específico e buscando novos olhares e entendimentos a respeito da preservação e transformação do patrimônio e da construção da memória, identidade e do sentimento de pertencimento.

O curso se desenvolveu por meio da reflexão crítica em aulas práticas, desafiando os participantes e mergulharem neste universo, de modo intensivo, para investigarem o tema, com o intuito de aprofundarem a compreensão sobre esta questão primordial para a permanente construção não apenas das nossas cidades, mas da nossa cultura.

Foram cinco encontros de quatro horas cada, ao longo de uma semana, com a presença de doze alunos e dois professores. As aulas foram estruturadas em dois momentos que se complementam: uma primeira parte expositiva, com conteúdo preparado por parte dos professores responsáveis; e, outra de discussão coletiva sobre as propostas dos alunos.

Inicialmente, foram apresentados os objetivos, o recorte investigativo e a conceituação teórica do curso. A seguir, foi exposto o exercício proposto e o formato de desenvolvimento por meio do debate contínuo. Nas aulas seguintes, foram abordados temas pertinentes às discussões que se sucederam, como também, referências projetuais.

A intervenção é compreendida como a adequação de um determinado bem a uma nova destinação, com a finalidade de conservá-lo, sem destruir ou prejudicar a sua significação cultural.

A intervenção radical não é uma ação desprovida de critérios e embasamento teórico. Pelo contrário, a fundamentação teórico-metodológica contida nas Cartas Patrimoniais deve ser observada e respeitada. Quanto mais profunda a intervenção em um bem cultural, maior o grau de comprometimento e responsabilidade exigido, assim como, maior é a importância da pesquisa e do levantamento a respeito de sua origem e história, do diagnóstico de patologias, da definição de critérios e da finalidade da proposta e, da experimentação projetual, testando múltiplas soluções e realizando simulações.

É um processo investigativo que não parte da adoção de soluções formais pré-concebidas, mas, sim, da colocação de perguntas adequadas e pertinentes, e da interpretação de respostas possíveis, buscando repensar e rediscutir conceitos tidos como aceitos e consolidados. Soluções radicais podem ser interpretadas como a possibilidade de quebra de paradigmas, como uma busca por utopias.

O debate parte, portanto, do questionamento sobre termos mais que incorporados e usualmente empregados na ação preservacionista, tais como: *respeito*; *equilíbrio*; *harmonia*; *reversibilidade*. Afinal, o que exatamente significa "respeitar" um bem tombado? Ou, buscar "harmonia" e "equilíbrio" entre algo preexistente e adições necessárias? Como definir parâmetros e estabelecer critérios objetivos que orientem e deem respaldo a decisões projetuais? Quanto ao conceito de "reversibilidade", será que faz sentido analisarmos toda proposta de intervenção partindo do pressuposto de que novos elementos sempre deverão ser passíveis de serem removidos e, dessa forma, voltarmos ao estado anterior conhecido da obra? Este feito não configuraria apagamento de parte da historicidade da própria obra, estabelecendo conflito ante a recomendação de respeito às contribuições de todas as épocas?

Apesar do reconhecimento da existência de uma importante cultura arquitetônica relativa ao modo de tratamento destes conceitos, o intuito aqui é refletir a respeito dos seus significados profundamente subjetivos, sujeitos a variadas interpretações e ressignificações.

Tais ideias estão relacionadas a um conjunto imagético específico e, de modo geral, costuma ser traduzido por soluções arquitetônicas tidas como adequadas e corretas para o desenho de eventuais adições, como, por exemplo: o alinhamento de gabarito

de edificações de diferentes períodos históricos; o uso de linhas de composição originárias da edificação existente, para a definição de aberturas, por exemplo; a busca pela neutralidade do que tange a volumetria e materialidade do conjunto.

Sabemos, entretanto, que há inúmeras possibilidades de estabelecer relações respeitadas e equilibradas entre elementos distintos, seja por meio da mimese e neutralidade, ou mesmo (por que não?) do contraste e antagonismo, destacando claramente os novos elementos e ressaltando as diferenças de origem e natureza de cada parte distinta de um conjunto, sem necessariamente acarretar prejuízo de valores ao bem cultural.

Claro que esta estratégia de projeto, com grande liberdade de experimentação, preferencialmente, não deve se aplicar a obras de caráter excepcional único, tais como grandes monumentos e edificações com características raras. Nestes casos, o conceito de unicidade, inevitavelmente, leva à observância do critério de intervenção mínima de forma rigorosa.

Nos casos em que o bem em questão não é definido por valor de excepcionalidade, mas faz parte de um conjunto maior representativo, ou configura fruto de repetição em massa, como muitas obras industriais e modernas, pode-se admitir maior liberdade de intervenção e a busca por soluções inusitadas de projeto.

Nas aulas foram ainda discutidas situações extremas que demandam intervenções radicais, como no caso da destruição causada por fenômenos da natureza, acidentes ou guerras, gerando a perda de vidas e do patrimônio cultural. Nestes casos, processos de recuperação e reconstrução são entendidos como forma de atenuar a dor da perda e superação do trauma vivido.

Como metodologia de desenvolvimento do projeto arquitetônico e para análise das obras de referência utilizadas no curso, são indicados para o início do exercício cinco pontos a serem observados:

- o valor de unicidade/excepcionalidade – cada caso é um caso;
- uso compatível – definição dos objetivos de uso e ocupação;
- significação cultural – reconhecimento dos valores a serem preservados;
- diagnóstico – levantamento do estado atual de conservação;
- contexto e ambiência – identificação das relações espaciais com o entorno imediato.

Ao longo da semana, foi possível visitar a obra estudada como objeto de intervenção, um casarão eclético dos anos 1920, localizado no



bairro de Higienópolis (tombado pelas esferas municipal e estadual), oportunidade fundamental para a melhor compreensão das questões envolvidas, da espacialidade e materialidade do bem, assim como, a identificação do seu estado de conservação, de modificações ocorridas ao longo do tempo e dos problemas enfrentados.

Os alunos foram incentivados a testar as suas ideias sem restrições, para que, através das discussões coletivas, chegassem às suas próprias conclusões a respeito da pertinência ou não de suas propostas. Os projetos desenvolvidos foram, portanto, submetidos à avaliação dos critérios e justificativas para as soluções adotadas, enfatizando a importância da construção da argumentação de defesa das ideias apresentadas e das intenções e relações propostas. A forma de representação era livre, podendo ser utilizado o desenho e a maquete física e virtual.

Uma das maiores dificuldades apontadas foi a resistência que sentiram para ir além de soluções pré-concebidas, neutras e discretas, e arriscar situações mais inusitadas e corajosas, talvez por medo do desconhecido, comodidade e segurança do que já é aceito. Houve também muito questionamento e receio a respeito de como os projetos seriam avaliados pelos órgãos de preservação. A orientação dada foi no sentido de que qualquer proposta deveria ser levada aos técnicos responsáveis, acompanhada da devida argumentação, para orientação e busca por esclarecimentos.

E, claro, houve também quem tenha aceitado o desafio e elaborado propostas de intervenção profunda no imóvel, de grande interesse para a reflexão crítica desejadas. O resultado obtido foi bastante positivo, rico e diverso, especialmente em função das discussões realizadas, o que gerou grande interesse e reconhecimento do aprendizado por parte dos próprios alunos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Antônio Luiz Dias de. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. Orientador Carlos Alberto Cerqueira Lemos. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 1993.

APPLEYARD, Donald. *The Conservation of European Cities*. Cambridge, The MIT Press, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1969.

BUCCI, Angelo. *São Paulo, razões da arquitetura: da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes*. São Paulo, Romano Guerra, 2010.



CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Estação Liberdade/Editora Unesp, 2001.

-----, *O Patrimônio em Questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2011.

COELHO Jr., Marcio Novaes. *Projetos de Intervenção no Bairro da Luz: patrimônio e cultura urbana em São Paulo*. Orientador Luís Antônio Jorge. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2004.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro, IPHAN, 2000.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo, reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

LARKHAM, Peter J. *Conservation and the City*. London, Routledge, 1996.

LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge, University Press, 1985.

MARÍAS, Julián. *História da Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

PER, Aurora Fernández; MOZAS, Javier. *Reclaim: remediate, reuse, recycle*. Vitoria-Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2012.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

WOODS, Lebbeus. War and architecture. In *Pamphlet Architecture 15*. New York, Princeton Architectural Press, 1993.

## RESUMO

Na metade do século XX foram construídos bons exemplos de edifícios residenciais modernos em áreas centrais de algumas capitais brasileiras, como São Paulo e Porto Alegre. Eram edifícios altos, de estrutura independente de concreto armado, unidades muito amplas com grandes panos de vidro e algumas inovações interessantes tecnológicas. Os primeiros compradores eram famílias da elite econômica que trocava suas grandes casas burguesas pelo apartamento, tentando acompanhar a tendência dos novos tempos. Internamente, porém, seguiam fazendo ambientações de maneira bastante tradicional. Passados 50 anos, na primeira década do século XXI, em ambas as cidades citadas, uma notável renovação de público acontece nesses edifícios; os antigos proprietários dão lugar a um novo cliente, mais jovem, geralmente solteiro ou recém-casado, disposto a enfrentar uma reforma considerável e encaram essa aventura amparados no que vêm como vantagens na proposta destes edifícios. E o resultado dessas transformações, geralmente, atingem um resultado mais uniforme e coerente do que a ocupação original.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna, Ambientação de interiores, Reforma de interiores.

## VINTAGE *MODERN* ABSTRACT

In the mid-20th century, good examples of modern residential buildings were built in central areas of some Brazilian capitals, such

as São Paulo and Porto Alegre. They were tall buildings, of independent structure of reinforced concrete, very large units with large glass facades and some interesting technological innovations. The first buyers were families of the elite who changed their big bourgeois houses for the apartment, trying to keep up with the trend of the new times. Internally, however, they continued making ambiances in a rather traditional way. Fifty years later, in the first decade of the 20th century, in both cities, a notable public renewal takes place in these apartments; the former owners give way to a new, younger, usually single or newly married client, willing to face a big renovation and face this adventure backed by what they see as advantages in these buildings design proposals. And the result of these transformations, generally, achieve a more uniform and coherent result than the original occupation.

Keywords: Modern Architecture, Interior design, Internal Renovation.

## MODERNO *VINTAGE* RESUMEN

En la mitad del siglo XX se construyeron buenos ejemplos de edificios residenciales modernos en áreas centrales de algunas capitales brasileñas, como São Paulo y Porto Alegre. Eran edificios altos, de estructura independiente de hormigón armado, unidades muy amplias con grandes paños de vidrio y algunas innovaciones tecnológicas interesantes. Los primeros compradores eran familias de la élite económica que cambiaba sus grandes casas burguesas por un departamento, intentando acompañar la tendencia de los nuevos tiempos. Internamente, sin embargo, seguían haciendo ambientaciones de manera bastante tradicional. Pasados 50 años, en la primera década del siglo XXI, en ambas ciudades citadas, una notable renovación de público ocurre en estos edificios; los antiguos propietarios dan lugar a un nuevo cliente, más joven, generalmente soltero o recién casado, dispuesto a enfrentar una reforma considerable y encaran esa aventura amparados en lo que vienen como ventajas en la propuesta de estos edificios. Y el resultado de estas transformaciones, generalmente, alcanzan un resultado más uniforme y coherente que la ocupación original.

Palabras llave: Arquitectura moderna. Diseño de interiores. Reforma de interiores.

A casa isolada é uma tipologia essencial na produção arquitetônica do século XX, sem dúvida nenhuma. Ela assume protagonismo transformando-se em campo de importantes investigações arquitetônicas, especialmente aquelas conduzidas pelos arquitetos modernos. Aqui no Brasil - assim como em boa parte do resto do mundo, diga-se de passagem - a maior parte de quem consome essas casas, no começo do século XX, são os próprios arquitetos autores ou uma clientela com um envolvimento cultural maior, um público específico e restrito, uma elite não econômica, mas intelectual. Ao longo do tempo, além da casa isolada, a Arquitetura Moderna também se estendeu à habitação coletiva, tanto ao projeto de edifícios de apartamentos burgueses quanto aos conjuntos habitacionais populares - estes últimos construídos com o financiamento do estado, evidentemente.

As transformações que se consolidam após a Segunda Guerra alteraram o consumo e o comportamento de parte da população que habitava os grandes centros urbanos, principalmente da classe média e classe média alta, para quem é um momento de mudança de hábitos e modernização. No Brasil, consolidava-se a chamada sociedade urbano-industrial, sustentada por uma política desenvolvimentista que se aprofundaria ao longo da década de 1950, e com ela um novo estilo de vida difundido pelas revistas, pelo cinema - sobretudo norte-americano - e pela televisão, introduzida no país em 1950. A paisagem urbana também se modernizou com uma verticalização notável e a construção de um bom número de edifícios modernos, principalmente nas capitais.

São construídos diversos exemplares significativos de edifícios de apartamentos burgueses em cidades brasileiras, das mais potentes, como São Paulo, às mais discretas, como Porto Alegre. Entretanto, o esquema funcional desses apartamentos é muito parecido com o de uma casa burguesa do século XIX, porém reduzida. O programa básico é composto de salas de estar e de jantar, dormitórios, geralmente três ou quatro, um ou dois banheiros sociais, cozinha, lavanderia e dependências dos empregados - dormitório ou dormitórios e banheiro - com entradas separadas para as áreas social e de serviço. O cliente morador é parte da elite econômica que quer pertencer aos avanços em direção à modernidade - mas sem perder seu vasto programa burguês de outrora.

Igualmente convencional é a ambientação interna destes apartamentos. O envelope moderno, o edifício de estrutura independente modulada e grandes panos de fachada envidraçados é

compartimentado internamente em plantas de esquema funcional convencional, forrado por fartas cortinas de pano, reposteiros, inúmeros tapetes, molduras e frisos positivos, móveis pesados de madeira escura ou pintados com algum tipo de decapê, estofados robustos - muitos deles com capitonê - almofadas e mais almofadas. Assim como não há maior integração espacial interna, tampouco se enxerga o exterior através de tantas camadas de tecido. Enfim, a caixa moderna é travestida internamente em um ambiente convencional muito diferente da imagem vanguardista do exterior.

O resultado é um conjunto heterogêneo, para dizer o mínimo: envelope moderno recheado com conteúdo do século XIX, uma mistura que poderia ser encarada como um certo tipo de ecletismo. Mas um ecletismo accidental, muito longe de ser um posicionamento estético complexo e sofisticado, compondo diferenças. O cliente compra a imagem externa de modernidade, mas não admite maiores modificações no interior.

O fato é que houve muita resistência à assimilação da Arquitetura Moderna dentro de casa, como se sabe. Tanto a eliminação das paredes divisórias internas quanto o despojamento das ambientações tardaram significativamente a entrar nos ambientes domésticos. Durante bastante tempo ainda – talvez até bem pouco tempo atrás - a compartimentação seguiu quase imutável, assim como a tendência ao exagero de panos, tapetes e objetos. Isso sem falar na manutenção do mobiliário de madeira, de preferência fartamente estofado.

Atualmente, passado mais de meio século, muitos desses apartamentos estão numa segunda ou terceira ocupação. Se nota que boa parte deles são ocupados por um público diferente dos primeiros habitantes, mais parecido com aquele que construiu as casas do começo do século: gente menos convencional, com bom poder aquisitivo e com alguma pretensão estética e/ou cultural. Essa ocupação contemporânea, que se aproveita da claridade e das vistas da fachada envidraçada, da facilidade de eliminar paredes e aumentar espaços permitida pela estrutura independente, que respeita, ou pelo menos aproveita, as vantagens de um bom exemplar da Arquitetura Moderna, também usa objetos e características da Arquitetura Moderna na ambientação. Agora edifício e interior coincidem produzindo um objeto íntegro e mais unitário. O irônico é que o edifício é de 50 anos atrás! Parece que finalmente, depois de 50 anos, o interior entra em sintonia com o envelope externo: o Moderno virou um estilo; virou *vintage*!

Desde sua fundação o bairro Higienópolis, na cidade de São Paulo, foi um endereço de famílias tradicionais da cidade; inicialmente, seus lotes generosos foram ocupados por enormes palacetes afrancesados. Em 1930 começa o processo de verticalização e, a partir de meados da década de 1940, o bairro começou a assumir o caráter pelo qual se tornou conhecido, recebendo grande quantidade de investimentos imobiliários. Com isso houve um grande aumento na população local e surgiram outros perfis de moradores como profissionais liberais, funcionários públicos, estudantes, comerciantes, industriais e judeus ricos, vindos do Bom Retiro.

Neste período foram construídos importantes exemplares da Arquitetura Moderna paulista, como o edifício Prudência (1944, Rino Levi) e o edifício Louveira (1948, Vilanova Artigas). Estes projetos traziam inovações e requintes que impressionavam e os colocavam em um patamar de prédios de classe média alta. Os apartamentos contavam com torneiras aquecidas, ar condicionado, gerador próprio e as divisórias leves, que permitiam ao morador realizar ajustes na configuração do seu apartamento.

O caráter residencial original do bairro se manteve, mas esses edifícios substituíram a quase totalidade das casas chiques de outrora. Hoje o bairro conta com um acervo notável de edifícios de apartamentos modernos; o conjunto impressiona.

Em Porto Alegre - guardadas as devidas proporções - um fenômeno semelhante aconteceu em uma ponta do Bairro Moinhos de Vento, em volta da Praça Júlio de Castilhos, um lugar alto, marcado pela presença de equipamentos importantes para a cidade, como o Hospital Moinhos de Vento e a Sociedade Germânia. Nos anos 1950 essa região sofreu um processo de verticalização, da mesma forma que outras partes centrais da cidade. Os grandes casarões e os edifícios baixos, muitos deles com térreo comercial, cediam lugar à prédios de mais de dez pavimentos, como o edifício Esplanada (1952, Fresnedo Siri), o edifício Linck (1952, Bered, Veronese e Kruchin) - ambos residenciais - e o Hospital Fêmina (1955, Breitman). Além de altos, estes edifícios tinham estrutura independente de concreto armado com pilotis no térreo, revestimento de pastilhas e grandes panos de vidro. Em síntese, edifícios bem diferentes dos anteriores: eram edifícios modernos.

O caráter elegante da região, entretanto, foi mantido apesar dessa transformação - assim como em Higienópolis. Tanto o Esplanada

quanto o Linck foram lançados em anúncios caprichados que os descreviam como empreendimentos luxuosos, em localização privilegiada, com apartamentos amplos, vista impressionante e dotados de recursos modernos, como estacionamento, salões de festa, calefação e incinerador de lixo.

No final do século XX, esses dois lugares passaram por transformações semelhantes, mas com algumas diferenças importantes. No caso de Porto Alegre, a elite endinheirada que morava ao redor da Praça Júlio de Castilhos migrou para bairros mais distantes do centro, para áreas de urbanização ou densificação mais recente e de uso predominantemente residencial, protegidos a sete chaves em condomínios verticais ou horizontais, em lugares sem térreos comerciais, rarefeitos e que privilegiam o automóvel. Nestas zonas, o valor da terra cresceu vertiginosamente e o preço dos imóveis acompanhou este crescimento. Em contrapartida, nas partes centrais da cidade, amparado em argumentos opostos, o valor dos imóveis diminuiu. E isso se transforma em uma oportunidade para um público um pouco diferente, um público que opta por reformar bons apartamentos antigos ao invés de comprar novos – e que frequentemente podem ser de qualidade arquitetônica bastante inferior.

No caso de São Paulo, também há uma renovação dos moradores, mas com causas diferentes. A passagem do tempo deixou os apartamentos de Higienópolis grandes demais para os casais mais velhos, que voltam a estar sem filhos e colocam seus imóveis à venda. A falta de terrenos livres para construção, que impossibilita novos empreendimentos no bairro, faz com que essas unidades disponíveis atinjam valores bem altos. Mas esses novos moradores não têm maiores problemas financeiros. Em média, estão próximos dos quarenta anos, são recém-casados ou solteiros com boa situação financeira, atraídos pela localização central do bairro, em detrimento de poucas vagas na garagem e escassas áreas comuns de estrutura de lazer. A localização e o caráter misto e bastante urbano do bairro também são itens fundamentais na escolha.

Mas, em ambos os casos, o resultado é uma injeção de sangue novo em velhos edifícios de áreas mais centrais, de uso misto, mais densas e mais antigas das duas cidades. E, apesar de uma certa diferença econômica, é uma injeção de um tipo semelhante de sangue, pois existe um perfil específico que encara a aventura de uma reforma em um apartamento de 50 anos. É preciso ter uma educação ou sensibilidade especiais para perceber as prováveis vantagens de



morar em um apartamento antigo e encarar as inevitáveis dificuldades que virão, como os problemas com o encanamento, fiação e todas as sequelas normais da idade.

A localização é um dado importante; em lugares de urbanização mais antiga, estes apartamentos estão próximos do centro, em zonas que geralmente são mistas, que oferecem tanto comércio quanto serviços próximos. Há também a valorização da qualidade arquitetônica original dos edifícios. Além da qualidade da construção, existe a claridade e as belas vistas consequentes dos grandes panos de vidro com bom isolamento acústico, o pé-direito alto e as amplas metragens quadradas característicos dos anos 1950. Tudo isto suportado pelo concreto armado, o quê possibilita as necessárias adaptações de programa, pois é claro que esta mudança de público acarreta significativas mudanças de *layout*.

Estes apartamentos são transformados, a partir de sua proposta original de três ou quatro dormitórios, um ou dois banheiros sociais e uma zona de serviço completa, em diferentes alternativas, como grandes *studios* de um dormitório, ou em um apartamento de dois dormitórios com gabinete; aqueles com áreas maiores até podem manter os três ou quatro quartos originais, mas rendem-se à obrigatoriedade das suítes e dos lavabos, e à tendência da cozinha aberta, palco de esforçados *chefs* de final de semana. Estas mudanças acontecem, evidentemente, à custa de muita demolição de paredes. Amparado pela estrutura independente, o envelope externo e as instalações são os limites das intervenções.

ENFIM...

Espacialmente, as reformas tornam os apartamentos ainda mais modernos do que na época de sua construção. As plantas de espaços integrados e fluídos, conectados visualmente ao exterior, que foram idealizados pela Arquitetura Moderna, são aquelas dos projetos dos anos 2000, e não a das ocupações originais. Afinal, nos anos 1950, o envelope era bem mais moderno do que o conteúdo, ao passo que hoje o interior passou a usar lógicas semelhantes. E, além das transformações físicas e estruturais, como os *layouts*, as ambientações vão no mesmo sentido. Os apartamentos reformados no início do século XXI se caracterizam pelo despojamento e pela pouca densidade de objetos e mobiliário; numa olhada mais rápida e descompromissada, esses interiores se aproximam de propostas como a do



Pavilhão do *L'esprit Nouveau*, por exemplo, ou de uma casa Tugendhat um pouco menos ortodoxa. Muitas vezes os materiais de parede e estrutura são deixados à vista e as cortinas não existem, mas é possível usar persianas horizontais de PVC, afinal elas também são clássicos dos anos 1950, e alguns tapetes, que podem ser orientais ou de pele de vaca, como usavam Mies ou Le Corbusier. Boa parte dos poucos móveis soltos, mesmo que não sejam exatamente do mesmo estilo, são dos anos 1950 - da mesma idade do edifício - e, ironicamente, parecem ser atuais. Na verdade, hoje são considerados móveis de estilo, do estilo Moderno - com o perdão da heresia de chamar Moderno de estilo; um estilo vintage, inicialmente restrito a um grupo mais seletivo, mas que paulatinamente avança em outros públicos, como sempre acontece. Ser moderno virou tendência de decoração. Parece que esses apartamentos conseguiram completar-se em uma unidade, interior e exterior, que não era possível há 50 anos atrás. Finalmente eles conseguem ser totalmente modernos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMAS, Carlos Eduardo. Ruminaciones Recientes: Reforma, Reciclagem, Restauero. *Summa+*, n. 115, Buenos Aires, jun. 2011.

*Monolito*, n. 19, São Paulo, fev./mar. 2014.

PEIXOTO, Marta. In COMAS, Carlos Eduardo; PEIXOTO, Marta Silveira; MARQUES, Sergio Moacir (org). *O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura*. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2009.

# A REQUALIFICAÇÃO DE EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS OBSOLETOS NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO PAULO

Paulo Bruna

## RESUMO

O artigo mostra a formação do *Centro Histórico* da Cidade de São Paulo, seu intenso crescimento, verticalização e lento, mas progressivo declínio econômico à partir de 1939, com centenas de edifícios de escritórios ocupados apenas no térreo, mas vazios nos andares superiores. Apesar de abundante infraestrutura, pois é cruzado por duas linhas de Metrô, água, luz, energia, telefones, coleta de lixo e segurança pública, bem como pela pedestrianização de muitas ruas o *Centro Velho* é vazio à noite e nos horários não comerciais. Por esse motivo os últimos prefeitos de São Paulo, a começar pela gestão Marta Suplicy (2000-04) tem procurado ocupar o centro, oferecendo trabalho e moradia. Na sua gestão levou a sede da Prefeitura para o antigo edifício das Indústrias Reunidas Matarazzo e muitas secretarias para edifícios vazios no centro. Essa iniciativa da Prefeitura foi seguida pelo Governo do Estado. No entretanto poucos edifícios foram efetivamente transformados em habitações de interesse social. A legislação proposta pelo prefeito Fernando Haddad (2012-16) em outubro de 2016, pode tornar-se o instrumento de uma revitalização mais extensa do Centro Histórico. A aplicação desses instrumentos legais a um edifício privado, mas vazio na Rua Direita pode ser um indicador dessa tendência e um exemplo das tipologias possíveis naquela região central de São Paulo.

Palavras-chave: Centro Histórico, Decadência, Requalificação.

# THE REHABILITATION OF OBSOLETE OFFICE BUILDINGS IN THE HISTORICAL CENTRE OF SÃO PAULO

## ABSTRACT

The purpose of this paper is to present how the *Historical Centre* of São Paulo developed from the 1870's onwards, in an intense growth followed by a rapid verticalization and progressive decline from 1939 onwards, with hundred of office buildings, which are occupied only at the ground floor, but empty in the upper floors. Nevertheless an abundant infrastructure, with two underground lines, water, energy, telephone, sewer, garbage daily collection and public security, as well as the pedestrianization of many streets, the *Old City Centre* is desert by night and week-ends. For these reasons, starting with Marta Suplicy, mayor of São Paulo from 2000 to 2004, there was a constant concern in order to occupy the area, providing working and housing alternatives. She transferred the Municipal headquarters to the old I.R. Matarazzo building as well as many administrative departments to vacant buildings in the *Old City Centre*. The State of São Paulo administration followed that initiative. Nevertheless quite few of this vacant buildings were actually rehabilitated as social housing. Fernando Haddad who was mayor from 2012 to 2016, issued a new legislation that could become an instrument of a more extensive rehabilitation. The application of such legal opportunities to a vacant building at Rua Direita 189-91, could be a good example of the alternatives and typologies that could be provided in the very central core of São Paulo.

Keywords: Historical Centre, Decay, Rehabilitation.

# LA RECUALIFICACIÓN DE EDIFICIOS DE OFICINAS OBSOLETOS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE SÃO PAULO

## RESUMEN

Este estudio busca comprender el desarrollo del Centro Histórico de São Paulo, su rápido y intenso crecimiento después de 1870, su verticalización y lento pero constante declino económico a partir de 1939, con centenas de edificios de oficinas ocupados tan solamente al nivel de la calle, pero vacíos en los

pisos superiores. Mal grado una abundante infraestructura, pues es cruzado por dos líneas de metro, agua, alcantarillado, luz, teléfono, etc y muchas calles pedestrianizadas el "Viejo Centro" es vacío a la noche y en los fines de semana. Por esos motivos los últimos alcaldes de São Paulo empezaron buscar alternativas. Marta Suplicy que fue alcaldesa entre 2000 y 2004, inició el proceso transfiriendo la alcaldía para el viejo edificio del Conde Matarazzo, proyecto del italiano Piacentini, así como muchos departamentos para edificios vacíos en el centro. Esta iniciativa de la alcaldía fue seguida por el Gobierno del Estado. No obstante esas iniciativas pocos edificios fueron efectivamente transformados en habitaciones de interés social. Fernando Haddad que fue alcalde entre 2012 y 2016 elaboró un nuevo incentivo para la rehabilitación de edificios vacantes en el Centro Histórico. Un ejemplo de aplicación de estos incentivos está en el proyecto de habitación social para el edificio en la calle Direita, 189/91. Este proyecto puede ser interpretado como un ejemplo de las tipologías posibles en la región central de São Paulo.

Palabras llave: Centro Histórico, Decadencia, Recualificación.

Na primeira metade do século XIX, o acontecimento mais importante para a vida da cidade foi a instalação da Academia de Direito, a partir de 1828, que passou a funcionar no convento de São Francisco. Nesse espaço existia desde 1825 uma Biblioteca Pública, criada pelo governo da província. Ernani Silva Bruno na sua *História e Tradições da Cidade de São Paulo*, justamente considera que vai até 1872 a fase que denominou de “Burgo de Estudantes” (1828-1872) e que o período subsequente (1872-1918) seria a fase da “Metrópole do Café”. (BRUNO, 1953 – Vol. II)

A segunda metade do século XIX representa para São Paulo uma época de profundas transformações, através das quais a metrópole começa a tomar forma. Três fatores explicam o crescimento da cidade: a expansão das plantações de café no interior paulista; a multiplicação das estradas de ferro e a imigração europeia. O café e as vias férreas acham-se intrinsecamente relacionados, pois a expansão das áreas de cultivo acarretou o crescimento da malha ferroviária. Os grandes fazendeiros do planalto são os primeiros a aparecerem entre os idealizadores e promotores das novas ferrovias. A partir de 1887 a imigração europeia, sobretudo italiana, viria dar à cidade um novo dinamismo e uma feição cosmopolita. Se em 1872 a cidade tinha cerca de 31 mil habitantes, já em 1890 chegava a 65 mil habitantes; em 1900 tinha 120 mil e ao fim da Primeira Guerra Mundial, mais que duplicava, atingindo 526 mil habitantes. Pierre Mombeig ao estudar esse período usou a expressão *A Capital dos Fazendeiros*, pois, foram as novas necessidades provenientes da comercialização do café, novos hábitos e mentalidades desses fazendeiros, que alteraram entre 1872 e 1918 a fisionomia de São Paulo. (MOMBEIG, 1954, p. 72) Como escreveu Flávio Saes, mais que simples fazendeiros, cuja riqueza estava fundada na propriedade da terra, eles transformaram-se em empresários urbanos: “são acionistas e dirigentes de estradas de ferro, comerciantes, banqueiros, acionistas e dirigentes de empresas, industriais e frequentemente políticos” (SARS, 2004, p. 240).

A casa da cidade passou a ser a residência principal para um grande número de fazendeiros, que eram obrigados a tratar dos negócios financeiros, comerciais, administrar as empresas, acompanhar as licenças junto às repartições públicas. A casa rural perdia sua primazia, pois o modo de vida tradicional era incompatível com as novas necessidades. A demanda por habitações maiores e o próprio crescimento demográfico da cidade gerou a expansão urbana realizada a partir de 1880 através do loteamento das chácaras e sítios nas redondezas da cidade.

A mais central dessas chácaras era a do Barão de Itapetininga, que após seu falecimento foi arruada até as proximidades do atual largo do Arouche, formando o que ficou conhecido como a *cidade nova*.

As grandes transformações que vão ocorrer nos primeiros anos do século XX, isto é, entre 1889 e 1930 são no entender de Nestor Goulart Reis uma resposta dos líderes republicanos, que assumiram o poder em 1889: “para acentuar o atraso da monarquia, os republicanos empenharam-se na valorização do urbano, em uma ampla modernização técnica e social” (REIS, 2004, p. 139).

Esse processo correspondia a copiar as reformas urbanísticas das cidades europeias e em particular de Paris. Mas também esse processo foi acentuado pela maciça presença de imigrantes europeus, constituída por operários especializados, mestres de obra, oficiais mecânicos, pequenos empresários e profissionais liberais. Dentre as obras mais significativas desse período foram as do Pátio do Colégio ou Largo do Palácio como era então conhecido. O novo palácio do governo e os jardins haviam sido construídos ainda em 1881 e 1885. Nos últimos anos da monarquia o arquiteto Ramos de Azevedo havia sido contratado para projetar o novo edifício da Tesouraria do Estado. O edifício ainda estava incompleto quando foi proclamada a República, mas por decisão do novo governo foi rapidamente concluído. Em seguida, sempre com projetos do mesmo arquiteto foram construídos o prédio para a Secretaria da Agricultura e Obras, semelhante ao anterior, e no lugar da antiga capela dos jesuítas, que desabou por falta de manutenção, foi construído o edifício do Congresso Estadual e a Secretaria do Interior. (REIS, 2004, p. 177)

Em 1920 a cidade tinha 526 mil habitantes e assistia a um processo de intensa verticalização de seu centro histórico (Figura 03). Em 1921 tem início a construção do Edifício Martinelli, concluído apenas em 1927; Em 1922 o edifício dos Correios e Telégrafos, projeto do Escritório Ramos de Azevedo e na Rua Líbero Badaró foi construído em 1924 o Edifício Sampaio Moreira, projeto do arquiteto Christiano Stockler das Neves, com uma estrutura em concreto armado.

O fim da primeira Grande Guerra (1914-18) e a crise econômica decorrente da queda da bolsa de Nova York em 24 de outubro de 1929 acabaram repercutindo em São Paulo de forma a surgir um grande parque industrial. Uma série de fatores conjugaram-se para ocasionar o desenvolvimento e o fortalecimento da industrialização em São Paulo: energia elétrica barata e abundante, existência de um mercado consumidor interno, que não mais conseguia manter seus níveis de importações, seja pelas dificuldades causadas pela guerra, seja depois de 1930 pelo encarecimento das

importações; afluxo de capitais, tanto estrangeiros como nacionais, que não mais encontravam aplicação na expansão das plantações de café; abundante mão de obra operária, que deixou as áreas de cultivo no interior paulista; importante rede de transportes; existência de matérias primas dentro do próprio Estado. (SINGER, 2001, p. 93)

A imigração internacional continuou atingindo 7% da população brasileira. A cidade de São Paulo chega em 1930 a 1 milhão de habitantes e já era o maior centro industrial da América do Sul (TASCHNER, 1997). Esse processo foi tão rápido e intenso que a classe operária morava em habitações de aluguel (78% dos domicílios municipais) ou em cortiços miseráveis ao redor do centro expandido.

O Centro histórico continuava, porém a ser o centro de negócios e ruas como XV de Novembro (Figura 04), Boa Vista ou do Ouvidor fervilhavam de pessoas permitindo a Pierre Denis (DENIS, 1911, p. 111) escrever que no Brasil daquele tempo “São Paulo e Rio de Janeiro eram as únicas cidades onde se podia encontrar uma multidão”. Coube aos prefeitos Fábio Prado (1934-38) e Francisco Prestes Maia (1938-45) iniciar grandes transformações urbanísticas na capital paulista. (TOLEDO, 1996)

No Centro Velho abre-se em 1926 a Praça do Patriarca e em 1938 inaugura-se o novo *Viaduto do Chá*, projetado pelo arquiteto Eliziário Bahiana, vencedor de um concurso público, com uma solução “Art-De-cô” de grande elegância. Nas duas cabeceiras foram realizadas importantes obras: no centro velho a antiga casa do Conde de Prates, onde funcionava a Rotisserie e Hotel Sportsman, veio abaixo substituída por um grande edifício, sede das Indústrias Reunidas Matarazzo, encomendado ao arquiteto italiano Marcello Piacentini (TOGNON, 1999) e terminado em 1939. Na outra cabeceira o edifício Mackenzie, sede da empresa Light & Power, foi ampliado com grande cuidado pelo escritório Ramos de Azevedo e na frente do Teatro Municipal, o mesmo arquiteto do viaduto, projetou a nova sede da loja de departamentos “Mappin Stores” em 1939. Essa data é importante porque marca o momento em que o comércio dos artigos de luxo e os escritórios profissionais foram progressivamente instalando-se no Centro Novo.

No Centro Histórico permaneceram ainda por muitos anos os escritórios de advocacia, pois, a Faculdade de Direito e os Tribunais não se moveram, bem como a sede dos principais bancos, a Bolsa de Valores e, as corretoras. (Figura 05)

No início da década de 1940 o Parque Anhangabaú sofreria uma transformação radical. Os jardins implantados por Bouvard seriam rasgados por uma avenida idealizada por Prestes Maia. Tratava-se de unir



através de três grandes avenidas o vale do Tietê ao do Pinheiros percorrendo os fundos dos vales das atuais avenidas 9 de julho e 23 de Maio ao sul e ao norte a avenida Tiradentes até a ponte das Bandeiras.

Com essa configuração o vale chega aos anos 1950 e às comemorações do quarto centenário da cidade. São Paulo tinha nesse momento 2,2 milhões de habitantes e a GSP já atingia 2,7 milhões de habitantes. Tudo cresceu espantosamente: o número de fábricas, de operários, de estabelecimentos comerciais, de veículos, de telefones, o movimento incessante. Se na década de 1940-50 o Rio de Janeiro cresceu 28%, São Paulo registrou um aumento de 68%. A imigração continua intensa, mas predominantemente das áreas rurais para a cidade. Se em 1940 o país era ainda rural, pois a população urbana era de 31%, em 1950 já é de 36,2%, em 1960 de 45,1%, em 1970 de 55,9%, em 1980 de 67,6%, em 1990 de 75,5% e no fim do século chega a 80%. A população do município de São Paulo passa de 3 milhões no ano de seu quarto centenário, para 3,7 milhões em 1960; 5,9 milhões em 1970; 8,5 milhões em 1980; 9,6 milhões em 1991 e 9,8 milhões em 1997. A esse crescimento espantoso corresponde um quadro urbano cada vez mais difícil, caótico e insustentável, com a expansão descontrolada das periferias e das favelas. (TASCHNER, 1997)

Grandes edifícios são construídos no vale, como o CBI-Esplanada (1946) de frente para a rua Formosa, projeto do arquiteto polonês Lucjan Korngold, por muitos anos o cartão postal preferido de São Paulo. Em frente ao edifício Matarazzo, o edifício construído por Samuel das Neves, que abrigava a sede do Automóvel Club veio abaixo em 1952 dando lugar a uma torre de escritórios, o edifício Conde de Prates, projeto do arquiteto italiano Giancarlo Piretti, para a Construtora Alfredo Mathias. Desse mesmo ano é o projeto para o edifício Triângulo localizado em pleno centro histórico, na confluência das ruas Direita, José Bonifácio e Quintino Bocaiuva, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Seu nome deriva em parte da forma do terreno e em parte do nome que usualmente se dava o Centro Histórico da capital paulista (BRUNA, 2017, p. 80). Os demais blocos da rua Líbero Badaró vieram abaixo nos anos seguintes dando ao centro velho a configuração que tem hoje. (Figura 07)

A crise dos anos 1980, que para muitos foi uma *década perdida* e as dificuldades dos anos 1990, consequência da globalização da economia, provocaram um quadro urbano complexo, sobretudo no centro histórico. Se por um lado São Paulo deixou de crescer na última década, havendo mesmo uma emigração em algumas áreas, o aumento do desemprego, o estancamento e pauperização da economia, provocaram insegurança



urbana, aumento das favelas e dos sem-teto e a deteriorização de toda a infraestrutura. (WILHEM, 2001, p. 484)

Como em muitas cidades da América Latina, o Centro Histórico de São Paulo foi lentamente entrando em decadência e a partir dos anos 1970/80 um grande número de edifícios de escritórios tornou-se obsoleto e vazio. Apesar da construção de duas linhas de metrô, que se cruzam no Centro Velho, da infraestrutura completa de água, luz, telefone, coleta de lixo e da pedestrianização de muitas ruas do tradicional *triângulo*, os edifícios não foram renovados e perderam seu valor econômico permanecendo literalmente abandonados, pelo menos nos andares superiores, já que a maioria das lojas permaneceu ocupada.

A prefeita Marta Suplicy durante sua gestão (2000-2004) iniciou um programa denominado *Morar no Centro* (PMSP, 2004), que visava a ocupação do Centro Histórico com a mudança da sede da Prefeitura para o antigo edifício do Conde Matarazzo na Praça do Patriarca e da mudança da maioria das secretarias municipais para edifícios vazios do Centro Histórico. Esse programa foi acompanhado pela transferência de muitas secretarias estaduais entre as quais a Companhia do Metrô e a CPTM. Esse programa foi completado com o estímulo para que o Centro Histórico fosse ocupado também por habitações de interesse social. A ideia era viabilizar um número maior de moradias para as camadas de baixa renda que trabalham no centro. O programa apresentava três diretrizes principais: dar prioridade à compra e reforma de edifícios vazios; construir novas unidades onde possível, como por exemplo, nos terrenos residuais resultantes da construção da linha leste-oeste do Metrô e finalmente proporcionar diversidade social nas áreas centrais. A Cohab-SP Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo, responsável pelo programa, decidiu implantar em alguns projetos um sistema de *locação social*, visando atender os moradores de baixa renda, que teriam dificuldade para se enquadrar dentro das normas de financiamento, porque habitualmente não conseguem comprovar uma renda regular. Poucas obras foram concluídas a partir desse programa, entre as quais a requalificação do antigo Hotel São Paulo, na praça da Bandeira e o edifício Riachuelo com 17 pavimentos e 120 apartamentos.<sup>1</sup>

O sucesso dessas realizações levou a administração seguinte do Prefeito Gilberto Kassab (2006-2012), a contratar com a Fupam (Fundação para a Pesquisa Ambiental da FAU USP) um estudo das edificações

---

1. Com 7870,54m<sup>2</sup> e 120 apartamentos de 27,40m<sup>2</sup> a 47,22m<sup>2</sup> de área útil, a obra foi finalizada em 2008 e, o projeto, elaborado pelo escritório Paulo Bruna Arquitetos Associados.

da área central expandida, que estivessem em condições de serem reformadas e transformadas em habitações. O trabalho extremamente competente identificou “a lista dos edifícios ociosos encontrados na Região Central de São Paulo, descrevendo o método utilizado no desenvolvimento dessa pesquisa e a situação atual do trabalho. Apresenta por fim, a lista daqueles edifícios considerados as melhores alternativas para a intervenção da Cohab”. (Fupam/Cohab, 2009). O trabalho propunha uma relação de 66 edifícios, que teriam as melhores condições para serem comprados, reformados e habitados a curto prazo. Por um lamentável equívoco dos movimentos sociais na ocasião, os edifícios foram invadidos e o programa da Cohab paralisado, uma vez que não havia condições jurídicas para comprar ou desapropriar edifícios invadidos.

O trabalho Fupam/Cohab no entretanto, identificou no centro expandido de São Paulo 199 edifícios vazios, ou parcialmente ocupados, em condições de serem requalificados e concluía afirmando que era um contrassenso a existência de tantos edifícios em condições de serem reformados enquanto havia uma demanda latente, que o “mercado imobiliário não encontrava mecanismos para atender”. (FUPAM/COHAB, 2009, p. 173).

Nessa linha de pensamento o Prefeito Fernando Haddad (2012-2016) já no final de sua gestão aprovou o Decreto nº 57.377 em outubro de 2016 com o objetivo de disciplinar o parcelamento, uso e ocupação do solo, bem como criar normas edilícias para Habitação de Interesse Social, Habitação de Mercado Popular, além de Empreendimento de HIS e HMP. O capítulo V – “Da Reforma e Requalificação de Edificação Existente” tem no seu artigo 29 o mais importante estimulador da iniciativa privada ao permitir: “No caso de demolição, reforma ou requalificação de edificação existente para a produção de EHIS, EHMP ou Ezeis, é permitida a taxa de ocupação e do coeficiente de aproveitamento do edifício demolido ou reformado, mesmo que maiores do que os estabelecidos neste decreto”.

O projeto proposto para a requalificação do edifício situado à rua Direita 189 e 191 é um bom exemplo das possibilidades abertas pelo Decreto. O terreno, muito estreito (11,17m de frente), tem 403,80m<sup>2</sup>. Com 12 pavimentos escalonados à partir do 4º piso, tem 3939,51m<sup>2</sup> de área construída, configurando um CA de 9,75. Foi possível projetar 46 apartamentos variando de 26,64m<sup>2</sup>, o menor com 1 quarto, até 80,10m<sup>2</sup> o maior com 3 quartos. No térreo foi mantida a área comercial existente.

Em conclusão: o sucesso comercial dessa realização indica que chegou o momento em que estímulos legais, financiamentos adequados e

demanda por habitações sociais no centro histórico de São Paulo, confluíram para uma solução aberta mas altamente desejável. Solução aberta porque depende da iniciativa de proprietários nem sempre bem informados, mas que se propaga, espera-se rapidamente, dando ao velho centro uma nova vida, com elevada qualidade ambiental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNA, Paulo; GUERRERO, Ingrid (Org.). *Quatro Ensaio sobre Oscar Niemayer*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2017.

BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio, 1953.

DENIS, Pierre. *Le Brésil au XX e siècle*. Paris, Armand Colin, 1911.

PETRONE, Pasquale. São Paulo no séc. XX. In AZEVEDO, Aroldo de (Org.). *A cidade de São Paulo. Estudos de geografia urbana*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Associação de Geógrafos Brasileiros, 1958.

GONÇALVES, Fabio Mariz (org.). *Estudo para a implantação de Unidades Habitacionais no Centro de São Paulo*. São Paulo, Fupam/Cohab, 2009.

MOMBEIG, Pierre. Aspectos geográficos do crescimento de São Paulo. In *O Estado de S. Paulo*, número especial, 25 jan. 1954. Transcrito no *Boletim Paulista de Geografia*, n. 16, mar. 1954, p. 72.

Prefeitura Município de São Paulo, Secretaria da Habitação e Desenvolvimento Urbano, *Caderno: Programa Morar no Centro*, Sehab, 2004.

REIS, Nestor Goulart. *São Paulo, Vila Cidade Metrópole*. São Paulo, Via das Artes, 2004.

SAES, Flavio. São Paulo republicana: vida econômica. In PORTA, Paula (Org.). *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX 1890-1954*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2004.

SINGER, Paul. Evolução da Economia e Vinculação Internacional. In PINHEIRO, Paulo Sérgio; SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge (Org.). *Brasil, um século de transformações*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

TASCHNER, Suzana Pasternak. *Política Habitacional no Brasil: Retrospectiva e Perspectivas. Cadernos de Pesquisa do LAP*, São Paulo, FAU USP, out. 1997.

TOGNON, Marcos. *Arquitetura Italiana no Brasil – A obra de Marcello Piacentini*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

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

# PRESERVAÇÃO DE ARQUITETURA MODERNA: RESTAURO DA SEDE DO INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, DEPARTAMENTO DE SÃO PAULO

Silvio Oksman  
Beatriz Vicino

## RESUMO

O edifício do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP) foi construído nos anos 1950 na área central da cidade de São Paulo, com projeto de uma equipe de arquitetos coordenada por Rino Levi, vencedores de um concurso. Essa construção representou a efervescência cultural dos anos 60, concentrando uma grande parte dos artistas e discussões de vanguarda no seu subsolo, no *Clubinho dos Artistas*. O local sempre foi importante para a discussão da arquitetura e da cidade, tanto pela presença da sede do IAB-SP, quanto pelos escritórios que ali se estabeleceram, como, por exemplo, os de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Rino Levi. O edifício foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Estado pelo Condephaat em 2002. A grande marquise em balanço sobre a calçada apresentou sinais de problemas estruturais no início dos anos 2010 e, devido à urgência em recuperá-la, foi elaborada a primeira parte de um projeto de restauro, iniciado em 2014. O projeto de restauro se desenvolveu a partir do estudo aprofundado do projeto executivo de arquitetura original e de prospecções in loco que serviram de base para o processo de restauro. O resultado dos trabalhos, além de tratar da estrutura, recupera o sistema de captação de águas pluviais, utilizando de linguagem contemporânea.<sup>1</sup>

Palavras-chave: Restauro, Arquitetura Moderna, Preservação. Patrimônio Cultural.

---

1. O projeto de restauro da sede do IAB-SP recebeu a medalha de prata do Prêmio Internacional Domus, Restauro e Conservação Fassa Bartolo (*Premio Internazionale Domus, Restauro e Conservazione Fassa Bartolo*), em cerimônia de premiação durante o Salão de Restauro de Ferrara de 2016.

MODERN ARCHITECTURE PRESERVATION:  
RESTORATION OF THE BRASILIAN INSTITUTE  
OF ARCHITECTS, SÃO PAULO DEPARTMENT  
ABSTRACT

The Brazilian Institute of Architects (IAB-SP) was built on the 1950's in the central area of São Paulo, with a project from a team of architects led by Rino Levi, winners of a contest. This building represented the cultural effervescence of the 60's, concentrating a great part of the avantgarde artists and discussions on the underground floor, the *Clube dos Artistas*. It has always been an important location for architectural discussions and cultural production. On one hand this happened through IAB's proposals, on the other through the architectural studios installed in the building such as Paulo Mendes da Rocha, Vilanova Artigas, Rino Levi and others. It was recognized as Cultural heritage by the state in 2002. The great overhanging shelf on the sidewalk presented signs of structural problems in 2010, and due to the urgency on recovering it, this was the first part of a restoration Project initiated in 2014. The restoration Project was developed from a profound study of the original architectural projects and "in loco" inspections, that held the base to the restoration process. The result of the Works, besides the structural treatment, recovers the rain capture system using a contemporary language.

Keywords: Restoration. Modern Architecture. Conservation. Cultural Heritage.

PRESERVACIÓN DE ARQUITECTURA MODERNA:  
RESTAURACIÓN DEL INSTITUTO DE ARQUITECTOS DE  
BRASIL, SEDE DEPARTAMENTO DE SÃO PAULO  
RESUMEN

El edificio del Instituto de Arquitectos de Brasil (IAB-SP) fue construido en los años 1950 en el área central de la ciudad de São Paulo, con proyecto de un equipo de arquitectos coordinado por Rino Levi, vencedores de un concurso. Esta construcción representó la efervescencia cultural de los años 60, concentrando una gran parte de los artistas y discusiones de vanguardia en su subsuelo, en el *Clube dos Artistas*. El lugar siempre fue importante para la discusión de la arquitectura y de la ciudad, tanto por la presencia de la sede

del IAB-SP, como por las oficinas que allí se establecieron, como, por ejemplo, los de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha y Rino Levi. El edificio fue reconocido como Patrimonio Cultural del Estado por el Condephaat en 2002. La gran marquesina en balance sobre la calzada presentó señales de problemas estructurales a principios de los años 2010 y, debido a la urgencia en recuperarla, se elaboró la primera parte de un proyecto De restauración, iniciado en 2014. El proyecto de restauración se desarrolló a partir del estudio en profundidad del proyecto ejecutivo de arquitectura original y de prospecciones in situ que sirvieron de base para el proceso de restauración. El resultado de los trabajos, además de tratar la estructura, recupera el sistema de captación de aguas pluviales, utilizando de lenguaje contemporáneo.

Palabras llave: Restauración, Arquitectura Moderna, Preservación, Patrimonio cultural.

Um dos primeiros edifícios modernos em São Paulo, a sede do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), foi projetada em 1946 pelos arquitetos Roberto Cerqueira Cesar, Jacob Ruchti, Miguel Forte, Galiano Ciampaglia, Abelardo de Souza, Hélio Duarte e Zenon Lotufo, liderados por Rino Levi. Projeto vencedor de um concurso nacional que teve como júri Oscar Niemeyer, Eduardo Kneese de Melo, Hélio Uchoa e Firmino Saldanha, o edifício foi inaugurado em 1953.

Trata-se de uma construção de nove pavimentos construída em concreto armado. O subsolo, térreo, restaurante e mezanino fazem parte da sede do IAB-SP. Os demais pavimentos são compostos por salas comerciais, tradicionalmente ocupadas por arquitetos ao longo de toda a sua existência.

É um edifício que reafirma, a partir de sua construção, aqueles pontos definidos por Le Corbusier como essência da arquitetura moderna. Seu térreo em pilotis é totalmente transparente com vedos em vidros fixos. A estrutura independente é evidente no deslocamento dos planos de fechamento nos pavimentos do restaurante e mezanino. Todos os andares de escritórios possuem janelas piso teto em fita, e sua estrutura permite uma planta livre com diferentes possibilidades de ocupação e organização dos pavimentos. A marquise sobre a calçada apresentava, quando da construção do edifício, áreas ajardinadas.

Concomitantemente ao processo de abandono do centro velho da cidade de São Paulo, a partir da década de 70, o edifício também sofreu um processo de degradação e apresentava sinais de abandono, com aparentes problemas estruturais e de infraestrutura.

## QUESTÕES DE RESTAURO DA ARQUITETURA MODERNA

É necessário pontuar algumas questões gerais em relação à metodologia e prática do restauro da arquitetura moderna.

O restauro-crítico, base para a Carta de Veneza de 1964 e já bastante discutido e trabalhado por diversos autores, tem como princípio a necessidade de conhecimento aprofundado dos bens. É a partir desse reconhecimento de valor que se pode trabalhar com o patrimônio cultural. Significa dizer que para cada caso estudado, valores específicos e, jamais genéricos, serão identificados para que sejam preservados. Portanto, a hipótese de regras gerais preestabelecidas



fica descartada. Por se tratar de uma metodologia aberta, sem definição de um sistema rígido, exige-se uma abordagem criteriosa.

Reconhecidas as obras modernas como objetos a serem preservados, a metodologia para um projeto de restauro moderno não foge à regra: tem como premissa o conhecimento aprofundado do edifício, seja a partir de pesquisas a documentos, seja por prospecções e levantamentos. Entretanto, há questões de outra ordem. Como preservar edifícios tão recentes, construídos com tecnologias ainda atuais e materiais disponíveis? Como lidar com os projetos existentes e com os autores e suas equipes, muitas vezes ainda vivos?

Nas abordagens da arquitetura moderna é evidente a dificuldade de se trabalhar com a passagem do tempo, o envelhecimento e problemas provenientes da experimentação tecnológica – conceitos absorvidos ao longo do século XX, com base nos escritos de Alois Riegl, e que estão incorporados aos princípios do restauro-crítico.

Apesar do extenso reconhecimento oficial a partir de tombamentos, ainda é possível identificar uma enorme quantidade de intervenções com duas abordagens distintas: as pragmáticas, que não consideram os valores atribuídos, comprometendo sua transmissão como patrimônio cultural; e as de repriminção, que não aceitam a passagem do tempo incorporada aos edifícios.

A possibilidade do estudo dos projetos executivos usados na construção do edifício é fundamental para se compreender o seu partido e sua materialidade. Há nestes documentos uma quantidade enorme de informações que servem de base para uma investigação aprofundada. Mas não se trata, jamais, de uma representação fiel daquilo que foi construído. A partir destes estudos pode-se reconhecer alterações feitas ainda na execução da obra e as diversas outras camadas que se sobrepuseram nos diversos momentos pelos quais a obra passou no tempo. Neste sentido, não se utiliza essa pesquisa documental como uma receita para recuperar literalmente a concepção inicial do projeto.

Essa aproximação de pesquisa e projeto diz respeito às questões de preservação de patrimônio de forma geral, mas levanta uma importante discussão em relação ao moderno: a necessidade do desenvolvimento de projetos contemporâneos para preservação desses bens. Segundo Reichlin (2011, p. 23), é a partir da pesquisa e deste conhecimento aprofundado que se poderá ter a liberdade de propor intervenções qualificadas e criativas nos bens culturais.

Este ainda é um tema que não está bem resolvido e que entra em conflito com uma das posturas mais comuns na preservação do



moderno: intervenções de reprimatização que almejam uma imagem idealizada e consagrada pela historiografia. Assim, evitam-se intervenções e projetos que interfiram na imagem simbólica da obra – uma postura que evidencia a dificuldade de se lidar com esse legado. É necessário considerar também que algumas abordagens sobre patrimônio cultural, principalmente as adotadas a partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, já não são mais aceitas, do ponto de vista teórico, no campo disciplinar do restauro como hipótese de trabalho. O conhecimento do projeto, da obra e das camadas históricas que se sobrepõem, como mencionado, é essencial para direcionar qualquer ação de conservação e restauro. Isso, no entanto, não abre a possibilidade para uma recuperação das propostas de Viollet-le-Duc (2000) de “colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se, voltando ao mundo, fossem a ele colocados os programas que nos são propostos”. Se havia consenso de que esses postulados já estavam superados, quando se trata do moderno há uma forte tendência a se aproximar das proposições de Viollet-le-Duc. Mesmo nos casos em que existe a possibilidade de consulta aos arquitetos-autores dos projetos e à documentação que contém informações sobre as obras, essa é uma questão que deve ser tratada com atenção redobrada. Exigir um olhar crítico, do ponto de vista da preservação do patrimônio cultural, para o próprio autor da obra pode ser uma demanda difícil de ser atendida. Impõe-se um distanciamento para se alcançar uma abordagem desvinculada de todo o processo de concepção do projeto e de construção do objeto. Compreender todos os valores que a sociedade atribuiu a uma obra e que, por vezes, são diferentes dos que foram concebidos pelo autor, leva a situações contraditórias. Por isso, o Artigo 11 da Carta de Veneza delimita a ação dos autores das obras: *o julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto* (CURY, 2000, p. 93).

Há, portanto, que se concluir que o estudo dos projetos originais não deve, sob nenhuma hipótese, servir de manual para a busca de um estado supostamente original. Suas informações servem de base metodológica para a prática de projeto de restauro.

Em se tratando da arquitetura moderna e de sua preservação – assunto relativamente recente –, o caso do IAB revela as possibilidades de um projeto contemporâneo. Os trabalhos de 2014 dialogam com a preexistência; eles não se impõem, mas também não se omitem.

## PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO PROJETO DE RESTAURO

Em meados de 2000 o edifício do IAB apresentava uma série de problemas de diversas ordens: a dúvida sobre a estabilidade da estrutura das marquises, um sério problema de infiltração de água no subsolo, necessidade de adequações a normas de segurança contra incêndio e acessibilidade universal, além de outros aspectos de conservação como modernização das instalações elétricas, dos elevadores, etc.

Neste sentido era necessário desenvolver um projeto global para o edifício, que, em função da viabilidade econômica, pudesse ser executado em partes. Significa um projeto que já previsse as intervenções futuras, para que as etapas anteriores executadas não se transformassem em entraves.

Um primeiro projeto de restauro, elaborado pelo escritório Companhia de Restauro em conjunto com a construtora Pires Giovanetti Guardia e o levantamento cadastral do edifício realizado pelo escritório Lucio Gomes Machado foram essenciais para o trabalho realizado em 2014, quando foi captado recurso através da lei Rouanet para as obras no edifício.

Neste momento, em 2014, quando assumimos a responsabilidade técnica pela elaboração do projeto de restauro decidimos, em conjunto com o IAB, que por se tratar de questões emergenciais, a primeira etapa de restauro trataria das marquises e da implantação de sistema de combate a incêndio. Demais ações pendentes, demandariam nova captação de recursos e desenvolvimento dos projetos específicos.

Para o desenvolvimento do projeto uma primeira etapa de pesquisa foi essencial, realizada a partir do estudo dos projetos executivos de arquitetura, estrutura, instalações elétricas e hidráulicas e suas revisões – que estão no acervo do IAB e da FAU USP – e também a partir de estudos, levantamentos e prospecções *in-loco*, a fim de compreender a obra na sua totalidade, para então seguir com os trabalhos e as definições de projeto.

A intenção dessa compilação de dados sobre a ideia inicial do prédio foi de conhecer os princípios que orientaram a construção e foi essencial para guiar as prospecções e definir as intervenções contemporâneas – sem, no entanto, recuperar um suposto estado original.

A empresa Pires, Giovanetti e Guardia, responsável pelas obras iniciou neste momento um processo de prospecções no sentido de confirmar e evidenciar questões que não eram suficientemente claras e que seriam de extrema importância para o desenvolvimento

dos trabalhos: a remoção cuidadosa das camadas de acabamentos permitiu compreender as diversas intervenções que o prédio sofreu e que não foram devidamente registradas, reconstituindo, assim, parte da história do edifício. Além disso, informações de projeto, como o desenho da estrutura das marquises e o sistema de captação de águas pluviais, foram confirmadas.

## O PROJETO E SUAS SOLUÇÕES TÉCNICAS RECUPERAÇÃO DAS MARQUISES

A falta de manutenção da impermeabilização nas marquises do edifício levou à infiltração de água nos caixões perdidos das marquises. Na marquise inferior, que se debruça sobre a calçada, havia a suspeita, desde 2010, de que o sobrepeso causado pela água poderia comprometer sua estabilidade, causando um colapso estrutural. Neste sentido, foi providenciado escoramento da marquise inferior até que se constataste e resolvesse a questão como um todo – impermeabilização e reforço estrutural (Fig.1).

### ESTRUTURA

A remoção dos acabamentos de piso e do enchimento nas marquises foi feita por camadas, para identificar as intervenções executadas ao longo do tempo e evitar movimentação brusca da estrutura.

Neste momento pode-se verificar que a geometria da estrutura proposta tinha sido executada conforme o projeto (Fig. 2).

Na marquise inferior, que apresentava evidências de problemas estruturais, foi realizado um levantamento topográfico com a laje carregada e outro logo após o seu esvaziamento. Segundo o consultor de estrutura do projeto, engenheiro Fabio Janini, a variação próxima a 5mm apresentada estava dentro dos limites esperados, o que comprova não haver problemas estruturais significativos, apenas alguns pontos de armadura exposta. Os caixões perdidos, após serem completamente esvaziados e removidas todas as camadas de enchimento e de impermeabilização, foram impermeabilizados e preenchidos com placas de poliestireno expandido, material leve, para evitar sobrecarga. Após a conclusão do trabalho, foi realizada nova medição topográfica que confirmou a estabilidade estrutural. Assim, foi possível remover por completo o escoramento que interferia na circulação pública e, principalmente, na percepção do edifício como um todo.

Na área dos caixões perdidos foram realizadas duas camadas de impermeabilização. A primeira diretamente na laje de fundo e a segunda sobre o novo contrapiso. A fim de garantir o controle do sistema de impermeabilização da marquise, foram inseridos drenos na laje inferior: caso ocorram problemas futuros com a impermeabilização da superfície superior, o dreno trabalha no sentido de evitar o acúmulo de água na estrutura por um lado, e serve também como indicador do problema existente: caso se verifique gotejamento de água a partir dos drenos, sabe-se da existência de algum problema na impermeabilização e a manutenção pode ser feita apenas no caixão perdido referente àquele dreno.

Toda a ferragem exposta, que apresenta pontos de corrosão, sem perda significativa da secção, foi tratada e recoberta.

## CAPTAÇÃO DE ÁGUAS PLUVIAIS

O projeto original do edifício previa a captação das águas pluviais da marquise inferior a partir da construção de jardineiras. Estas funcionariam como retentores da água da superfície da laje, e as encaminhariam para as prumadas que foram concretadas nos pilares (Fig.3).

Há poucos registros fotográficos que mostram a existência de vegetação na marquise, e não foi possível encontrar nenhum registro da forma como estavam plantadas (Fig.4). A sucessiva remoção de camadas de acabamento de piso e de enchimentos da marquise inferior revelou a presença das alvenarias que configuravam os jardins previstos no projeto original (Fig.5). Entretanto, estas jardineiras estavam preenchidas com entulho, sem desempenhar a sua função. Nas diversas intervenções realizadas no edifício, este sistema de captação em algum momento foi abandonado, e foram instalados ralos superficiais conectados às prumadas originais.

A proposta de intervenção considera a existência das jardineiras e a possibilidade de recuperar o sistema de captação de águas pluviais proposto originalmente. Uma intervenção contemporânea que respeita as camadas históricas, recupera alguns aspectos que se mostraram válidos. Desta forma, o novo piso proposto está assentado sobre o contrapiso da marquise e, na área das jardineiras, foi instalado como piso elevado drenante, com juntas abertas, permitindo a drenagem da água.

No caso da marquise superior, a captação de água pluvial foi feita a partir de um ralo linear que está conectado às prumadas concretadas nos pilares (Fig.6).

Foram encontradas duas camadas sobrepostas de acabamento de piso da marquise inferior. A primeira, em pastilhas de vidro cor caramelo, estava sobreposta a outra, mais antiga, de material cerâmico. O piso com pastilha de vidro, por sua permanência ao longo de mais de 50 anos, parecia ser a única camada de piso existente, já que não há registros fotográficos do piso cerâmico. Em ambos os casos, tentou-se recuperar o piso existente, mas sua preservação não foi possível.

As pastilhas de vidro azuis especificadas no projeto executivo para revestimento do topo das marquises foram substituídas por pastilhas de porcelana azuis. Não há registro de quando esta obra foi realizada, porém, pôde-se comprovar este fato a partir de um pedaço de entulho encontrado no preenchimento das jardineiras. Além disto, a análise da obra de Rino Levi mostra o uso sistemático de pastilhas de vidro nos acabamentos.

Assim, optou-se por revestir as bordas da marquise com a mesma pastilha de vidro azul encontrada, que continua em produção regular, remetendo à primeira camada aplicada. O piso da marquise recebeu novo revestimento de placas pré-moldadas de concreto 60x60cm. Nas áreas onde havia jardineiras na marquise inferior, as placas de concreto são elevadas para permitir o escoamento das águas pluviais, recuperando o sistema original.

## REABILITAÇÃO INTERNA DE TUBULAÇÕES

O processo de recomposição das tubulações foi realizado em cinco etapas principais. Primeiramente, foi realizada uma limpeza interna das tubulações para remoção de sujeiras e incrustações aderidas nas paredes internas do encanamento de ferro, através de raspadores metálicos e de borracha que não prejudiquem o concreto. Após a limpeza, uma lavagem interna feita com hidrojato de média potência, removeu materiais e partículas aderidos à superfície interna da tubulação que possam ter permanecido após a primeira etapa. Com as tubulações desobstruídas, uma vídeo-inspeção foi realizada para diagnosticar a situação interna das tubulações, permitindo confirmar o tipo de manta e resina utilizadas no revestimento interno. Para o novo revestimento foi utilizada uma técnica de inversão de manta de tecido poliéster embebida com resina epóxi, com posterior aplicação de pressão no interior da tubulação, fazendo com que a manta e a resina se moldem às paredes

internas, de maneira a criar um novo revestimento interno de 3,0mm. Assim, é criado um novo tubo interno à tubulação já existente no pilar.

## GUARDA-CORPOS

O projeto original previa o chumbamento dos guarda-corpos na face superior da estrutura da laje das marquises. Entretanto, verificou-se que eles foram fixados no topo das marquises em uma argamassa de regularização que não resistiu ao momento gerado na base do guarda-corpo, comprometendo sua fixação. O guarda-corpo da marquise estava em péssimo estado de conservação, por ter sido construído a partir da solda de duas cantoneiras metálicas. No encontro das duas peças, pequenos vazamentos de água deram início a um processo de oxidação na parte interna, que acarretou na fragilização das peças e na impossibilidade de sua recuperação. Levando em consideração a imagem consolidada do edifício, optou-se pela substituição por um guarda-corpo com imagem semelhante àquele removido. Foram propostas pequenas adequações nas peças que o constituem, agora em tubos, e no sistema de fixação, assegurando sua estabilidade. Para isso, uma nova peça em aço foi chumbada no concreto, como uma espera, onde o guarda-corpo é encaixado e parafusado, facilitando futuras manutenções (Fig.7).

## ALVENARIA DE TIJOLO APARENTE

A alvenaria de tijolo aparente no pavimento do restaurante e no mezanino tem sua face externa com tijolo aparente, sem nenhum acabamento. Sua face interna foi pintada de cor branca e não há registro do momento desta pintura, constatando-se por meio de fotos que esta ocorreu na década de 50.

Para a face interna foram feitas diversas tentativas de remoção da pintura branca – por abrasão, por processo químico e térmico –, que não apresentaram bom resultado. Corria-se o risco de danificar ainda mais os tijolos. Considerando que a parede já está pintada há décadas, propôs-se apenas a limpeza da parede, remoção de buchas, parafusos e adesivos, e repintura com tinta acrílica branca.

## MURAL DE CONCRETO

O mural de concreto do arquiteto Ubirajara Ribeiro foi instalado no pavimento do restaurante após a conclusão do edifício. O tombamento

considera o painel como parte do conjunto. Fotos de arquivo mostram que o painel original apresentava áreas de concreto aparente e o fundo era em alvenaria pintada de branco. Não há registro de quando o painel foi integralmente pintado de branco, fato que tirou seu aspecto de uma topografia construída sobre um plano, com nuances de luz e sombra. A remoção da tinta branca se mostrou possível com processo de raspagem, sem aplicação de produtos químicos, e posterior jateamento de água em baixa pressão. Assim, conseguiu-se recuperar o seu aspecto original (Fig.8).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse projeto de restauro exemplifica a possibilidade de restauro da arquitetura moderna de acordo com os princípios estabelecidos pelo restauro-crítico, sem perda de qualidade do projeto, respeitando os valores reconhecidos neste edifício. Mostra a necessidade de compreensão do edifício e do conhecimento das possibilidades técnicas atuais de melhor desempenho, no sentido de garantir uma obra de qualidade impecável e que também preserve o patrimônio cultural.

O projeto de restauro do IAB SP foi premiado com a Equal Silver Medal no Domus International Award for Restoration and Preservation em 2016, em Ferrara, na Itália. Ainda em 2016, o projeto foi nomeado ao Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP) e foi finalista do Prêmio de Arquitetura Instituto Tomie Othake Akzonobel. Esses dois últimos são premiações dedicadas à projetos de arquitetura construídos, corrobora a discussão de que os projetos de restauro devem estar inseridos na agenda da arquitetura e não da história apenas.

O edifício do IAB-SP é responsável pela ocorrência de um cluster arquitetônico nos seus arredores desde os anos 50, e símbolo da arquitetura moderna. Além do seu restauro físico, o projeto representa um novo momento de renovação para a discussão e produção arquitetônica no Brasil.

## FICHA TÉCNICA

Nome do Edifício: IAB-SP (Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo)

Localização: Rua Bento Freitas 306, São Paulo SP, Brasil

Cliente: IAB

Responsável técnico: Silvio Oksman



Equipe de arquitetura: Arquitetos Silvio Oksman, Beatriz Vicino e Samira Chahin. Estagiárias Bárbara Fernandes, Laura Cardoso e Marjorie Nasser Prandini

Prospecções e construções: Pires Giovanetti Guardia Eng. e Arq.

Consultoria de instalações: Sandretec Consultoria SC LTDA

Consultoria de estrutura: Engenheiro Fabio Janini

Restauração dos encanamentos: Repipe

Parceiros: Concresteel, Reka, Vidrotil, Deca, Cebrace, UBV.

Patrocinadores: Projeto de restauro do edifício sede do IAB-SP;

Pronac 108603; Cesp – Companhia Energética De São Paulo;

Itaú Unibanco Financeira S.a.

Áreas: Terreno = 282,00 m<sup>2</sup> | Construída = 3.757,45 m<sup>2</sup>

Projeto original: 1953

Conclusão do projeto: 04/2014

Conclusão da obra: 06/2015

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. Rino Levi. *Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra, 2001.

LEVI, Rino. L'architecture est un art et une Science. In *L'architecture d'Aujourd'hui*, n. 50-51. Paris, dez. 1949.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, Ateliê, 2004.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

CURY, Isabelle (org). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro, Iphan, 2000.

KÜHL, Beatriz M.; SALVO, Simona. Ciclo de palestras sobre preservação: Preservação da arquitetura moderna e metodologia de restauro. *Pós – Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, 2006. p. 198-210.

SALVO, Simona. *Restaurare il Novecento: Storia, esperienze e prospettive in architettura*. Macerata, Quodlibet, 2016.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1998.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. São Paulo, Aeroplano, 1999.

OKSMAN, Silvio. *Contradições na preservação da arquitetura moderna*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2017.

RIBEIRO, Ubirajara. Painel para Sede do I.A.B. São Paulo. *Acrópole*, n. 341, São Paulo, jul. 1967, p. 38-39.



# UP-CYCLING AS METHOD OF SUSTAINABLE TRANSFORMATION: REVISITING SESC POMPEIA

Steffen Lehmann

## ABSTRACT

The most sustainable building is the one that already exists. Modernity and sustainability are closely intertwined in the challenge of creating better places to live and work. There is an opportunity (and duty) to preserve the existing fabric and reuse buildings which have lost their original function or no longer meet today's increasingly demanding standards. It is estimated that 80 per cent of buildings in existence today globally will still be there in twenty years' time, therefore it is the physical improvements and adaptive reuse ('up-cycling') of our existing buildings and infrastructure that will contribute in delivering the CO<sub>2</sub>-emission reductions needed. Upgrading the existing building stock is increasingly used as a method to address inefficiencies and a secure way to reduce emissions: by increasing the longevity of derelict unoccupied buildings through adaptive reuse, they become suitable sites for many different types of use.

This paper discusses the adaptive reuse of a former barrel factory in São Paulo to a popular leisure centre (Sesc) in Pompeia (1977 to 1986). Until today, the urban and sustainable dimension of Lina Bo Bardi's work in São Paulo has not been sufficiently discussed or appreciated. Until the Sesc Pompeia, the derelict factory was expected to be demolished to restart the development of the site with 'tabula rasa'. Besides Bo Bardi's social approach, there is also a strong environmental position that laid the foundation of sustainable urban renewal in Latin America. Bo Bardi's sustainable and socially-conscious design method is directly informed by her appreciation of the local and regional history of place. Her adaptive reuse of existing buildings therefore marks

a paradigm shift in thinking regarding existing historical structures in Brazil and the commencement of renovation as an eligible strategy for entire regenerated urban precincts. Lina Bo Bardi's robust concept was quite simple: "Retain as much of the existing building fabric as possible, working within the original envelope, providing new insertions to improve the circulation" (Ferraz 1993; Instituto LB and PM Bardi 2015).

Keywords: Adaptive reuse, up-cycling intervention, Lina Bo Bardi, modern heritage.

## DEFINING THE LINK BETWEEN ADAPTIVE REUSE AND SUSTAINABILITY

Modernity and sustainability are closely intertwined in the challenge of creating better places to live and work. The existing built fabric represents a high value that offers a resource in terms of social, historical/cultural, economic and environmental sustainability. There is an opportunity and duty to preserve the existing fabric and reuse buildings which have lost their original function, are physically obsolete, or no longer meet today's ever-more demanding standards. It is part of a contemporary agenda of urban renewal to reuse the structure, material and space, to realise spatial and functional transformations and to update safety and efficiency concerning fire, user safety, energy efficiency and environmental comfort.

When linking adaptive reuse of old buildings with sustainability, there can be significant positive environmental and social impacts from conversions of existing buildings, beyond the sheer heritage value. The case study by architect Lina Bo Bardi (1914-1992) in São Paulo reduced the negative impact on the environment and the depletion of non-renewable resources. However, until today, the urban and environmental dimension of Bo Bardi's work has not been sufficiently discussed or appreciated. Besides her social approach, there is also a strong environmental position that laid the foundation of sustainable urban renewal in Latin America; and Bo Bardi's sustainable and socially-conscious design method is directly informed by the local and by regionalism. Keeping the existing buildings maintains the cultural identity and exemplifies the tectonic evolution of the vernacular architecture (Bergdoll 2015; Condello and Lehmann 2016b). In addition, it's a strategy that retains the embodied energy of the existing urban fabric and exemplifies the environmental significance of the existing structures.

In 1973-74, the challenge of the ecological crisis emerged, following the first Oil Crisis, and the publication of the pivotal book *The Limits to Growth* (Meadows, Randers, Behrens 1972). Both, the event and the text had many short-term and long-term effects on global politics and the economy, and generated a fervent debate (also between Brazil's intellectual circles). *The Limits to Growth* revealed that unlimited growth was impossible, given finite resource supplies and continuing population growth, marking a time when the *Ecological Architecture* movement emerged.

Sesc is the Serviço Social do Comércio, a union-led chain of leisure centres for Brazil's working class. Sesc leisure centres can be found in cities all over the country and some are also architecturally important.

Lina Bo Bardi's adaptive reuse of existing buildings for the Sesc in Pompeia marks a paradigm shift in thinking about historical structures in Brazil and the commencement of renovation as eligible strategy for entire urban precincts (and as alternative to the usual "tabula rasa" approach of Modernism). This was an entirely new paradigm, as the previous period of Modernism usually started with a *clean slate*, after the complete demolition of the existing old fabric to make space for the new (GIEDION 1941).

Following her early modernistic and structuralistic works, such as the Glass House (1949-51) or Masp Museum (1957-68) in São Paulo (both buildings still inspired by the International Style and Structuralism), the late thoughtful work of Bo Bardi is of an entirely different quality: recycling, up-cycling and adaptive reuse is applied as an urban design strategy where the *New* sits comfortably side-by-side with the *Old*, without ever imitating the existing (Lehmann 2004; Anelli 2015). Thus, Bo Bardi created her own continuation between dynamic vernacular and the modern avant-garde (Lehmann 2014, 142).

In regard to this resourcefulness and reuse, Zeuler Lima notes that "Bo Bardi's social and ethical awareness, and her talent for making do with scant resources – honed during her native Italy's World War II devastation – speaks to our anxious, solution-seeking era" (2013, 82). From the rejuvenation of a disused, neglected 1920s steel barrel factory into a public institution: the highly popular cultural and leisure centre Sesc Pompeia (1977-86), to the renewal of the historic Pelourinho district (the old Baroque centre of Salvador, 1986-92), such underutilized, abandoned or disused buildings and quarters are now seen as precious resources. Such sites and places can be transformed towards new usages and offer significant environmental and social benefits. Two cultural centres, Casa do Benin and Casa do Olodum (1987-89, both in Salvador) are further examples of the various specific restoration and reuse projects carried out as part of the rehabilitation of the historical centre, where new circulation systems and functional programmes were carefully inserted into existing structures (de Almeida Lima 2013; Oliveira 2014). These insertions of new structures respect rather than mimic its historic setting.

*Adaptive reuse* refers to the process of reusing an old existing building or site for a purpose other than which it was originally built or designed for. Design for reuse and durability includes the ability to satisfy changing user needs over time, emerging economic factors and complexity, and the *loose-fit* ability to integrate new technologies.

Reuse, recycling, recovering, repair and remanufacturing have all entered our vocabulary. To *reuse* (for example a building) is to use an item again after it has been used. This includes conventional reuse where the building is used again for the same function, and adaptive reuse, where it is used for a different function. In contrast, recycling is the breaking down of the used item into raw materials, which are then used to make new items. Thus, based on the embodied energy contained in the structure's material, the most sustainable building is the one that already exists (LEHMANN 2012).

*Adaptive reuse*, also known as *up-cycling* of buildings (or re-purposing), is the process of taking disused buildings that are now unwanted for their original function and transforming them again into a useful building (which is different from recycling, where the building materials are broken down to their component parts and re-manufactured into new parts, such as walls or floors). Adaptive reuse is also different from conventional reuse, where the product is used in its original purpose again.

Bo Bardi's approach to the disused factory was quite simple and robust: retaining as much of the existing building fabric as possible, working within the original envelope, providing new insertions such as staircases, to improve the circulation. Similar to today's Burra Charter, which recommends to do "as much as necessary, and as little as possible": all new work is made to read differently from the existing fabric so that the important qualities of the building's past have been identified and retained (such as the rich texture of the stonework and brick walls) (BARDI 1995/2012; OLIVEIRA 2006).

Through adaptive reuse of derelict, unoccupied buildings, these structures can become again suitable sites for many different types of use. Along with brownfield sites' reclamation, adaptive reuse is seen by many as a key factor in the reduction of urban sprawl and minimisation of construction waste (Condello and Lehmann 2016a). The increasing waste generation from construction and demolition is a growing worldwide concern. Instead of demolition, extending the lifecycle of buildings through their up-cycling and reuse is right at the core of any sustainability concept. By reusing an existing structure, the energy required to build these spaces is lessened, while the embodied energy in the building is maintained and the amount of new materials required for construction reduced; at the same time, the material waste that would come from destroying old buildings is also reduced (LEHMANN 2016).

Much of our cities' existing building stock predates modern energy standards and it is estimated that 80 per cent of buildings in existence

today will still be there in twenty years' time. It is therefore the physical improvements and upgrades to our existing buildings and neighbourhoods that will really deliver the CO<sub>2</sub>-emission reductions needed. Upgrading the existing building stock is always a simple way to address inefficiencies and a secure way to reduce carbon emissions.

Industrial buildings and warehouses are frequently best suited to adaptive reuse, as they offer the maximum structural flexibility due to large span and high ceilings. Adaptive reuse can also be controversial if there is a blurred line between façadism (for example, only keeping a small token part of the existing building, such as its street façade wall), or can be a compromise with historic preservation to serve heritage policies. In addition, the cost of conversion can be prohibitive high, making it sometimes impossible to keep the existing structure (Whyte 1980; Abel 1997). Bo Bardi's projects have always avoided this trap and are strong evidence for the potential of true adaptive reuse at low cost and low environmental impact. It was always important for Bo Bardi to know exactly how the local community would benefit from the reuse of once abandoned sites or buildings. She recognised the importance of the factory space and instead of demolition, she proposed to maintain it – a novelty in Brazil at this time. The architect managed to convince and persuade the client that the idea to demolish the entire complex in order to restart with an empty site was not the best option, especially for a public centre that was supposed to be embraced by the local community.

Repurposing of old buildings can also be a valuable response to financial limitations. Today, local governments do sometimes provide financial incentives for adaptive reuse (for instance, generous support is available in Berlin), as there are many criteria that can affect the economic return of adaptive reuse (eg. there is always the risk of hidden costs in reusing older buildings and the danger of unknown contamination with asbestos or other toxic substances) when compared with new-built. Factors such as the reuse of materials and resources as well as a lesser need to involve energy, both in terms of labour and machine powered, can effectively decrease the funds needed for adaptive reuse. Determining the balance of how the several effects of adaptive reuse interact is often best accomplished by a formal lifecycle assessment (WARD 2012).

Implementing emission-reducing retrofits and gaining a better understanding of the actual performance benefits are early steps in the process to convince clients and municipalities. Retrofitting and modifying existing buildings and systems to greatly improve energy efficiency through relatively simple measures (eg. through insulation, high performance

glazing and so on) can represent the lowest cost route to reducing energy demand and carbon emissions. It is therefore beneficial to monitor and track the improved energy performance of up-cycled buildings, so that the financial basis for retrofit could be incentivised by rewarding measured success (Lehmann 2010). Today, the regeneration of former industrially used sites and the careful redevelopment of disused, derelict brownfield sites and buildings are a basic part of sustainable urban development.

| Typical life-expectancy of different urban elements |             |
|-----------------------------------------------------|-------------|
| Commercial interiors                                | 2-3 years   |
| Building interior finishes                          | 5-10 years  |
| Building services                                   | 15-20 years |
| Building's usage                                    | 30 years    |
| Building's structure                                | 50+ years   |
| Urban infrastructure (roads, railways)              | 100+ years  |
| Cities and their urban blocks                       | 500+ years  |

### UP-CYCLING BUILDINGS AND RE-PURPOSING ABANDONED SITES: CASE STUDY SESC POMPEIA IN SÃO PAULO

The Sesc project exemplifies well the application of Bo Bardi's adaptive reuse principles and it is of particular relevance to her sensitive adaptive reuse work.

- Sesc Pompeia in São Paulo, 1977-78 and 1982-86 (Stage 1 was completed in 1978)
- The Sesc Fábrica da Pompeia cultural and leisure centre is one of Bo Bardi's most important projects and one of her largest one. Over a decade and several stages, the disused steel barrel and refrigerator factory was transformed into a public cultural and sports centre. Instead of demolition, the formerly industrial precinct was transformed step-by-step into a modern public facility for the Pompeia community. The existing ensemble of older industrial buildings had a specific authentic period character expressed through its brickworks, detailing of the roofs, steel windows and other features of the constructed eras that newer or reconstructed developments would have lacked. Bo Bardi carefully extended the reused ensemble with new buildings, such as a concrete tower of vertically stacked volleyball fields and swimming pool, heightening the awareness of the *new*. The cloud windows are evidence of her inventive playfulness.

Table 1 The typical life-expectancy of different elements in the built environment (after: McDonough and Braungart, 2003)



The determining criteria for the reuse of the old factory ensemble included:

- The societal value of the site and its importance to the community of workers that used to spend their lifetime on this site.
- The historical importance of the site, in this case especially the role of the former factory in the community's memory and understanding of the past.
- The potential for the reuse of the particular site. The physical damage was actually small and the site was ideal to support its future use as centre for culture, sports and leisure.

It is the project that most clearly exemplifies Bo Bardi's break with modernism: this adaptive re-use and extension of the former factory was environmentally sensitive and poetic at the same time, creating an assemblage and topography of old and new. There are various scales of intervention but the "new" is always respectful of the existing buildings and structures, designed with great precision and without any imitation. The Sesc Pompeia expresses Bo Bardi's core belief in an architecture that serves the masses without condescending to them. Inspired by San Francisco's renovated Ghirardelli Square (which was the first major adaptive re-use project in the United States, reusing a waterfront warehouse, which opened in 1964), the multi-use compound is like a village assembly of spaces and includes a swimming pool, a theatre, restaurants and exhibition galleries. The creation of such a diversity of interesting public spaces for the working people has significantly contributed to the health and cultural awareness of the residents in this working class neighbourhood, improving the level of access to public open spaces.

## REAPPRAISING THE SESC POMPEIA

The Sesc Fábrica da Pompeia can be considered as a milestone in Bo Bardi's work: the conversion of the steel barrel and refrigerator factory into a very successful, much-loved leisure centre: it preserved the character, intrinsic substance and memory of the past through the reuse of the factory buildings. Initially, the original factory was due to be demolished and the new Sesc Pompeia would have replaced it. Bo Bardi, however, suggested that the factory be kept and not demolished as had been planned, but instead redeveloped, on the grounds that it was already informally colonised by some of the uses which the new centre was intended to serve. Firstly, many of the former workers still lived in the neighbourhood. Secondly, at her first site visit, Bo Bardi had realised that



the derelict factory was already informally occupied by people from the neighbourhood in a way it intended to be used for by SESC: there were active football teams, an lively amateur theatrical group, dance groups and improvised barbecue places. It was always important for Bo Bardi to first observe what was happening in the space naturally, before proceeding with her own design decisions. Always driven by an urge to design and build what people want, Bo Bardi noted: What we want is precisely to maintain and amplify what we've found here, nothing more (Ferraz 2012, at *Lina Bo Bardi: Together* exhibition web site, 2).

Bo Bardi proposed to strip back the existing building to its essence, exposing the beautiful but rough reinforced concrete structure and brick walls. The decision to keep the existing structure significantly enhanced the sense of place from a social point of view. There is a strong relationship between the existing factory and the local community, a working class district of São Paulo. The decision to keep the original factory paid respect to the history of human labour that took place there; in the words of Marcelo Ferraz, who worked as one of the architects on the Sesc Pompeia;

The rehabilitation of a former factory – a place of hard work; of suffering, for many; a testament to human labour – and its transformation into a place of leisure, without erasing its history, make Sesc Pompeia a special space. The care taken to ensure that so many details of the old factory remained visible – whether on walls, floors, roofs and other structures, or in the new facilities – meant the space would begin its new life full of warmth and animation. (Ferraz 2012, at *Lina Bo Bardi: Together* exhibition web site, 3)

Here, Bo Bardi's experiments with reinforced concrete, *beton brut*, continued, in combination with the reuse of the post-industrial brick shell of the abandoned factory. She later added three towers: a water tower and two 30m-high towers housing the sports courts and changing rooms. The whole project has a certain roughness and aims for a clear contrast between the new and the authentic old. Y-shaped bridges connect the towers, turning the journey from locker to court an event of circulation and urban drama. Being deeply committed to the social and cultural potential of architecture, Sesc Pompeia illustrates the power of architecture as *an agent of social change*, supporting residents of a poor working-class neighbourhood with cultural

and sports facilities, maintaining the identity, memory and history of place through careful adaptive reuse and extension.

Sesc Pompeia has a generosity in plan that allows its multiple activities to co-exist in a relaxed way: high and low culture, old and young, ambitious architecture and the everyday, football and ballet. Rowan Moore commented on the multi-functionality of the precinct:

It houses football, swimming, theatre, dance and art. Old men play chess there, and children play with building blocks. You can eat in a popular canteen, and you can sunbathe on a boardwalk called *The Beach*. Or you can simply sit and watch the passing scene, as you might in a park. (MOORE 2012)

Besides Bo Bardi, the main architects for the project were Andre Vainer and Marcelo Ferraz; the development of the project included input of many others. The project also included artists, technicians and workers in all aspects of the proposal, and Ferraz recounts the working process and participation of others:

André Vainer and I, first as students and then as recent graduates, were privileged to take part in this adventure. For nine years (1977–86) we developed the project with Lina, working every day in the midst of the building site: monitoring the ongoing projects, the in situ experiments, the involvement of technicians, artists, and especially workers...We had an office inside the building itself; the project and the programme were formulated as an amalgam, joined and inseparable. The barrier that would normally separate the virtual and the real did not exist; it was architecture made real, experienced in every detail. (Ferraz 2012, at *Lina Bo Bardi: Together* exhibition web site, 4)

Considering the importance of collaboration in the design and construction process, Bo Bardi's goal was to place people at the forefront of all design decisions, not just the direct end-users, but the wider community. According to her former collaborators (Vainer and Ferraz), she had very clear ideas how she wanted the spaces to function, making sure that everything was aimed to create a sense of leisure within the project. The purpose of design is to facilitate the building's ability to invite the user to

participate in certain social situations and activities, and Sesc Pompeia is doing this very well. Bo Bardi's careful and considerate adaptive reuse work has recently become popular among the younger generation of architects, many of whom have been embracing enthusiastically her oeuvre, mainly thanks to a growing interest in projects with a social and cultural conscience.

## BIBLIOGRAPHY

ABEL, Chris. *Architecture and Identity*, Oxford, Architectural Press, 1997.

ANELLI, Renato. *Lina Bo Bardi in the Frame of Brazilian Architecture*. In Catalogue of Travelling Exhibition "Lina Bo Bardi: Together" <<http://linabobarditogether.com/2012/09/18/lina-bo-bardi-in-the-frame-of-brazilian-architecture-by-renato-anelli/>>.

Bergdoll, Barry. The Future was Latin America, interview with Samuel Medina in Metropolis.

BARDI, Lina Bo. *Konkrete Poesie. Architektur ohne Grenzen*. Vienna, Architektur Zentrum (exhibition and catalogue), 1995.

----- . Stones against Diamonds. Anthology of writings by Lina Bo Bardi, Architecture Words Series. London, Architectural Association Publications, 2012.

CONDELLO, Annette; LEHMANN, Steffen. Urban benevolence: Bo Bardi's recovery projects in Salvador. *Proceedings Society of Architectural Historians Annual Conference SAH 2016*, Pasadena, 2016.

----- . *Sustainable Lina. Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*. Amsterdam, Springer, 2016.

FERRAZ, Marcelo C. (Ed.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

----- . The Making of the SESC Pompeia. In *Lina Bo Bardi Together*. Exhibition Catalogue and exhibition web site <<http://linabobarditogether.com/2012/08/03/the-making-of-sesc-pompeia-by-marcelo-ferraz/>>.

GLIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Harvard University Press, 1941.

LIMA, Zeuler. An Architect committed to Life. In Lina Bo Bardi, 1914-1992. Building the Everyday. *AV Monografias*. n. 180, nov. 2015, Madrid, p. 12.

----- . *Lina Bo Bardi*. New Haven, Yale University Press, 2013.

*Lina Bo Bardi. Together*. Web site, film and catalogue, accompanying travelling exhibition with same title (curated by Noemi Blager), São Paulo. 2012 <<http://linabobarditogether.com/>>.

- LEHMANN, Steffen. *Der Weg Brasiliens in die Moderne: Eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens, 1930–1955*. Muenster, LIT-Verlag, 2004.
- . *The Principles of Green Urbanism*. London, Earthscan, 2010.
- . The metabolism of the city: optimizing urban material flow through principles of zero waste and sustainable consumption. In LEHMANN, Steffen; CROCKER, R. (eds). *Designing for Zero Waste: Consumption, Technologies and the Built Environment*. London/New York, Routledge, 2012, p. 309–343.
- . Truth in the Vernacular - Contextualizing the Late Work of Lina Bo Bardi. In Lina Bo Bardi 100. Brazil's alternative path to Modernism. Stuttgart, Architekturmuseum-Pinakothek der Moderne, Munich, 2014, p. 134-151.
- . An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi. In *City, Culture and Society*, jan. 2016.
- . *Magazine*, New York, mar. 2015 <<http://www.metropolismag.com/March-2015/The-Future-Was-Latin-America/>>.
- MCDONOUGH, W.; BRAUNGART, M. *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. New York, North Point Press, 2003.
- MCGUIRK, Justin. *Radical Cities: Across Latin America in Search of a New Architecture*. Verso Books, 2014.
- MEADOWS, DH; MEADOWS, DL; RANDERS, J; BEHRENS, W. *The Limits to Growth*. Club of Rome, 1972.
- MOORE, Rowan. Lina Bo Bardi: buildings shaped by Love. *The Guardian*, London, 9 sep. 2012 <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/09/lina-bo-bardi-together-review>>.
- OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: Obra Construida (Built Works). 2G, n. 23-24, Barcelona, 2006.
- . Myth, Popular Culture, and Collective Memory. In Lina Bo Bardi 100. Brazil's alternative path to Modernism. Stuttgart, Architekturmuseum-Pinakothek der Moderne, Munich, 2014, p. 155-167.
- WARD, Stephen. Breathing life into the corps: upcycling through adaptive reuse. In LEHMANN, Steffen; CROCKER, R. (eds). *Designing for Zero Waste*. London, Routledge, 2012, p. 247-266.
- WHYTE, W. *The Social Life of Small Spaces*. Washington, Conservation Foundation, 1980.
- ZEIN, Ruth Verde. Other Brazilian Architectures. In 2G , n. 8, Barcelona, 1998, p. 14-18.

# EDIFÍCIO ESTHER: O AGENTE PRIVADO PROMOVENDO A IDENTIDADE DA METRÓPOLE

Taís de Carvalho Ossani

## RESUMO

O presente artigo procura evidenciar as transformações que o edifício Esther passou ao longo dos anos. Desde sua concepção em 1932 até os dias atuais, quando após anos em esquecimento retorna para o cenário paulistano através de outro agente privado.

Desta maneira, o texto se divide em quatro momentos e uma possível especulação sobre o surgimento de um novo agente privado. Primeiro, são introduzidos os ideais de modernidade da família Nogueira, membros da aristocracia agricultora paulista. Posteriormente, apresenta-se o concurso como instrumento para conformação de um projeto que tornasse concreto os anseios da família. O terceiro momento se qualifica pelo período de prestígio do edifício que abrigou moradores ilustres como Rino Levi, Di Cavalcanti entre outros e por fim, o quarto período, de degradação e esquecimento com o deslocamento das atividades comerciais e de serviço da área central para outros eixos da cidade, como avenida Paulista e avenida Faria Lima. A especulação a qual se encerra o artigo tenta pressupor indícios sobre um possível segundo agente privado, estimulando novas transformações para o edifício.

Assim, o artigo percorre as transformações do Esther ao longo dos anos permeando fatos históricos da evolução paulista e o papel dos agentes privados como promotores da imagem de modernização da cidade de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930.

Palavras-chave: Identidade, Modernizador, Agente privado.

EDIFÍCIO ESTHER:  
THE PRIVATE AGENT PROMOTING  
THE IDENTITY OF THE METROPOLIS  
ABSTRACT

This article tries to highlight the transformations that the Esther building has passed over the years. Since its conception in 1932 to the present day, when after years in forgetfulness returns to the São Paulo scene through another private agent.

In this way, the text is divided into four moments and a possible speculation about the emergence of a new private agent. First, the ideals of modernity of the Nogueira family, members of the São Paulo agriculturalist aristocracy. Subsequently, is presented *the project* as an instrument for conformation the wishes of the family. The third moment, which qualifies the prestige of the building that were the residence of illustrious personalities like Rino Levi, Di Cavalcanti and others and a fourth period, of degradation and forgetfulness, with the shift of commercial and service activities from the central area to other axes of the city, such as Paulista Avenue and Faria Lima Avenue. The speculation that conclude the article tries to emphasize a possibility of a second private agent stimulating new transformations to the building.

Thus, the article goes through the transformations of the building over the years, adding historical facts of the evolution of São Paulo and the role of private agents as promoters of the image of modernization in the city of São Paulo during the 1920s and 1930s.

Keywords: Identity, Modernizer, Private agent.

EDIFÍCIO ESTHER:  
EL AGENTE PRIVADO PROMOViendo  
LA IDENTIDAD DE LA METRÓPOLE  
RESUMEN

El artículo pretende enseñar los cambios que el edificio Esther ha pasado a lo largo de los años. Desde su creación en 1932 hasta la actualidad, cuando después de años olvidado, vuelve al escenario de São Paulo a través de otro agente privado.

De esta forma, el texto se divide en cuatro etapas y una posible especulación acerca de la aparición de un nuevo agente privado. En primer lugar, se introducen los ideales modernos de la familia Nogueira, miembros de la aristocracia agricultora de São Paulo. Posteriormente, se presenta un concurso, como una herramienta para dar vida al proyecto que realizaría los deseos de la familia. En un tercer momento, califica el prestigio del edificio donde ha abrigado residentes ilustres como Rino Levi, Di Cavalcanti y otros. Por fin, el cuarto período, presenta la decadencia y el olvido, con el desplazamiento de las actividades comerciales y de servicios de la zona central a otros ejes de la ciudad, como la avenida Paulista y la avenida Faria Lima. La especulación que cierra el artículo intenta predecir un posible segundo agente privado y nuevos cambios para el edificio.

Así, el artículo enseña las transformaciones del edificio a lo largo de los años, presentando los hechos históricos de la evolución del estado y el papel de los actores privados como promotores de la imagen de la modernización de la ciudad de São Paulo en las décadas de los años 1920 y 1930.

Palabras llave: Identidad. Modernizador. Agente privado.



## ANTECEDENTES: A FAMÍLIA NOGUEIRA E O EDIFÍCIO VERTICAL DE RENDA

É necessário antes de se chegar ao recorte mencionado elucidar alguns antecedentes referentes à Família Nogueira e ao edifício vertical de renda que, certamente, foi propulsor em significativas mudanças na paisagem paulista das primeiras décadas do século XX.

A Família Nogueira se configura como uma aristocracia tradicional paulista do final do século XIX, participantes ativamente do cenário político, econômico e cultural da cidade. O patriarca da família, José Paulino Nogueira foi membro do Partido Republicano, presidente da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e, entre outras atribuições patrocinou o projeto de expansão do centro velho, ao que se chamava de cidade nova ou centro novo. Também, iniciou o povoamento dos arredores da cidade de Campinas por meio dos seus empreendimentos ligados a Usina Açucareira Esther, um grupo econômico familiar. Alguns dos seus membros serão citados, pois permeiam o decorrer dos acontecimentos descritos neste artigo dentre eles estão: seu irmão Arthur Nogueira e seu genro, também primo Paulo de Almeida Nogueira casado com sua filha mais velha Esther.

O panorama de São Paulo para as primeiras décadas do século XX era de grande expansão, a população crescia em números exorbitantes e o ideal de progresso era celebrado em propagandas e slogans apresentando a cidade como a metrópole do país. É nesse período que se inicia a construção dos primeiros edifícios em altura, que segundo Souza (1994, p. 66) eram financiados em sua grande maioria pelo surto de indústrias de bens de produção da década de 1920<sup>1</sup> em São Paulo. A produção desses edifícios, além de representar a imagem desse crescimento, avanço técnico e progresso, também surge como uma solução para comportar esta demanda populacional, que haveria de ser financiada pela iniciativa privada, em vista que, nesta época inexistiam grandes iniciativas públicas de habitação coletiva.

Enquanto a cidade crescia, a população de baixa renda e imigrantes se alocava em cortiços ou se deslocava do centro para ocupar bairros e vilas operárias próximas às fabricas. Assim, o edifício vertical coletivo surge para suprir a demanda da classe de alta renda que ocupava a área

---

1. O surgimento, de uma série de indústrias de bens de produção na década de 1920 estão relacionadas a antigas e pequenas indústrias mecânicas, metalúrgicas e fundições em expansão.



central, onde a cidade progredia. Alinhado a esse processo, a construção desses edifícios gerou um mercado de produção rentista que, através da figura do promotor, se beneficiava do aluguel dessas habitações à imagem da projeção simbólica desta cidade que começava a experimentar os efeitos de cosmopolitização. Porém, segundo Somekh (1997, p. 144) havia certa resistência a esse tipo de habitação, devido à inovação que seria a construção em altura e a associação ao ambiente promiscuo das habitações coletivas da época caracterizada pelos cortiços.

O surgimento desta tipologia de edifício vertical de renda interessou muito a família Nogueira, agora liderada por Paulo de Almeida Nogueira, que viu nele a possibilidade da construção de sua sede em São Paulo de forma a acompanhar o prestígio de demais indústrias, que também nessa época, tiveram suas sedes construídas como a Companhia Light e as Indústrias Matarazzo.

A escolha da Praça da República como local para construção da sede também acompanhou as regiões que, naquele momento, estavam em ascensão. Após a construção da primeira versão do Viaduto do Chá em 1892, a ponte para a cidade nova estava criada. O então Largo da Palha ou 7 de Abril poderia receber um número maior de pessoas, favorecendo as mudanças de ocupação e de uso de seu entorno. O Largo 7 de Abril que havia sido pensado para abrigar a nova Catedral de São Paulo, em vista da passagem do Império para a República, foi simbolicamente substituído pela construção de uma instituição laica de ensino, a Escola Normal Caetano de Campos, que também atualizou o nome do antigo Largo para Praça da República.

Os loteamentos no entorno da praça foram sendo ocupados pelos palacetes da elite paulistana e a função de alguns estabelecimentos do entorno foram sendo alterados para suprir a demanda dessa clientela, dentre estes locais estavam às confeitarias, as livrarias e os cinemas, como o Cine República e o Alvorada.

## O CONCURSO FECHADO E O PROJETO MODERNIZADOR

Dessa maneira, o patriarca da família Paulo de Almeida Nogueira segue com o objetivo de construir a sede da Usina e lança o edital para um concurso fechado para profissionais do ramo da construção civil do eixo Rio-São Paulo, entre os anos de 1932 e 1934. Neste edital já é possível identificar algumas inovações para época que, embora não se tenha certeza da participação de outras personalidades do meio social de Paulo de Almeida no pensamento do edital, Atique

(2004, p. 140) menciona que fazia parte do círculo de amigos da família as figuras dos arquitetos Ramos de Azevedo, autor de um sobrado em Cosmópolis para Paulo e Esther Nogueira e Samuel das Neves, pai de Christiano Stockler das Neves, mas é sabido que ambos não participaram do concurso, pois já tinham falecido na época.

As inovações correspondiam à solicitação do patrono, de salas comerciais de diferentes dimensões e a mistura de usos ao longo do edifício se devia à lei 3427/29 art.157 referente ao Código de Obras Arthur Saboya. Onde havia a exigência do alinhamento dos edifícios ao lote e o gabarito máximo de 50m de altura ou 10 pavimentos. Na fase de escolha do anteprojeto vencedor se tem documentado apenas duas propostas, a de Oswaldo Bratke que se parecia com um palacete vertical e a de Álvaro Vital Brazil junto ao colega Adhemar Marinho que com caráter racionalista e moderno foi eleita a vencedora em 1934.

A escolha do projeto dos arquitetos cariocas se deu, segundo entrevista realizada em 1987 por Hugo Segawa com Álvaro Vital (ATIQUE, 2004, p. 152), não pelo fato estilístico modernizador e sim, pelo valor final do orçamento que era de 5.500 contos de réis, o mais barato. Álvaro e Adhemar, em 1933, recém-formados pela ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) seguiram como referencia o mestre Le Corbusier que havia passado pelo Brasil anos antes e o arquiteto Lúcio Costa que se havia se tornado diretor da faculdade de arquitetura da ENBA e reformulado o curso da instituição, difundindo os ideais racionalistas e modernos.

Por uma demanda da construtora, Álvaro Vital se muda para São Paulo para acompanhar a obra, desfazendo da sua parceria com o arquiteto Adhemar Marinho. O volume em concreto armado aprovado em 1936 pela prefeitura seguia em grande maioria o anteprojeto, que primava conceitualmente pelo seguimento dos cinco pontos Corbuserianos, dentre eles a planta livre, a estrutura independente do fechamento, o terraço jardim e o térreo sob pilotis, que não foi em sua totalidade aplicado, pois para que não fosse perdida área comercial no térreo foi pensada uma galeria aberta que rodeava todo o conjunto.

Algumas ações relacionadas ao projeto merecem ser destacadas, dentre elas as mudanças realizadas em virtude do Código de Obras Arthur Saboya. A exigência do código em relação ao alinhamento dos edifícios com o lote levava em sua grande maioria a solução do pátio interno central para insolação e ventilação do edifício, porém os arquitetos adotaram outra estratégia dividindo o terreno de 40 x 18,5m em dois e criaram uma rua neste *meio* que possibilitava a construção de outro edifício também residencial, chamado de Arthur Nogueira ou *Estherzinho*.

Esta solução permitia que o edifício Esther pudesse ser constituído por um volume único de quatro fachadas bem ventiladas, complementadas apenas por mais quatro poços internos de iluminação e ventilação.

Outro aspecto inovador mencionado pelo edital adotado pelos arquitetos estava nos diferentes usos do edifício. O subsolo que contemplava a projeção da rua construída abrigaria inicialmente estacionamento e um restaurante, este segundo não foi executado ocasionando consequências ruins para os apartamentos residenciais que não tinham cozinha. O pavimento térreo foi destinado à instalação de comércio que supririam a demanda da elite moradora no edifício e a que se instalava no entorno. Os três primeiros pavimentos mantinham o uso comercial e de serviços, o escritório da Usina ocupou um destes andares e os demais foram destinados à locação, principalmente, para a classe de médicos e dentistas, profissionais de prestígio na época. Do 4º ao 8º pavimento se conformam apartamentos de diversas tipologias e o 9º/10º pavimento abrigavam os quatro apartamentos duplex, um luxo para época.

A circulação entre estes pavimentos foi deveras racionalizada, o que provocou num período inicial certa confusão aos moradores. Além das duas escadas periféricas, o edifício conta com cinco elevadores, sendo o central e os dois periféricos acesso as entradas nobres de dos apartamentos residenciais e os outros dois intermediários, de acesso aos andares de escritórios e as áreas de serviço dos apartamentos residenciais. O acesso principal do edifício se dava para a praça da Republica, através da avenida Ipiranga e mais dois acessos laterais pelas ruas 7 de Abril e Basílio da Gama.

A fachada foi um capítulo de destaque do edifício, que cunhava os ensinamentos da ENBA e os preceitos do mestre Le Corbusier, onde a configuração externa da edificação refletia a função do espaço interior do edifício que dotava sua imagem de longilíneas janelas horizontais marcadas pelos frisos em vitrotil preto e marmorite amarelo-palha aplicado sobre a alvenaria que vedava o volume.

## PERÍODO 01 – A ENTIDADE PRIVADA COLHENDO OS FRUTOS DA AÇÃO MODERNIZADORA

O término da construção do edifício Esther em 1938<sup>2</sup> certamente alterou a dinâmica da praça da Republica. Antes a paisagem marcada por

---

2. O Edifício Arthur Nogueira, apesar de inaugurado na mesma data do Esther, em 1938, sua construção ocorreu até 1939.

palacetes residenciais e pequenos comércios se via de frente a uma construção em altura de linhas racionais que rompia com a hegemonia do edifício de uso único que despontava em outras partes do centro velho e novo, assim as intenções iniciais de Paulo de Almeida puderam ser vistas representadas no edifício Esther, símbolo da modernidade da época.

Além do Código Arthur Saboya algumas outras legislações refletiram em ações da empresa Esther para que o projeto continuasse cumprindo com o objetivo inicial. Em 1944, a Família Nogueira cria uma entidade para administração e manutenção do condomínio Esther, a chamada Sociedade Predial Esther ou SPE. Além de receber o dinheiro dos aluguéis dos locatários, realizava serviços de limpeza, administração, controle e zeladoria do edifício. Atique (2004, p. 230) vê duas questões relacionadas à legislação para criação dessa sociedade são elas: a lei de condomínio de 1928 que deriva do decreto n. 5481 art.11 referente ao Código Civil Brasileiro e a lei do Inquilinato de 1942. A lei de condomínio marcava, além de outras questões relacionadas ao edifício, regras relacionadas à boa convivência nas habitações coletivas, de modo a civilizar o ato de habitar. Já a lei do Inquilinato promulgada pelo Estado Novo acarretava “na redefinição dos parâmetros da atividade rentista, em que ficava decretado o congelamento dos aluguéis por dois anos e ficava proibida qualquer cobrança de taxa ou impostos” (BONDUKI, 1999, p. 213), transformando a em um comércio não tão favorável aos empresários do ramo. Receosos não só pela situação desfavorável da lei, mas também por conflitos políticos entre a família Nogueira e Getúlio Vargas é decidido que a Sociedade Predial Esther seria a proprietária dos edifícios Esther e Arthur Nogueira como forma de preservar os demais patrimônios da família, “a transcrição de posse foi realizada em 1944 pelo 5º Cartório de Registros de Imóveis” (ATIQUE, 2004, p. 230).

A criação da SPE garantiu ao edifício Esther uma entidade que zelava pela sua manutenção e organização, contribuindo, certamente, para garantir o cumprimento do objetivo inicial da família Nogueira. A década de 1940 e 1950 foi o auge do edifício que pode desfrutar de grandes personalidades do cenário cultural da metrópole paulista como locatários. Dentre eles estavam o arquiteto Rino Levi (1941-1944)<sup>3</sup> que além de residir em um apartamento no 9º andar, mantinha seu escritório no primeiro pavimento, o casal de pintores Di Cavalcanti e Noêmia Mourão que recebiam sempre colegas do meio cultural para festas e reuniões, o jornalista Oswaldo Chateaubriand, alguns

---

3. Período que Rino Levi permaneceu no edifício.

médicos e dentistas como os irmãos Tito e Hugo Ribeiro de Almeida e a primeira sede em São Paulo do IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil) que dividiu sua sede no subsolo do edifício com o Clube dos Artistas e Amigos da Arte e que posteriormente, abrigou a Boate Oásis.<sup>4</sup>

Os moradores de alto prestígio que residiram no edifício Esther acabaram por alavancar ainda mais o sucesso do local, o território elitista da praça da república contava com mais um espaço atuante no cenário cultural da região central. Nesse período várias publicações foram feitas sobre o edifício demonstrando sua característica simbólica para o cenário da metrópole paulista. Dentre os meios de divulgação estavam a Revista *Acrópole* e *Politécnica*, além da inclusão da obra na publicação americana *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* relacionada à exposição brasileira no MoMA (Museum of Modern Art) e no livro de Henrique Mindlin *Modern Architecture in Brazil* de 1956.

## PERÍODO 02 – A SAÍDA DO AGENTE PRIVADO E O RESGATE DO SÍMBOLO

Pouco antes do início dos anos 1960 ocorre o falecimento do então patrono da família Paulo de Almeida Nogueira, seu filho Paulo Nogueira assume os negócios da família após retorno ao Brasil devido ao exílio político.

Os negócios na Usina Esther enfrentavam grandes dificuldades financeiras, devido à concorrência com outros sítios açucareiros do interior de São Paulo (Ribeirão Preto) e a propriedade precisava ser expandida para aumentar as possibilidades da empresa.

A saída encontrada pela família se encontrava na venda dos edifícios Esther e Arthur Nogueira para a compra de novas terras em Limeira, desse modo em 1960 se inicia a venda dos edifícios que ocorreu a passos lentos até 1970. Com a venda a Sociedade Predial Esther também acaba e o local começa a entrar em um primeiro período de problemas para os moradores em relação à manutenção e aos gastos do edifício que já não contava mais com o suporte da família Nogueira.

A década de 1960 foi um período de grandes mudanças também para a região do centro da cidade de São Paulo que afetava diretamente o entorno do edifício. A evasão de alguns bancos e sedes de empresas da área central, aliados a criação de novos eixos

---

4. O subsolo do edifício, dentre as suas ocupações geminou a construção do Masp (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) na avenida Paulista.

de centralidade, como a avenida Paulista e posteriormente, a avenida Faria Lima, contribuíram em grande parte para o esvaziamento habitacional da área. Dessa maneira, o perfil populacional foi sendo alterado e a elite foi dando lugar a camadas mais populares, que retornaram ao centro devido a menor demanda que acarretou o declínio direto nos preços dos imóveis.

Com o edifício Esther não foi diferente, a maioria dos prestigiados moradores saíram e deram lugar a diferentes perfis de moradores, dentre eles os comerciantes do próprio centro. A falta de uma entidade gestora, como a SPE, levou a problemas ainda maiores no edifício, pois características originais do projeto dos arquitetos cariocas foram alteradas e grande parte da população residente não podia pagar pela manutenção, ocasionando no esquecimento ou no desconhecimento do ícone da modernidade do início do século XX pelos diversos moradores que passaram pelo Esther.

Em 1974 a Cogep<sup>5</sup> encomendou uma pesquisa ao professor arquiteto da FAU USP Benedito Lima de Toledo para que se fosse catalogado os bens arquitetônicos de maior relevância do centro de São Paulo. O professor convidou o colega Carlos Lemos para dividir a tarefa que resultou na criação de zonas de uso especial denominadas Z8-200, encarregada da proteção urbanística de bens com interesse histórico ou ambiental para cidade.

Na década de 1980 varias reportagens da *Folha de São Paulo* resgatavam a importância qualitativa do edifício para a cidade. Em 1984, o conjunto de edifícios Esther e Arthur Nogueira entram para o Catálogo elaborado pela Sempla, Emplasa E SNM<sup>6</sup> de Bens Culturais Arquitetônicos do Município de São Paulo e Região Metropolitana. Em 1990 o edifício Esther é tombado na esfera municipal pelo Conpresp e na escala estadual pelo Condephaat e o edifício Arthur Nogueira a nível municipal pelo Conpresp.

Nos anos 2000 com o retorno de alguns bancos e empresas públicas para área central, iniciativas de recuperação do edifício foram feitas, não só para adequá-lo as normas vigentes de segurança, como também ações de reforma para o resgate das características originais do projeto, que surgiu de uma iniciativa dos moradores. O projeto de restauração é de responsabilidade do arquiteto Eduardo Colonelli.

---

5. Na época, o órgão encarregado do planejamento urbano do município.

6. Sempla: Secretaria Municipal de Planejamento; Emplasa: Empresa Municipal de Planejamento; SNM: Secretária dos Negócios Metropolitanos.

Em meados de 2007, um novo agente privado começa a surgir no edifício, o cozinheiro francês Olivier Anquier, que adquiriu um dos apartamentos da cobertura e escolheu o local para sua residência. Este acontecimento chamou atenção do poder público que no mesmo ano decretou a transformação de dois edifícios ícones do centro da cidade em sede de órgãos públicos, o Esther que ocuparia a Secretaria Municipal da Educação e o Sampaio Moreia a Secretaria da Cultura, ambos seriam desapropriados, a prefeitura alegava que eles estavam em um processo de preservação irreversível,<sup>7</sup> por isso seria adequada à desapropriação.

A ação acabou não ocorrendo e em meados de 2016, junto com seu irmão Pierre e o também chefe francês Benoit Mathurin, Olivier Anquier montou um restaurante no seu antigo apartamento na cobertura. O local, desde então, está recebendo um grande número de pessoas e em breve o cozinheiro pretende abrir, no pavimento térreo uma padaria chamada *O Mundo Pão do Olivier*, será que está em vista um novo agente privado atuando para resgatar o edifício ícone dos anos 40?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATIQUE, Fernando. *Memória moderna: a trajetória do Edifício Esther*. São Carlos, RiMa/FAPESP, 2004.

BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura, lei o inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.

CONSTRUTORA, A. R. N. Edifício Esther: concepção geral do projeto. *Acrópole*, n. 1, ano 1, 1938, p. 54-66.

DAHIER, Luís Carlos. O edifício Esther e a estética do modernismo. *Projeto*, n. 31, 1981, p. 55-63.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo, EDUSP, 1999.

SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939*. São Paulo, Studio Nobel/EDUSP, 1997.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. *A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo*. São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1994.

---

7. Fonte: Estadão, "Tatiane Cornetti: Tombados vão abrigar órgãos públicos Marco modernista, Edifício Esther receberá Secretaria Municipal da Educação; Cultura vai para o Sampaio Moreira" – 07/10/2008 <



## **GESTÃO**

O eixo GESTÃO acolherá depoimentos, reflexões críticas e estudos referenciados sobre obras e/ou conjuntos arquitetônicos, urbanos e paisagísticos ligados à arquitetura moderna paulista realizados nas décadas de 1920 a 1970 que, mantendo ou não seus usos originais, suscitam questões relativas ao manejo, manutenção, visitação e valorização.



# CASA DE VIDRO: PLANO DE CONSERVAÇÃO E GESTÃO

Ana Lúcia Cerávolo  
Renato Luiz Sobral Anelli

## RESUMO

Desenhada pela arquiteta Lina Bo Bardi, a Casa de Vidro serviu de habitação para ela e seu marido, desde sua conclusão, em 1952, até a morte de ambos, na década de 1990. Localizada em uma área de 7000 m<sup>2</sup>, a casa compõe um conjunto particular com o conteúdo de seus interiores – uma rica coleção de obras de arte culta e popular, móveis, livros e documentos – e do seu exterior: os jardins, a garagem, a casa do caseiro e o estúdio.

A Casa foi o primeiro projeto construído por Bo Bardi, naquele momento com 38 anos, e foi a oportunidade para materializar ideias que ela vinha amadurecendo sobre arquitetura, como o tensionamento entre tecnologia e materiais tradicional, a nova arquitetura e sistemas construtivos vernaculares, temas que permanecem na obra de Lina Bo Bardi.

A obra recém construída foi publicada em 1956 por Henrique Mindlin no livro *Modern Architecture in Brazil* e é uma das residências ícones do movimento moderno no Brasil. O desafio de sua preservação está na adequação de seus espaços para abrigar o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, criado pelo próprio casal na década de 1990 para o qual foi doada a Casa, equacionando a memória de Lina e Pietro, o acervo e as atividades para cumprimento da missão do Instituto. Nesse aspecto, parte da preservação do imóvel está atrelada à gestão da Casa e seus espaços. A outra parte não é um desafio menor, que prevê a conservação do bloco em concreto armado e vidro; o controle da deterioração dos materiais em meio ao denso jardim num ambiente tropical; o próprio dimensionamento e manejo das espécies no jardim.

Além disso, a equipe envolvida no projeto está desenvolvendo modelos para gestão da vida do edifício ao longo do tempo e avaliações comparativas de diferentes métodos de inventários.

Palavras-chave: Casa de Vidro. Conservação e gestão de bem cultural. Lina Bo Bardi.

## GLASS HOUSE: CONSERVATION AND MANAGEMENT PLAN ABSTRACT

Designed by the architect Lina Bo Bardi, the Glass House served as a dwelling for her and her husband from its conclusion in 1952 until their death in the 1990s. Located in an area of 7000 m<sup>2</sup>, the house composes a particular set with the contents of its interiors - a rich collection of works of art and popular art, furniture, books and documents - and its exterior: the gardens, the garage, the homemaker's house and the studio.

The House was the first project built by Bo Bardi, at that time 38 years old, and was the opportunity to materialize ideas that had been maturing on architecture, such as the tension between traditional technology and materials, the new architecture and vernacular constructive systems, themes that Remain in the work of Lina Bo Bardi.

The newly constructed work was published in 1956 by Henrique Mindlin in the book *Modern Architecture in Brazil* and is one of the iconic residences of the modern movement in Brazil. The challenge of its preservation lies in the appropriateness of its spaces to house the Institute Lina Bo and Pietro Maria Bardi, created by the couple themselves in the 1990s for which the house was donated, equating the memory of Lina and Pietro, the collection and the mission of the Institute. In this aspect, part of the preservation of the property is tied to the management of the house and its spaces. The other part is not a minor challenge, which provides for the conservation of the block in reinforced concrete and glass; controlling the deterioration of materials in the dense garden in a tropical environment; the proper design and management of species in the garden.

In addition, the team involved in the project is developing models for managing the life of the building over time and comparative evaluations of different methods of inventories.

Keywords: Glass House. Conservation and management of cultural heritage. Lina Bo Bardi.

Diseñado por el arquitecto Lina Bo Bardi, la Casa de Vidrio sirvió como vivienda para ella y su marido, desde su finalización en 1952 hasta la muerte de ambos, en la década de 1990. El edificio se encuentra en un área de 7000 m<sup>2</sup>, la casa hace un conjunto particular con el contenido de su interior - una rica colección de obras cultas y populares de arte, muebles, libros y documentos - y su exterior: los jardines, un garaje, la casa de un cuidador y el estudio.

La casa fue el primer proyecto construido por Bo Bardi, en ese momento con 38 años, y fue la oportunidad de materializar las ideas que había estado madurando en la arquitectura, tales como la tensión entre la tecnología y los materiales tradicionales, la nueva arquitectura y los sistemas de construcción vernaculares que permanecen en la obra de Lina Bo Bardi.

El trabajo de nueva construcción fue publicado en 1956 por Henrique Mindlin en el libro *Modern Architecture in Brazil* y es uno de los iconos proyectos residenciales del movimiento moderno en Brasil. El reto de su conservación es la adecuación de sus espacios para albergar el Instituto Lina Bo y Pietro Maria Bardi, creado por la pareja en la década de 1990 para el que fue donado a la casa, igualando la memoria de Lina y Pietro, la recogida y actividades para cumplir con la misión del Instituto. En este sentido, parte de la preservación de los bienes está vinculada a la gestión de la casa y sus espacios. La otra parte no es un reto menor, que prevé el almacenamiento de bloques de hormigón armado y vidrio; control del deterioro de los materiales a través de densos jardín en un ambiente tropical; el correcto diseño y la gestión de la especie en el jardín.

Además, el equipo involucrado en el proyecto está desarrollando modelos para la gestión de la vida útil del edificio en el tiempo y la evaluación comparativa de los diferentes métodos de inventarios.

Palabras llave: Casa de vidrio. Conservación y gestión de activos culturales. Lina Bo Bardi.

O presente trabalho, em desenvolvimento, é uma parceria do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi - ILBPMB com o Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU, da Universidade de São Paulo - USP, para a elaboração de um plano de conservação e gestão para a Casa de Vidro. Financiado pela a Getty Foundation no edital *Keeping It Modern* 2016-2017, o trabalho que envolve docentes e pesquisadores brasileiros e da Universidade de Ferrara, na Itália, é coordenado pelo Prof. Titular Renato Luis Sobral Anelli.

Desenhada pela arquiteta Lina Bo Bardi, entre 1949 e 1950,<sup>1</sup> a Casa de Vidro serviu de habitação para ela e seu marido, Pietro Maria Bardi, desde sua conclusão, em 1952, até a morte de ambos, no início e final dos anos 1990. A casa acompanhou a trajetória brasileira destes italianos que chegaram ao Brasil em 1946, permanecendo no país pelo resto de suas vidas.

Localizada em uma área de 7000 m<sup>2</sup>, a casa compõe um particular conjunto com o conteúdo de seus interiores – uma rica coleção de obras de arte culta e popular, móveis, livros e documentos – e do seu exterior: os jardins, a garagem, a casa do caseiro e o estúdio.

A casa foi o primeiro projeto construído por Bo Bardi. A arquiteta, naquele momento com 38 anos, havia, até então, conseguido concretizar apenas seus projetos para alguns móveis e interiores, sobretudo museografias e exposições. A casa foi a oportunidade para materializar ideias que ela vinha acumulando sobre arquitetura (ANELLI, 2011, p. 2).

Bo Bardi obteve o título de arquiteta, em 1939, na Scuola Superiore di Architettura di Roma, cidade onde nasceu. Em seguida, mudou-se para Milão, lugar de maiores oportunidades de trabalho e de agitados debates sobre a arquitetura racionalista. Na cidade, ela abriu um escritório com seu colega Carlo Pagani e realizou colaborações para o arquiteto Gio Ponti, ilustrações e artigos sobre arquitetura, interiores e mobiliário para revistas especializadas ou não. A experiência da guerra, como para tantos, foi marcante para Bo Bardi, que viu seu escritório destruído em um dos bombardeios que atingiram Milão. (FERRAZ, 1993, p. 9-12)

---

1. As datas que envolvem projeto, construção e ocupação da Casa estão sendo objeto de pesquisa no âmbito do projeto em andamento, cuja análise está sendo realizada pela Profa. Dra. Aline Coelho Sanches Corato.

Após o conflito, ela participou de diversas ações que discutiram os problemas da reconstrução das cidades italianas e percorreu o país, a trabalho, descobrindo a destruição, as desigualdades e o caráter rural de muitas de suas partes. Em 1946, ela voltou para Roma e casou-se com Pietro Maria Bardi. (FERRAZ, 1993, p. 11-12)

Nascido em La Spezia, em 1900, Bardi, como era chamado ou simplesmente professor, era autodidata e um já reconhecido comerciante de arte, diretor de galerias, jornalista e ativo agitador dos debates sobre as artes e sobre a arquitetura moderna na Itália. Após o casamento, eles seguiram para a América do Sul em busca de novos mercados para seus objetos de arte. Chegaram ao Brasil ainda sem planos para permanecer e organizaram três exposições no Rio de Janeiro, com a coleção trazida no navio. Bardi, convidado pelo potente empresário e político brasileiro Assis Chateaubriand a organizar e dirigir um museu, mudou-se com sua esposa para São Paulo, cidade em veloz processo de crescimento e industrialização, escolhida, após certa hesitação, para abrigar aquela nova instituição. Em 1947, foi fundado, então, o Museu de Arte de São Paulo - Masp. (TENTORI, 2000, p. 172)

Depois de dois anos, Bardi decidiu criar uma escola de design dentro do museu. Inspirado pelos exemplos norte-americanos, ele pretendia construir um grupo de ateliês para os seus alunos. Com este objetivo em mente, Bardi e Chateaubriand visitaram o bairro do Morumbi. Aquele era um novo loteamento, finalizado em 1948, cujo desenho havia tido a colaboração de dois arquitetos atuantes em São Paulo, o russo Gregori Warchavchik e o brasileiro Oswaldo Bratke, a partir do parcelamento de uma Fazenda de chá nos limites da expansão da cidade, do outro lado do Rio Pinheiros. Bardi e Bo Bardi decidiram, então, fazer do bairro o lugar para construir sua própria casa, já que até então moravam de aluguel. Compraram ali dois lotes, em 1949. (LIMA, 2013, p. 55)

O projeto para os ateliês não pode ser levado adiante. Há relatos de que se pensou, também, que a moradia do casal pudesse servir como espaço para os alunos da escola realizarem suas criações, o que posteriormente, também não teve sucesso. No entanto, o que se observa nas fotografias e documentação sob guarda do Instituto Bardi é a frequente reunião de artistas e intelectuais na casa, que serviu de base para a gestão de projetos culturais e arquitetônicos, fazendo dela, desde sempre, um lugar de criação.

As obras da casa iniciaram-se no meio de 1951, após a obtenção da permissão da prefeitura para construção do projeto. Para ser aprovado,

ele foi submetido com a assinatura de Warchavchik no papel de autor. Como estrangeira, Bo Bardi só poderia, pelas leis de então, assinar seus projetos no país, após passar por um longo processo burocrático para revalidação do seu título ou pela naturalização, o que aconteceria em 1953, por razões ainda não completamente esclarecidas, quando ela e Bardi tornaram-se legalmente brasileiros. A permissão para assinar seus trabalhos no Brasil pelos órgãos competentes seria dada, no entanto, apenas em 1955. (LIMA, 2013, p. 55)

A casa foi também, conforme Ferraz (1993, p. 78), a primeira construção a ser erguida no Bairro Morumbi, impulsionando sua ocupação inicial, de um bairro que se caracterizou décadas depois como um bairro de elite. No entanto, importa salientar que a história da Casa de Vidro está ligada à expansão horizontal de São Paulo em pleno processo de metropolização, na década de 1950.

Assentada na encosta, a casa foi projetada no centro do terreno e dividida em duas partes diversas e complementares, constituindo, em planta, um único e grande retângulo recortado por espaços abertos. Uma das partes é formada pela grande sala de estar, feita de materiais que caracterizaram as conquistas espaciais da arquitetura moderna: paredes inteiras de caixilhos de vidro em três das suas faces, apoiadas sobre uma laje de concreto armado sustentada, por sua vez, por finos tubos de aço, capazes de lançar o volume no espaço, como um posto de observação. Sob este volume estão o jardim coberto, a escada de acesso suspensa no ar e o caule de uma árvore que percorria os dois pavimentos do edifício e aflorava em meio à sala, contornada por paredes de vidro conformando um pátio interno de iluminação.

A outra parte da casa é feita de tijolos cerâmicos tradicionais caiados de branco. Com a forma de um U, ela subdivide-se em dois blocos paralelos, interligados pelo volume de um trecho da longa cozinha, que Bo Bardi equipou com os mais modernos aparelhos. Estes blocos são, por sua vez, separados entre si por um pátio aberto e acessível apenas por fora da casa. O primeiro bloco, diretamente ligado à sala de estar, abriga os quartos de hóspedes e do casal, os banheiros e o outro trecho da cozinha.

O segundo bloco é aquele dos quartos, banheiros, sala dos empregados e da lavanderia, cujas janelas não se abrem para o pátio comum aos patrões. Com exceção de duas fachadas simétricas - aquela do quarto do casal, fechada por um painel de vidro do piso ao teto e aquela, oposta, da cozinha, fechada com painéis de compensado e

caixilhos de vidro - as demais aberturas desta parte da casa são tradicionais recortes na parede de tijolos, aqueles que caracterizaram os edifícios antes dos novos sistemas construtivos utilizados pela arquitetura moderna.

A imagem figurativa desta parte da casa remete às construções vernaculares mediterrâneas, estudadas por Bo Bardi ainda na Itália e tema de interesse para parte da então recente cultura arquitetônica italiana, que via nelas a economia de meios e a inteligência buscadas para a arquitetura moderna. Dois fornos, como aqueles encontrados nas casas rurais brasileiras, um para o pão e outro para os churrascos, complementam o conjunto. As duas partes da casa apresentam a hibridização de um universo erudito e moderno com outro popular, lido, porém, com os olhos modernos.

Em seguida, foi realizada a construção destinada à moradia do caseiro, a alguma distância da casa principal e próxima a um dos limites internos do terreno. Pensada para se camuflar, ela apresenta uma fachada enterrada, acomodando o volume ao declive das curvas de nível. O sistema construtivo era também aquele da alvenaria de tijolos, mas reforçada por concreto armado, material que formava a laje de cobertura, imaginada como um jardim.

Em 1953, ano seguinte à sua conclusão, a Casa de Vidro foi publicada por Bo Bardi na Habitat, revista brasileira inaugurada no final de 1950 e dirigida pelo casal por 14 números. A Casa também foi publicada na revista italiana Domus e na Interiors, de Nova York, recebendo, assim, projeção nacional e internacional. Em 1956, a casa foi incluída na seleção realizada pelo arquiteto Henrique Mindlin para seu livro Arquitetura moderna no Brasil, uma referência fundamental na construção de uma linha característica da produção brasileira.

Nessas publicações se percebe que parte do terreno era ainda um campo aberto com árvores nas encostas mais íngremes. As árvores imaginadas por Bo Bardi desde o início do projeto, e que hoje conformam um trecho de floresta tropical, foram plantadas aos poucos e ainda não haviam crescido. Naquele momento era possível ver a casa de longe, o que fez com ela recebesse dos moradores do bairro vizinho o apelido de Casa de Vidro.

Nas fotos destas publicações podemos ler dois diversos modos da casa relacionar-se com a paisagem, ambos tributários das posturas de Le Corbusier e daquela continuidade que a arquitetura moderna brasileira deu das suas lições: uma é a ação humana de incidir o perfil das montanhas com edifícios horizontais e geométricos; a



outra é trazer o exterior para o interior dos edifícios e fazer dele uma plataforma para contemplação da paisagem. Mas tanto Le Corbusier, quanto os arquitetos brasileiros lançavam mão dos famosos brise-soleils para protegerem suas fachadas, envidraçadas para o exterior, da insolação excessiva. Apesar do conhecimento e de uma admiração crítica pela arquitetura moderna brasileira, Bo Bardi preferiu não cobri-las com brises. Nas publicações mencionadas, a sala de estar envidraçada já aparece, porém, protegida por cortinas, que davam privacidade ao casal e proteção do sol. Com o tempo, este papel coube também às árvores que cresceram, resfriaram o ambiente da casa e transformaram a sua relação com a paisagem: não mais se via a cidade no horizonte e a cidade não mais via a construção (ANELLI, 2014). O exterior continuou sempre no interior, mas através da massa verde da copa das árvores colada às paredes de vidro.

Nesse sentido, a referência à Farnsworth de Mies van der Rohe é evidente e de certa maneira, a edificação projetada por Lina se opõe a projetada por Philip Johnson. Enquanto uma se acomoda no solo, a outra é alçada à paisagem. A relação com a paisagem é um desafio enfrentado pela arquiteta e o vidro aparece como elemento de conexão, que permite contato e contemplação.

Este interior da sala de estar abrigava as coleções de arte, móveis e livros do casal, dispostos segundo uma organização precisa e cenográfica nas paredes, sobre o chão de mosaicos azuis ou, no caso da biblioteca, sobre estantes com os apoios de vidro, que, pouco resistentes, logo foram substituídas por outras mais tradicionais. Esta disposição filiava-se à cultura museográfica italiana que vinha se desenvolvendo desde o entre guerras e da qual Bo Bardi fazia parte, como era também evidente nos interiores da primeira sede do MASP, desenhados por ela.

A instalação de um painel de mosaico realizado por Enrico Gassisi, a partir de um desenho de De Chirico, colocado em um ponto chave da casa, isto é, no final da escada de acesso, revelava a ligação de Lina àquela linha proposta pelo crítico Edoardo Persico para o desenvolvimento da arquitetura italiana, caracterizada pela metafísica, pela união de formas diversas por estranhamento e pelo vazio vibrante entre elas, da mesma maneira como a arquiteta reunia as peças antigas e modernas, cultas e populares nos interiores da casa (CORATO, 2013, p. 153). Evidentemente estas obras de arte revelavam as preferências de Bardi. Neste sentido, é interessante observar em diversas fotos publicadas os quadros de artistas italianos modernos



que ele apoiava em suas galerias, reunidos na parede da sala de jantar. Algumas obras da casa eram emprestadas ao museu, como se ele fosse uma sua extensão. Foi nestes interiores que a casa recebeu uma série de artistas, arquitetos e intelectuais brasileiros e estrangeiros, como Max Bill, Saul Steinberg e Alexander Calder. Mas o interior da Casa, assim como o exterior, também se transformou ao longo do tempo. Como um registro das trajetórias de seus moradores, preencheu-se sempre mais de objetos frutos de suas vivências, sem distinções entre obras eruditas, populares ou vindas da produção em massa. (FERRAZ, 1993, p. 81)

Entre 1957 e 1958, Bo Bardi realizaria outra operação na configuração do jardim, construindo sinuosos muros de arrimos acompanhados de caminhos revestidos de arenito. Eles permitiam aos moradores e visitantes percorrerem toda a área verde, contemplarem e desvendarem as espécies vegetais e animais (ILBPMB.)<sup>2</sup>

Os muros de arrimo foram feitos de tijolos rebocados com uma massa de cimento, incrustada por seixos de rio e cacos de cerâmica, motivo usado em outras casas desenhadas pela arquiteta naqueles mesmos anos. Revelavam a admiração de Bo Bardi por Antoni Gaudí, cujas obras ela havia visitado recentemente em uma das viagens para apresentação da coleção do Masp na Europa (OLIVEIRA, 2006, p. 95). Naquele momento foi construída ainda a garagem da casa, próxima ao acesso na rua General Almério de Moura: um volume de paredes de tijolos com revestimentos iguais àqueles dos arrimos, coberto por uma laje jardim e fechado por um portão.

A relação com a natureza que Bo Bardi estabeleceu na grande intervenção dos muros foi diversa daquela efetivada na parte envidraçada da casa e mais próxima daquele organicismo defendido por seu amigo Bruno Zevi. O problema era importante para ela e foi o tema de uma de suas conferências apresentadas na Bahia, em setembro de 1958, com o título *Arquitetura e natureza* ou *Natureza e arquitetura*, cujo manuscrito é uma verdadeira declaração das suas duas posturas, ambas encontradas no conjunto, e como lembra Olivia Oliveira (2006, p. 94-5), ambas não excludentes e nem opostas, mas híbridas. Aquela da parte envidraçada aproximava-se do que Bo Bardi chamou de Arquitetura não natural, dotada de uma geometria cartesiana em contraste às curvas da paisagem e “que se apoia delicadamente sobre

---

2. INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Documentos manuscritos e outros sistematizados durante a elaboração da exposição Lina em casa, curadoria de Renato Anelli.

a natureza como um objeto sobre a mesa" (BARDI, 1958, manuscrito). Aquela dos muros no jardim aproximava-se da imitação da natureza, com suas formas onduladas e materiais rugosos. Estas duas posturas acompanhariam a obra da arquiteta.

Entre 1958 e 1959, Bo Bardi dividiu-se entre a Casa de Vidro em São Paulo e as estadias em Salvador, onde aceitara realizar conferências e dar aulas na Universidade Federal da Bahia. Em 1960, ela estava estabelecida na nova cidade como diretora do seu Museu de Arte Moderna, recém-inaugurado. Em 1964, por razões ligadas ao Golpe Militar, retornaria definitivamente a São Paulo, mas o período passado na Bahia, a rica rede de interlocutores ali construída e a descoberta da realidade daquela outra parte do Brasil, seria um momento chave da sua trajetória e da radicalização de posturas a respeito da arquitetura, da produção de objetos e de sua ligação com o universo criativo popular brasileiro.<sup>3</sup>

Durante a maior parte do período militar, Bo Bardi pôde realizar poucos projetos. Naqueles anos a Casa de vidro passou a ser lugar de encontro de uma nova geração de artistas e arquitetos, entre os quais Flávio Império e Sergio Ferro, palco de debates e de formulação cultural das possibilidades para o desenvolvimento das artes e da arquitetura brasileira.

Em 1977, Bo Bardi passou a se ocupar do projeto do Sesc Fábrica da Pompeia, um grande complexo de lazer em uma antiga fábrica de tambores, que, como a casa, foi uma das suas obras mais importantes e internacionalmente reconhecida. Para a empreitada, a arquiteta passou a contar com o auxílio de jovens colaboradores e realizou desde o projeto e restauro dos edifícios até o programa cultural da instituição e a organização de suas exposições. Da experiência do Sesc, por exemplo, vieram para os interiores da casa os animais de madeira produzidos pelo pedreiro Paulista, cujo talento Bo Bardi descobrira nos canteiros da obra, ou os azulejos desenhados por Rubens Gerchman para o projeto. (FERRAZ, 1993, pp. 220)

Em 1986, Bo Bardi recebeu o encargo de realizar um grande plano de recuperação do Centro Histórico da Bahia, que envolveu o projeto de arquitetura e de restauro de vários de seus edifícios. Neste momento, decidiu construir um Estúdio no terreno da casa, com acesso independente, para acomodar sua equipe de colaboradores. Apeliado de "casinha", era uma pequena construção composta também

---

3. Sobre o período de Lina Bo Bardi na Bahia ver Juliano Pereira, 2007.

de duas partes: um bloco de alvenaria de tijolos tradicionais pintados de branco, coberto por uma laje jardim e apoiado diretamente no solo que servia abrigar uma cozinha e um banheiro. Acoplado a ele, um pavilhão elevado do solo, de estrutura de eucalipto roliço, fechamento de placas móveis de compensado (como os painéis da casa principal), coberto por um telhado de duas águas e telhas capa e canal, típicas da arquitetura colonial brasileira. A *casinha* evidenciava uma série de preocupações de Bo Bardi, mas, sobretudo, aquela de alcançar a máxima concisão a partir da reunião de poucos e simples materiais. Em função de problemas de saúde, logo Bo Bardi teve de tornar a fazer da casa principal o seu lugar de trabalho, pelas dificuldades de descer pelo jardim até o Estúdio. (ILBPMB)

No ano seguinte, 1987, a Casa de vidro foi tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo - Condephaat. Em 1990, o casal fundou o Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, inicialmente chamado Quadrante, para divulgar e promover a cultura e as artes brasileiras. Suas atividades ocuparam inicialmente a *casinha*. (CONDEPHAAT, 1986, p. 58)

O Conjunto da Casa de Vidro com seus jardins, anexos e sua coleção é, assim, um patrimônio material da maior importância. Apresenta uma arquitetura de excepcional qualidade, obra chave da carreira de Bo Bardi e ícone da arquitetura moderna no Brasil. O conjunto foi um campo de prova das ideias dos seus moradores e constitui um documento de seu pensamento. Representa ainda uma parte da história da cidade de São Paulo e da cultura brasileira.

## O INSTITUTO E A PRESERVAÇÃO DO IMÓVEL

O Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, criado em 03 de maio de 1990, com o nome de Instituto Quadrante, como uma entidade privada sem fins lucrativos para atuar na área cultural isoladamente ou através de parcerias com o Museu de Arte de São Paulo (MASP) ou outras instituições nacionais e internacionais que desenvolvam ações relacionadas à história da arte e da arquitetura<sup>4</sup>, será responsável pela casa após a morte de Pietro Bardi, conforme definido na Escritura de doação.

Em 1995, após a morte de Lina Bo em 1992, Pietro Maria Bardi, por meio de escritura de doação, transfere o direito de propriedade

---

4. Ata da assembleia geral de 03/05/1990, na qual se criou o Instituto Quadrante.

da Casa de Vidro para o Instituto, naquele momento já denominado Lina Bo e Pietro Maria Bardi. O nome foi alterado em 1993 para o nome atual, “ligando-o definitivamente aos nomes de seus beneméritos”<sup>5</sup> e como homenagem à Lina Bo Bardi.<sup>6</sup>

Somente após as obras de 2006, o Instituto transfere sua sede do estúdio de Lina Bardi, no próprio terreno para a casa principal.

Após a conclusão das obras, o Instituto passou a funcionar dentro da Casa de Vidro para uma melhor operacionalidade e otimização dos funcionários. Até então o Instituto funcionava em uma pequena construção de madeira junto à lateral do terreno, local utilizado pelos colaboradores de Lina para o desenvolvimento de projetos quando ela e Pietro M. Bardi ainda estavam vivos e ocupavam a casa como residência. (ANELLI, 2011, p. 4)

O conjunto formado pela casa, anexos e jardim encontra-se em bom estado de conservação. Isso se deve à manutenção cotidiana e aos vários trabalhos de reforma e recuperação da casa principal, dos quais se destacam os três mais recentes, realizados em 1993, 2007-09 e 2011-13.

O terreno abriga um ambiente envoltório com forte presença de vegetação tropical, que chega a tocar as construções, constituindo agente de degradação constante que não pode ser removido devido a ser esse um dos principais interesses arquitetônicos do conjunto: a inserção de uma casa de vidro em um exuberante ambiente de vegetação tropical.

A intervenção de 1993 foi realizada pelo arquiteto Marcelo Suzuki e teve como principal ação a instalação da caixa d'água, pois o reservatório de água situado no nível inferior, que abastecia o piso principal por meio de bomba elétrica apresentava interrupções, levando o casal a decidir instalar uma caixa d'água, pré-fabricada em PVC, na cobertura, ainda na década de 1980. A instalação improvisada precisou ser refeita poucos anos depois e exigiu a construção de uma sub-estrutura metálica, que faz com que a caixa d'água se destaque da cobertura da laje da cozinha. Considerando o crescimento da vegetação envoltória, o volume é pouco visível da rua e afeta pouco o conjunto. No entanto, deve-se rever essa solução numa futura intervenção.

---

5. Ata da reunião anual do Conselho, Instituto Quadrante, São Paulo SP, 19/03/1993.

6. Ata da assembleia geral, Instituto Quadrante, São Paulo SP, 03/05/1990.

A segunda obra importante, ocorreu entre 2007 e 2009, e foi realizada também sob coordenação do arquiteto Marcelo Suzuki. O avanço da deterioração da Casa de Vidro levou à suspensão de visitação pública em 2006, em função do descolamento de pedaços do revestimento inferior da laje da sala. Provavelmente decorrente de infiltração nas bordas das lajes, no ponto de fixação dos caixilhos, todo o revestimento inferior apresentava sérios problemas de integridade, com trechos de ferragem exposta e com risco visível de novos descolamentos sobre os visitantes.

Primeiro foi realizado vistoria e avaliação das condições da estrutura da laje e dos pilares, sob responsabilidade do engenheiro Roberto Carvalho Rochlitz. A partir de laudo circunstanciado foi realizada a correção, limpeza e nova pintura das peças metálicas do caixilho que estavam oxidadas na parte inferior e nas placas de vedação com chapa metálica existentes no dormitório principal e na cozinha. Foram substituídos os vidros trincados. Foi feito também o tratamento para controle da infestação de cupins no madeiramento dos móveis e molduras das obras de artes, a qual se estendeu aos batentes, portas e à vegetação da mata envoltória da casa.

A última intervenção relevante na casa foi realizada entre 2011 e 2012. As obras foram realizadas mediante seleção no edital Fapesp de apoio para infraestrutura de acervos documentais usados em pesquisas acadêmicas em 2009, sob coordenação de Renato Anelli. Aprovado para início em abril de 2011, o apoio Fapesp permitiu a renovação de mobiliário do acervo (estantes deslizantes, trainéis, mesas de trabalho) e alguns melhoramentos de infra-estrutura (lógica e elétrica) para apoio ao objetivo principal: a criação de um banco de dados digital e um website que viabilize a pesquisa online.

A renovação das instalações elétricas foi necessária devido ao acréscimo de consumo em função da mudança do uso da casa, de residência para sede de uma instituição cultural. A utilização de computadores, desde pequenos laptops para pesquisa, até servidor para a administração do banco de dados local, aumentou o consumo, produzindo curto-circuito nos dispositivos de entrada da alimentação de energia da propriedade em 2010.

O projeto técnico especializado foi desenvolvido por profissional com experiência de intervenção em imóvel preservado, que respeitou as características arquitetônicas da Casa de Vidro. Mesmo assim foram necessárias duas alterações visíveis: o conjunto de entrada de energia e os tubos de envelopamento da fiação de alimentação que

atravessam o jardim. Ambos foram supervisionados pelo arquiteto Marcelo Suzuki, com larga experiência com intervenções em patrimônio histórico. Ambas intervenções evitam mimetizar as características da arquitetura da casa, sendo registrada no revestimento a data na qual foram realizadas.

No interior da casa, foram preservados os tubos embutidos existentes, por onde passou a nova fiação de bitola mais grossa. Foi necessário trabalho de desobstrução, realizado com sucesso, que permitiu a utilização de todas as caixas de tomadas e interruptores existentes, inclusive aquelas localizadas no pavimento da sala de estar.

Os acervos do arquivo ocupavam várias áreas da casa inclusive parte da sala envidraçada. O projeto permitiu que ele fosse concentrado nas dependências de serviço e em dois de três quartos. Para isso foram adquiridas com recursos Fapesp, novas mapotecas, arquivos deslizantes e traineis, que otimizaram o espaço disponível nessas dependências.

Como algumas patologias são recorrentes é necessário uma avaliação especializada em relação à estrutura de tubos cilíndricos de aço exige atenção, uma vez que foi dimensionada de acordo com normas antigas, portanto não suficientes para o padrão atual. Apesar das prospecções realizadas em 2008, que constatarem visualmente sua estabilidade e conservação.

Um sintoma cuja gravidade deve também ser averiguada é a recorrência de trincas dos grandes planos de vidro da sala principal, mesmo após as substituições, e o travamento do deslocamento de alguns dos caixilhos. Repetindo-se mesmo após feita a manutenção, podem indicar discretos movimentos da estrutura e perda da geometria original. Tal fenômeno, observado em estruturas de concreto armado contemporâneas à desta casa, acaba por transferir esforços não previstos das lajes sobre os caixilhos e vidros. A existência de contraventamentos em "X" entre módulos da estrutura de aço dentro da alvenaria e recobertos pelo reboco de revestimento podem ser indícios de que o projetista da estrutura estava ciente desse risco.

O jardim dotado de densa vegetação arbórea de espécies tropicais gera um microclima que retém umidade. Dois impactos são gerados na casa principal: o crescimento de fungos no revestimento externo da alvenaria e o entupimento das calhas do telhado. A pintura da alvenaria é caiação branca para permitir a melhor evaporação da umidade. Ela é refeita anualmente em função da tonalidade verde que adquire com o crescimento dos musgos e fungos. Trata-se

de processo que merece análise especializada, sobre o seu efeito ao longo de sessenta anos na integridade dos materiais.

A casa principal não está adaptada para acessibilidade universal nem para as normas de prevenção de incêndio atual, sendo necessário desenvolver avaliação de possibilidades de intervenções que não comprometam sua integridade como bem tombado.

## EQUIPES DE TRABALHO

Para viabilizar a execução do projeto, o trabalho foi dividido em quatro equipes, integradas pela coordenação geral de Renato Anelli, a coordenação adjunta de Ana Lúcia Cerávolo e a supervisão de Marcelo Suzuki.

## REUNIÃO E SISTEMATIZAÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA

Coordenada por Aline Coelho Sanches Corato, está realizando a coleta e organização dos dados históricos do conjunto da Casa de vidro a partir de fontes secundárias selecionadas, isto é, publicações como artigos, livros, catálogos e também teses não publicadas sobre Lina Bo Bardi, sobre Pietro Maria Bardi, sobre Arquitetura Brasileira e Latino Americana e, enfim, especificamente, sobre a Casa de Vidro. O trabalho está dando atenção às interpretações realizadas sobre o projeto e à sistematização da história da casa, sua construção e sua transformação ao longo do tempo. Todos os dados coletados estão sendo sistematizados por meio de relatórios e fichas que visam subsidiar os direcionamentos das pesquisas em arquivos, identificar lacunas ainda existentes e delinear a fortuna crítica sobre o objeto de estudo. Foi realizada ainda uma pesquisa e organização de dados históricos encontrados em fontes primárias publicadas, isto é, artigos escritos por Lina Bo Bardi, por Pietro Maria Bardi ou por outros autores, publicados em revistas e jornais da época do projeto e construção da casa. Também foram pesquisadas as notícias do período do seu Tombamento, assim como os processos e pareceres dos órgãos de preservação, como outras fontes de informações sobre o conjunto. Está em andamento a sistematização da coleção de fotografias publicadas do conjunto da Casa de vidro, realizadas por fotógrafos diversos em momentos diferentes da sua existência.

Outra documentação que está sendo analisadas são fontes primárias manuscritas como desenhos, documentos da construção e



documentos de manutenção da casa, além de fotografias não publicadas. Para tanto foram consultados os arquivos do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (São Paulo), da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP (São Paulo). O material está sendo utilizado para organizar uma linha do tempo da casa e um diário de obras.

Também foi bastante frutífera a pesquisa sobre o projeto estrutural da Casa. Foi feita a pesquisa em Parma no arquivo de Pier Luigi Nervi; e também foi feito o contato e está andamento a localização do projeto estrutural elaborado pelo engenheiro Tullio Stucchi. Essas investigações visam esclarecer a autoria e localizar o projeto estrutural. Pretende-se, com isso, sanar algumas lacunas de conhecimento e documentar a evolução do conjunto da Casa de Vidro.

As informações coletadas e sistematizadas deverão servir de bases para as decisões a respeito da manutenção preventiva e conservação da casa. O resultado final será sistematizado sob a forma de um relatório com a história completa do edifício, desenhos e fotografias que mostram sua transformação no tempo, a catalogação de todos os documentos consultados e uma bibliografia contendo todas as fontes examinadas, devendo gerar também uma publicação.

## LEVANTAMENTO E SISTEMATIZAÇÃO DE DESENHOS DO ESTADO ATUAL DO CONJUNTO EM FORMATO DIGITAL

Coordenada por Márcio Minto Fabrício, essa equipe explora a disponibilidade de novas tecnologias digitais para a construção de modelos da condição atual da casa principal, anexos e jardim por processos complementares, sendo auxiliada pela Universidade de Ferrara para o levantamento preciso do edifício atualmente. Em um segundo momento, foi elaborado um modelo *BIM - Building Information Modeling* do conjunto, que permitiu a simulação do edifício através da modelagem por geometrias e parâmetros. A estrutura de dados dos modelos BIM podem ser compartilhadas entre diferentes usuários e distintos softwares através de arquivos proprietários ou do padrão *IFC - Industry Foundation Classes*, o modelo permite interoperabilidade entre agentes e diferentes softwares. O objetivo deste modelo é organizar uma sistemática de gerenciamento das intervenções de manutenção, restauração e adaptação, permitindo que seja atualizado após a conclusão do projeto.



## 3D LASER SCANNER SURVEY AND DIAGNOSTIC ANALYSIS ON THE BUILDING

Foi realizado o levantamento através do sistema de 3D Laser Mapping, pelo grupo especializado do laboratório *Development of Integrated Procedures for Restoration of Monuments - DIAPReM* da Universidade de Ferrara, a partir do qual foram feitas as primeiras análises e recomendações. O levantamento considerou toda a abrangência do terreno, com o edifício principal e anexos, como a parte principal dos caminhos do jardim. A pesquisa consiste de metodologias integradas entre si, desenvolvidas pela equipe do Prof. Marcello Balzani, da Universidade de Ferrara, na Itália.

O levantamento foi executado por meio de uma estação total (Leica TPS tipo instrumento 1202 ou equivalente). A utilização deste equipamento permitiu a formulação da estrutura geométrica através da aquisição de coordenadas de alvo, e a geração de uma referência de sistema local.

3D Laser Scanner por equipamento de tempo de voo (Leica tipo P20 ou equivalente) com uma velocidade de varredura de 300.000 pontos por segundo e 3 mm de precisão no ponto. O uso deste equipamento permitiu o levantamento do detalhe geométrico das superfícies e *DEM - Digital Elevation Model*.

A documentação fotográfica (tipo Canon 650D ou equivalente) no edifício também é utilizada para descrever as operações de pesquisa mais importantes e as áreas mais representativas do estado geral de conservação;

Análise das morfologias macroscópicas de degradação que afetam as superfícies da casa e o sistema de paredes do jardim; O inquérito foi realizado através de um levantamento fotográfico de alta definição, que foi um apoio essencial para elaborar um panorama abrangente do estado de conservação dada a quantidade de áreas de difícil acesso. A metodologia integrada levará a um modelo geométrico de coordenadas espaciais hierarquicamente definidas e com um único sistema de referência.

Na fase de edição de CAD as sombras (falta de dados digitais), geradas por elementos tridimensionais, projetando-se, como por exemplo quadros e entalhes, serão resolvidas através do alinhamento da forma geométrica.

## MODELO BIM DA CASA DE VIDRO PARA GESTÃO E CONSERVAÇÃO

Como parte deste projeto, foi desenvolvido um modelo BIM da Casa de Vidro, no qual foram especificados: a estrutura, os quadros, o acabamento e as instalações elétricas e hidráulicas do edifício. Este modelo procurou documentar as intervenções de renovação do edifício e está sendo utilizado como uma ferramenta de gestão e manutenção. O modelo de construção atualizado com todas as mudanças realizadas durante as melhorias de construção irá promover uma fonte segura de informações sobre o espaço construído e seus sistemas, proporcionando um ponto de partida útil para gerenciar e operar o edifício.

## EDIFÍCIOS – AVALIAÇÃO, DIRETRIZES E PLANO DE CONSERVAÇÃO

Coordenada por João Adriano Rossignollo, a equipe realizou a análise do estado geral da edificação a partir do levantamento e mapeamento dos danos e patologias e da identificação dos agentes de degradação. Foram identificados os agentes de degradação, sejam externos, decorrentes do projeto, execução, intervenções, uso, alterações de uso e da ausência de manutenção. Após a análise do estado geral detalhado da edificação e a definição precisa dos usos, será apresentado uma proposta de intervenção para correção de patologias assim como o plano de manutenção da edificação.

Para análise e diagnóstico das patologias foram realizadas análises visuais, identificações fotográficas (tradicional e termográfica), coleta de amostras para análises laboratoriais e análise de possíveis deslocamentos e movimentações de elementos da edificação (nível, prumo, recalque) com o uso de equipamentos topográficos. Foi realizado ainda que de maneira experimental a tomografia dos pilares circulares em aço para verificação da existência de ferragem interna. Os levantamentos não foram conclusivos e para efeito de cálculo, considerou-se a inexistência de ferragem.

O protocolo de análise e diagnóstico da situação geral da edificação está sendo embasada na norma de Inspeção Predial do IBAPE (Instituto Brasileiro de Avaliações e Perícias de Engenharia de São Paulo), que compreende: Levantamento de vistorias e manutenções/intervenções anteriores; Descrição técnica do objeto, classificando-o conforme

tipologia, utilização, idade e padrão construtivo; Nível utilizado (dentro da vida útil estimada); Listas detalhada (com relatório fotográfico comentado) de verificação dos elementos construtivos e equipamentos vistoriados com a descrição das anomalias apontadas; Relação de documentos analisados; Indicação das recomendações técnicas ou medidas preventivas e de intervenções necessárias; Avaliação do estado de conservação do imóvel; Prazo de validade da inspeção.

A análise da edificação será estruturada de acordo com os sistemas previstos na NBR 15575 – Norma Brasileira de Desempenho, contemplando sistema estrutural, pisos internos/externos, vedações (horizontal e vertical), cobertura e instalações prediais (elétrica e hidráulica).

- Meta 1) Análise do estado geral da edificação a partir do levantamento e mapeamento dos danos e patologias e da identificação dos agentes de degradação.

- Meta 2) Proposta de intervenção para correção de patologias assim como o plano de manutenção da edificação.

## PAISAGISMO - AVALIAÇÃO, DIRETRIZES E PLANO DE MANEJO E CONSERVAÇÃO

Coordenada por Luciana Bongiovanni Martins Schenk, a equipe tem o desafio de fazer a avaliação do estado atual do jardim e a necessidade de adequações. Os jardins históricos são exemplos memoráveis do trato com a natureza física, assinalando a passagem dos tempos a transformar, dia após dia, aquele espaço livre em paisagem. Partindo dessa perspectiva o que se tem no horizonte é o jardim como um modo de perceber a Natureza, culturalmente construído e relacionado a um contexto histórico; em outras palavras, por se tratar de um lugar que testemunha uma percepção tempo-espacial de Natureza e seu possível projeto, relacionado às arquiteturas que dele participam, é que se afirma a vital necessidade de inventariá-los e preservá-los.

O desafio se desdobra quando se pensa na fragilidade dos espaços em questão: as mudanças ocasionadas por diversos motivos, da má gestão pelo abandono, a deliberadas alterações suscitadas por modelos em voga. Daí o cuidado no inventariar, pois dessa ação está sendo possível distinguir, categorizar e por fim lançar as bases de uma possível recuperação e manutenção.

Cumpramos ressaltar a importância que esses lugares têm na cidade ambientalmente, contribuindo no renovo dos ares, na drenagem, de acordo com suas dimensões e na constituição de microclimas.

Originários de diferentes períodos, os jardins têm em comum o fato explicitarem não apenas a proximidade com uma certa e mediada Natureza, mas uma especial relação entre arquitetura e espaços livres externos.

Até o presente momento foram encontrados vários indícios de que o planejamento ou projeto do jardim, no que diz respeito a suas disposições arbóreas, arbustivas ou forrageiras, foi sucumbindo ao tempo e a falta de manutenção. Espécies foram se sobrepondo, fazendo grandes áreas de sombra, diminuindo a variedade e impedindo a floração de muitas espécies. A existência de acervo fotográfico e documentos está permitindo elaborar um roteiro acerca do desenvolvimento do jardim, desse modo constitui-se uma primeira etapa que coteja imagens e documentação na construção de uma possível história do jardim da Casa de Vidro.

Esse levantamento auxilia, outrossim, nas reflexões estéticas, uma vez que cumpre situar o período de construção da casa e jardim ao contexto brasileiro de construção de um paisagismo e paisagem nacionais. A paisagem participa de modo paradigmático desse movimento de construção de um Brasil moderno.

Uma segunda etapa diz respeito ao levantamento paisagístico do jardim estrito senso. Realizado com a colaboração de especialista, essa etapa está sendo finalizada e ao seu término teremos uma radiografia do estado da arte do jardim, em distintas dimensões, estéticas e técnicas.

Em relação às questões técnicas, o levantamento está inventariando todas as espécies e qualidades: de longevidade, duração e tempo de vida, saúde do indivíduo, entre outros. A isso se soma um outro quadro, de qualidades florísticas e propriedades ecossistêmicas.

A partir desses levantamentos, documental e fenomênico, constitui-se a terceira parte dessa pesquisa, a saber, sua possível recuperação, seu manejo e a proposição de adequação do jardim às perspectivas atuais da casa, que está em andamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: METODOLOGIA PARA ELABORAÇÃO DO PLANO DE CONSERVAÇÃO E GESTÃO DA CASA DE VIDRO

O objetivo principal é introduzir a Casa de Vidro aos princípios de manutenção preventiva e programada baseada em levantamentos técnicos especializados, substituindo a prática de manutenção corretiva. Pretende-se ainda ampliar a abrangência do planejamento da

manutenção, incorporando o jardim e os anexos. Até o momento as manutenções foram feitas para corrigir situações graves ocorridas na casa principal. Sem um estudo mais abrangente das origens das patologias da construção, elas se repetem, como as trincas nos vidros e as infiltrações que deterioram os principais componentes estruturais e de vedação. É necessário também avaliar o impacto da mudança de uso na edificação e as cargas máximas suportadas pela estrutura da casa principal para minimizar sua deterioração. Carece ainda de uma análise específica do impacto do microclima úmido gerado pela vegetação tropical envoltória à casa, podendo se tornar um estudo de caso relevante para a bibliografia técnica internacional. Em especial no que se refere a outras casas com grandes áreas envidraçadas. Portanto, pretende-se elaborar um plano com o objetivo de estabelecer diretrizes e ordem de prioridade para a manutenção futura de curto, médio e longo prazo.

O plano de conservação deve respeitar em todas as fases de trabalho o conjunto arquitetônico e paisagístico constituído pela Casa de Vidro, buscando preservá-lo e valorizá-lo, mantendo as características de casa, como era o desejo do casal, mas deve também explorar a potencialidade do conjunto possibilitando as atividades do Instituto e propondo novas demandas para a viabilidade financeira da instituição e sua manutenção, como aliás, ensinou Lina Bo Bardi em suas várias intervenções de restauro desde o Solar do Unhão na Bahia, na década de 1960. (CERÁVOLO, 2013, p. 135)

Considerando a situação atual da Casa o trabalho foi dividido em três etapas: diagnóstico, diretrizes de intervenção e elaboração do plano de conservação e gestão.

Todas as informações e produtos gerados a partir das investigações e levantamentos que serão feitos nos imóveis e área envoltória serão utilizadas para elaboração do Plano de Gestão da Casa de Vidro, que será constituído por: Plano de Conservação e Manutenção dos imóveis; Plano de Manejo e Conservação do Jardim; Plano de Uso e Carga dos imóveis e jardim.

O Plano de Gestão tem por objetivo sistematizar as informações colhidas e geradas durante a execução do projeto, analisá-las de maneira articulada para orientação do uso e a manutenção dos imóveis e jardim, assim como oferecer um instrumento de planejamento para gestão sustentável do espaço administrado pelo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

Considerando, sobretudo, a mudança de uso da edificação principal de residência unifamiliar para instituição cultural é necessário

conhecer seus limites e potencialidades para planejar de maneira consciente sua utilização, permitindo que o maior número de pessoas possa visitá-la, avaliando o impacto e minimizando sua deterioração.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANELLI, Renato. House in the woods: sheer transparency in the tropics. *Notations for a conference at Lina Bo Bardi: 100 Symposium, Architecture Museum of Munich*, November, 12th, 2014.

-----, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: balanço e perspectivas. In *Anais do 9º. Seminário Docomomo Brasil Interdisciplinaridade e experiências de documentação e preservação do patrimônio recente*, Brasília, FAU UNB, 2011.

BARDI, Lina Bo. Arquitetura e natureza ou natureza e arquitetura. Manuscrito da conferência na II Semana de Arquitetura na Casa da França, Salvador, 27 set. 1958. *Instituto Lina Bo e P.M. Bardi*, São Paulo.

CERÁVOLO, Ana Lúcia. *Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60*. São Carlos, EDUFSCar, 2013.

CONDEPHAAT. Processo no. 24.938/1986 para tombamento da Casa de Vidro, solicitado por Lina Bo Bardi.

CORATO, Aline Coelho Sanches. Art, Architecture and Life: The Interior of Casa de Vidro, the House of Lina Bo Bardi and Pietro Maria Bardi. In MASSEU, Anne; SPARKE, Penny (ed.). *Biography, Identity and the Modern Interior*. Farnham, Ashgate, 2013.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Empresa das Artes/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - ILBPMB. Site institucional com biografias do casal e linha do tempo com atividades profissionais de Lina Bo Bardi <[http://www.institutobardi.com.br/linha\\_tempo.asp](http://www.institutobardi.com.br/linha_tempo.asp)>.

LIMA, Zeuler R. M. *Lina Bo Bardi*. New Haven/London, Yale University Press, 2013.

OLIVEIRA, Olívia de. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. São Paulo/Barcelona, Romano Guerra/GG, 2006.

TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

# CENTRO CULTURAL DA CIDADE DE SÃO PAULO: PROCEDIMENTOS DE GESTÃO DO EDIFÍCIO

Gislaine Moura do Nascimento

## RESUMO

O presente artigo tem como objetivo apresentar os principais atributos da arquitetura do Centro Cultural da Cidade de São Paulo inerentes aos procedimentos de gestão do edifício, com base na experiência do período de 2011 a 2017. O trabalho parte de uma breve revisão dos aspectos relacionados ao seu processo de implantação e criação da instituição que contribuem para o entendimento do seu valor como patrimônio. Traz como exemplo de ações de conservação, as estratégias elaboradas para realização das intervenções nos componentes estruturais face aos notáveis problemas técnicos-construtivos e, a atenção dedicada aos diversos modos de ocupação dos espaços pelos frequentadores.

Palavras-chave: Centro Cultural da Cidade de São Paulo, Gestão, Conservação.

## SÃO PAULO CULTURAL CENTER: PROCEDURES FOR THE MANAGEMENT OF THE BUILDING ABSTRACT

This article aims to present the main architectural attributes of the Cultural Center of the city of São Paulo inherent to the procedures for the building management, bases on the experience on the period from 2011 to 2017. The work starts from a brief review of the aspects related to its establishment process and the creation of the



institution that contributes to the understanding of its value as an estate. It brings as an example of conservation actions, the strategies developed for the implementation of interventions in structural components related to the notorious problems, constructional and technical, and the attention dedicated to the several ways the spaces are occupied by its public.

Keywords: São Paulo Cultural Center, Building management,- Conservation Management.

## CENTRO CULTURAL DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO: PROCEDIMIENTOS PARA LA GESTIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo presentar los principales atributos de la arquitectura del Centro Cultural de la Ciudad de São Paulo inherentes a los procedimientos para la administración de la construcción, basado en la experiencia del período de 2011 hasta 2017. El trabajo parte de una breve revisión de los aspectos relacionados con el proceso de implementación y creación de la institución que contribuye a la comprensión de su valor como patrimonio. Pone como ejemplo de las acciones de conservación, las estrategias para la ejecución de las intervenciones en los componentes estructurales en relación a los problemas técnicos de construcción y la atención dedicada a los distintos modos de ocupación de los espacios por sus frequentadores.

Palabras llave: Centro Cultural de la Ciudad de São Paulo, administración de la construcción, acciones de conservación.



# O INTERESSE CULTURAL E A GESTÃO DO EDIFÍCIO

## BREVE INTRODUÇÃO

As demandas que orientam as alterações nos edifícios de uso público e de interesse cultural, como o Centro Cultural da Cidade de São Paulo - CCSP<sup>1</sup> visam, entre outras razões, o cumprimento às normas de segurança, à adequação da infraestrutura existente às novas tecnologias, à atualização do programa de acordo com os novos interesses dos frequentadores e, até mesmo, ceder às mudanças de direcionamento político. Entretanto, todas essas intervenções requerem prévia análise para garantir a conservação daquelas características materiais ou imateriais que compõem e/ou são compostas pelo espaço configurado pela arquitetura.

O objetivo deste trabalho é apresentar os principais atributos da arquitetura do CCSP inerentes aos procedimentos de gestão do edifício, com base na experiência do período de 2011 a 2017. O trabalho parte de uma breve revisão dos aspectos relacionados ao seu processo de implantação e criação da instituição que contribuem para o entendimento do seu valor como patrimônio. Traz como exemplo de ações de conservação, as estratégias elaboradas para realização das intervenções nos componentes estruturais face aos notáveis problemas técnicos-construtivos e, a atenção dedicada aos diversos modos de ocupação dos espaços pelos frequentadores.

O CCSP ocupa um terreno de 22.000m<sup>2</sup> no bairro da Liberdade, na divisa com o bairro da Bela Vista e à margem do antigo Córrego Itororó, um afluente do Ribeirão Anhangabaú que se encontra oculto sob a avenida 23 de Maio. A implantação desse edifício nesse local está diretamente relacionada ao processo de urbanização desse trecho do território paulistano.

Embora os bairros da Liberdade e Bela Vista sejam comumente identificados pela ocupação dos imigrantes europeus e dos grupos orientais iniciada em meados do século XX, é importante considerar também presença dos povos negros, nesse mesmo período, para melhor compreensão da formação urbana dessa região no contexto da cidade.

Como as atividades econômicas em São Paulo se intensificavam no período pós-abolição, e se concentravam, principalmente, nas

---

1. A denominação original, Centro Cultural São Paulo, foi alterada pelo Decreto n. 57.528, 12 /12/2016. O nome oficial da Instituição passa a ser Centro Cultural da Cidade de São Paulo, muito embora, seja popularmente conhecido como Centro Cultural Vergueiro.

proximidades dos vales dos rios Tamanduateí e Anhangabaú, alguns autores ressaltam o estabelecimento e a migração massiva de pessoas libertas do regime oficial da escravidão que passaram a habitar e dividir os postos de trabalhos remunerados disponíveis nessas áreas (BARBOZA, 2012). Fatos que contribuíram, naquela época, por configurar uma nova organização social composta por uma crescente população de diferentes etnias e costumes heterogêneos.

Diante do panorama de adensamento populacional nas áreas servidas por infraestrutura, o poder público de São Paulo propõe entre a década de 1930 e início da década de 1980, os principais planos de redes de mobilidade urbana – sistemas viários e de transporte público que, na área de interesse neste texto, trata da implantação da linha Norte-Sul do Metrô sob a rua Vergueiro e de uma via expressa sobre o vale do Córrego Itororó, a atual avenida 23 de Maio (ANELLI, 2007).

As intervenções para criação dessas infraestruturas alteraram, significativamente, a paisagem e às formas de ocupação da cidade. Nesse sentido, cabia à Empresa Municipal de Urbanização – EMURB, a elaboração dos planos de reurbanização das áreas remanescentes das desapropriações para realização das redes mencionadas. Dentre as quais, uma faixa de terreno com cerca de 80.000m<sup>2</sup>, entre a avenida 23 de Maio e a rua Vergueiro, que foi destinada à revitalização da área em um projeto nomeado de Nova Vergueiro, objeto de licitação lançada pela Prefeitura de São Paulo em 1974 (ANELLI, 2007).

O termo de referência dessa licitação indicava para esse terreno a construção de torres para elevação de adensamento, erguidas sobre um embasamento em que se concentrariam as áreas de serviços e estacionamentos. Com proposta da EMURB, parte desse conjunto de edifícios seria comercializado pela construtora responsável com lucros adequados à amortização dos custos da implantação do projeto de reurbanização.

Em 1975, o novo prefeito Olavo Setúbal anula essa concorrência e doa um trecho da área utilizada para canteiro de obras do Metrô ao Departamento de Bibliotecas Públicas do Município de São Paulo, visando a construção da Nova Biblioteca Central Vergueiro, como justificativa, à criação de áreas verdes e atendimento à demanda excedente de público e crescimento do acervo da Biblioteca Mário de Andrade inaugurada em 1942. A licitação desse projeto ocorre no ano seguinte, 1976, em que a equipe do escritório PLAE Arquitetura SC Ltda, liderada pelo arquiteto Eurico Prado Lopes sai vencedora.

## CONSIDERAÇÕES ACERCA DA INSERÇÃO DO EDIFÍCIO NA PAISAGEM

Contrário às estratégias de urbanização que resultavam em construções que se sobrepunham a qualquer característica do território, esse projeto realizado pela PLAE é ainda um dos poucos, em São Paulo, que pode ser referência no campo da arquitetura para discussão sobre a adoção da paisagem como um critério irrevogável para concepção dos espaços e, é também, um raro exemplo de espaço público concebido para o uso coletivo que dá suporte, desde sua inauguração, ao encontro de grupos de pessoas com distintos hábitos culturais.

O edifício que se insere por exceção naquela paisagem transformada pelas obras de mobilidade urbana anteriormente mencionadas, representado por um volume baixo, estreito e alongado cuja forma reconstrói os principais atributos do lugar: a elevação voltada para a Av. 23 de Maio, é composta pelo plano inclinado do talude – que lembra a situação de encosta às margens do antigo rio e, permite ainda, a extensão dos horizontes em meio desordenada verticalização das construções do entorno imediato. Ademais, preservou-se no projeto uma área de concentração arbórea presente no terreno, que configuraria um amplo jardim aberto no centro volume edificado [Figura 2].

A alteração do programa de biblioteca para centro cultural, solicitados pela Prefeitura ainda na fase de projeto, contribuíram para um avanço significativo resultante da adequação da forma do edifício às diferentes escalas do entorno imediato. O desnível acentuado, que varia entre 5 e 15 metros, entre a Rua Vergueiro e a Avenida 23 de Maio foi vencido por amplos patamares interrompidos no sentido longitudinal por uma rua interna de cerca de 350 metros, em que estão dispostas as atividades multidisciplinares da instituição.

Os cinco diferentes acessos à essa rua interna articulam os percursos da população local que se cruzam com os dos usuários da instituição [Fig. 2 e 3]. Esse recurso de projeto, somado a transparência dos fechamentos e às amplas dimensões dos espaços, torna impraticável o controle do número de visitantes ou mesmo que seja traçado um perfil específico de público. A esses aspectos se atribui à liberdade de ocupação dos espaços e maior sensação de segurança dos frequentadores.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXECUÇÃO DO EDIFÍCIO

Os projetos para execução da arquitetura pretendida resultou num sistema estrutural de geometria complexa com emprego materiais mistos, que exigiu a experimentação de novas tecnologias, como vigas de aço calandradas e de concreto protendido. Parte dos elementos foram pré-fabricados, outros moldados in loco, numa obra que durou pouco mais de 2 anos.

O ritmo da obra atendia a interesses políticos, conforme lembra um dos autores do projeto, o arquiteto Luiz Telles, em sua dissertação. A construção do edifício que sediaría o maior Centro Cultural da América latina da época foi encerrada e a inauguração realizada mesmo com o edifício inacabado.

Em 1979, Reynaldo de Barros foi nomeado pelo então governador Paulo Maluf. Seu governo se caracterizou pela má qualidade de execução de suas obras, como o caso do edifício do Centro Cultural São Paulo, inaugurado às pressas por ele, em função da desincompatibilização de sua condição de prefeito para concorrer ao cargo de governador. Antônio Salim Curiati continua seu mandato até 1983. (TELLES, 2002, p. 55)

Até os dias atuais, o edifício sofre com crônicos problemas de estanqueidade. Em decorrência da má execução, somada ao porte, à complexidade e à singularidade da arquitetura, as intervenções que visam minimizar os danos à estrutura são onerosas, requerem longos processos burocráticos, estudos técnicos criteriosos na elaboração dos projetos executivos e alto rigor técnico na execução.

## INTERVENÇÕES PARA CONSERVAÇÃO DO EDIFÍCIO. O PROGRAMA E A OCUPAÇÃO DOS ESPAÇOS

Em 2016, público anual dos espaços de acesso controlado como cinemas e bibliotecas ultrapassou 550 mil pessoas, conforme dados publicados no Relatório da Administração de 2013/2016.<sup>2</sup> Sabendo que a maior parte dos usuários do CCSP frequentam os

---

2. Relatório Interno elaborado e distribuído no Centro Cultural São Paulo, referente as atividades desenvolvidas entre 01/2013 e 10/2016.

| Programa da Instituição em 2016 |    |                              | Áreas (m²) |        |        |        |
|---------------------------------|----|------------------------------|------------|--------|--------|--------|
|                                 |    |                              | Piso 1     | Piso 2 | Piso 3 | Piso 4 |
| Salas de Espetáculos            | 1  | Sala de Ensaio I             | 267        |        |        |        |
|                                 | 2  | Sala de Ensaio II            | 183        |        |        |        |
|                                 | 3  | Camarins (11)                | 280        |        |        |        |
|                                 | 4  | Espaço Ademar Guerra         | 1234       |        |        |        |
|                                 | 5  | Arena Adoniran Barbosa       |            | 1050   |        |        |
|                                 | 6  | Sala Jardeir Filho           |            | 525    |        |        |
|                                 | 7  | Cinema Paulo Emilio          |            | 214    |        |        |
|                                 | 8  | Cinema Lima Barreto          |            | 208    |        |        |
|                                 | 9  | Sala de Debates              |            |        |        | 96     |
|                                 | 10 | Sala Leon Hirszman           |            |        |        | 40     |
| Oficinas                        |    | Produção - Iluminação        | 100        |        |        |        |
|                                 |    | Produção - Sonoplastia       | 50         |        |        |        |
|                                 |    | Produção - Vídeo             | 50         |        |        |        |
|                                 |    | Produção - Cenotécnica       | 70         |        |        |        |
|                                 |    | Oficina Foto Digital         | 63         |        |        |        |
| Biblioteca                      | 12 | Oficina Gráfica              | 177        |        |        |        |
|                                 | 13 | Fab Lab                      | 73         |        |        |        |
|                                 | 14 | Folhetaria                   | 93         |        |        |        |
|                                 | 15 | Rádio                        |            | 84     |        |        |
| Exposições e Eventos            | 16 | Oficina Mão na Roda          |            |        | 66     |        |
|                                 | 18 | Biblioteca Louis Braille     | 644        |        |        |        |
|                                 | 19 | Gibiteca Henfil              | 695        |        |        |        |
|                                 | 20 | Biblioteca Infantil          | 405        |        |        |        |
|                                 | 21 | Hemeroteca / Lab. de Línguas | 507        |        |        |        |
|                                 | 22 | Biblioteca Alfredo Volpi     | 668        |        |        |        |
|                                 | 23 | Biblioteca Sérgio Milliet    | 2831       |        |        |        |
| Acervos                         | 24 | Área de estudos              |            |        | 284    |        |
|                                 | 25 | Espaço Mario Chame           | 867        |        |        |        |
|                                 | 26 | Anexos Adoniran              | 794        |        |        |        |
|                                 | 27 | Foyer                        |            |        |        |        |
|                                 | 28 | Piso Flávio de Carvalho      | 2378       |        |        |        |
|                                 | 29 | Piso Caio Graco              |            |        |        | 2325   |
|                                 | 30 | Sala Tarsila do Amaral       |            |        |        | 617    |
|                                 | 31 | Discoteca Oneyda Alvarenga   | 1107       |        |        |        |
|                                 | 32 | Espaço Jorge Andrade         | 139        |        |        |        |
|                                 | 33 | Reservas - Coleção da Cidade | 150        |        |        |        |
|                                 |    | Laboratório de Restauro      | 450        |        |        |        |
|                                 |    | Multimeio e Núcleo Memória   | 533        |        |        |        |

| Programa não definido pela Instituição |    |                                   | Áreas (m²) |        |        |        |
|----------------------------------------|----|-----------------------------------|------------|--------|--------|--------|
|                                        |    |                                   | Piso 1     | Piso 2 | Piso 3 | Piso 4 |
| Áreas de acesso livre                  | 34 | Área de estudantes - Acesso Metrô |            |        | 526    |        |
|                                        | 35 | Corredor da Dança                 |            |        | 414    |        |
|                                        | 36 | Pátio do Jardim Luiz Telles       |            |        | 455    |        |
|                                        | 37 | Acesso Central/ Rua Vergueiro     |            |        | 523    |        |
| Jardins                                | 38 | Espaço do Xadrez                  |            |        | 62     |        |
|                                        | 39 | Jardim do Estudantes              |            |        | 879    |        |
|                                        | 40 | Jardim Luiz Telles                |            |        | 608    |        |
|                                        | 41 | Jardim Eurico Prado Lopes         |            |        | 1562   |        |
|                                        | 42 | Jardim das Esculturas             |            |        |        | 175    |
|                                        | 17 | Horta Comunitária                 |            |        |        | 113    |
|                                        | 43 | Jd. Suspenso Lado Vergueiro       |            |        |        | 1158   |
|                                        | 44 | Jd Suspenso Lado 23 de Maio       |            |        |        | 2130   |

Tabela 1 – Relação dos espaços de acesso público controlado com atividades previamente determinadas pela Instituição

Tabela 2 – Relação de áreas abertas de acesso livre. Fonte: Relatório de Administração de 2013/2016 elaborado e distribuído no CCSP

espaços abertos e não programados pela instituição, é possível dobrar o número de visitantes.

A esse respeito, é importante reconhecer a existência de um programa de atividades oficial do Centro Cultural São Paulo e, de um segundo, conquistado pela ocupação espontânea das áreas de circulação e jardins, que agregam qualidade à dinâmica edifício e, acabam por melhor representar o caráter do lugar que a arquitetura propôs.

O programa administrado pela Instituição, em linhas gerais pode ser agrupado em cinco setores principais: das Salas de Espetáculos, dos Espaços de Oficinas, das Bibliotecas, das Áreas de Exposições, das áreas de conservação de documentos e Acervos. Os espaços destinados a cada um desses setores tem usos e atividades previamente determinados e acesso controlado. Conforme relação apresentada na Tabela 1 e Figura 5, com as respectivas áreas.

Separadamente, na Tabela 2, estão relacionadas as áreas abertas de acesso livre em que as atividades e usos espontâneos estão concentradas. Essas atividades são identificadas pela ocupação de grupos diversificados na maior parte adolescentes, que se usufruem da infraestrutura coletiva e transformam o edifício em ponto de encontro.

## ALTERAÇÕES NO PROGRAMA

Embora os esses espaços sejam previamente definidos, as modificações na disposição das atividades do edifício são frequentes, mas nem sempre são motivadas pela melhor articulação do programa, sendo comum pequenas alterações por demandas de ordem administrativa. A cada mudança de diretoria, por exemplo, muda-se a ênfase da programação cultural do edifício que resulta numa maior atenção à determinada disciplina da Instituição, como as Artes Visuais ou Bibliotecas.

As características da arquitetura permitem significativa flexibilidade, o projeto previa plantas livres com amplas áreas sem barreiras verticais e toda infraestrutura e instalações aparentes, portanto, não há grandes complicadores técnicos ou orçamentários para realizar adaptações no programa. Com exceção para as áreas com infraestruturas fixas e específicas como as Salas de Espetáculos.

Para essas intervenções, no entanto, as reais dificuldades se apresentam nas primeiras reuniões em que se pretende justificar a necessidade de desocupação de um espaço consolidado para construção de outro. Cada espaço tem seus representantes (identificados pelas cores no organograma (Fig.4), uma história, uma questão, um proble-

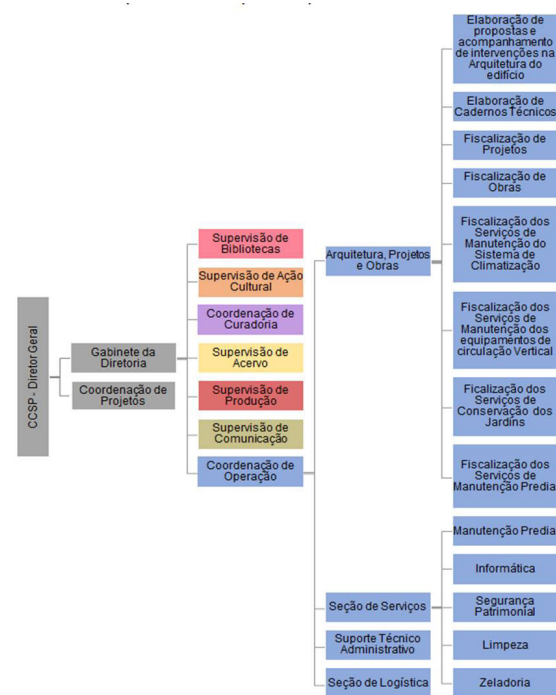


Tabela 3 - Organograma vigente no ano de 2017 – Decreto 57.528 – 12/12/2016. Em recorte que mostra a coordenação das equipes de Arquitetura e Manutenção Periódica

ma a ser discutido, sobretudo, quando se trata das áreas em que os usos foram criados espontaneamente pelos frequentadores.

Nesse sentido, algumas estratégias para condução das demandas para modificações nos espaços foram sendo construídas durante cada experiência:

- Fase 01: elaboração de um Plano Diretor, com base na natureza das necessidades de adaptação indicadas por cada uma dessas áreas, para avaliação e definição de prioridades.
- Fase 02: avaliação pela Seção de Arquitetura sobre demanda de mudança no programa face as ações definidas no plano diretor.
- Fase 03: verificação pela Seção de Arquitetura, junto as demais equipes técnicas sobre as interferências nas instalações e infraestrutura.
- Fase 04: reunião com os representantes de cada área para discussão das premissas para o estudo preliminar.
- Fase 05: levantamento das áreas e novas infraestruturas necessárias, pela Seção de Arquitetura.
- Fase 06: Elaboração do Estudo preliminar para discussão com os representantes de cada espaço.

Somente após esses procedimentos, tem início a fase de orçamentação e planejamento para a execução. As modificações de pequeno porte, são realizadas pela equipe interna de manutenção do CCSP e acompanhadas pelas equipes de operações, além da equipe de Arquitetura. Para os casos de maior interferência na infraestrutura existente, a Seção de Arquitetura avalia também a necessidade de abertura de concorrência pública para elaboração do projeto e realização da reforma.

Dentre os espaços que já passaram por essas mesmas etapas, ou seja, diagnóstico das condições existentes, projeto básico e orçamentação, está a área do Piso 1 - 23 de Maio. Esse espaço possui extensa área subutilizada em função de graves problemas de estanqueidade e carência de infraestrutura para atendimento das áreas de maior demanda de espaço no CCSP, relacionadas a conservação de Acervos.

Há, portanto, para esse Piso um projeto elaborado pela Secretaria de Cultural para qualificação das instalações do núcleo cênico, construção de nova reserva técnica e substituição das instalações provisórias destinadas as equipes de apoio e manutenção, por espaços adequados à cada atividade.

A inexecução desse projeto, adia a reorganização também dos demais pavimentos. A demanda por mais espaços com mesas de estudos na biblioteca está sempre em pauta, ou ainda, de amplia-

ção das áreas climatizadas para os acervos que ocupam espaços que poderiam sediar atividades dos usuários da biblioteca.

## ESTRATÉGIAS PARA RECUPERAÇÃO DE COMPONENTES ESTRUTURAIS

A complexidade do sistema estrutural e das instalações prediais requerem análises multidisciplinares sobre os diversos problemas que se apresentam com frequência no edifício. A maior parte dessas ocorrências estão relacionadas às falhas de estanqueidade das estruturas, passados longos períodos do final da vida útil dos sistemas de impermeabilização, as infiltrações passam a comprometer a estabilidade dos componentes e inviabilizar o uso dos espaços.

Dessa verificação preliminar até a reabilitação da estrutura comprometida há um longo processo que envolve inicialmente todas as equipes técnicas de manutenção do CCSP. Essas equipes são contratadas por meio de concorrência pública para manutenção periódica para funcionamento dos sistemas, no entanto, para o melhor suporte da instituição cada equipe possui um profissional habilitado como responsável técnico, que colabora para elaboração do diagnóstico que servirá de base para o prosseguimento das ações necessárias para a recuperação.

Normalmente as ações sugeridas, em função da multidisciplinaridade e o alto custo de execução ultrapassam a competência do corpo técnico interno do Centro Cultural e envolvem o grupo de Gerenciamento Técnico de Projetos e Obras, GTO, da Secretaria Municipal de Cultura.

Em meados de 2010, com base em estudos técnicos anteriores, foram viabilizadas contratações de laudos especializados sobre as instalações e estruturas para fundamentar as intervenções de maior porte que solucionariam problemas aparentemente isolados. Em decorrência, no período que segue até 2012, foram realizadas intervenções no edifício como a reforma completa das Salas de Espetáculos, a reforma da Calçada da Rua Vergueiro em atendimento à acessibilidade, a reforma da impermeabilização da laje Pátio Central e, ainda, a Reforma espaço do restaurante.

A reforma das Salas, por exemplo, teve como principal justificativa as condições das instalações elétricas, que naquele momento ofereciam risco à segurança do público, dos técnicos e funcionários, uma vez que estavam subdimensionadas e fora dos padrões mínimos para atualização dos antigos equipamentos de montagem cênica. Essa reforma buscou somar as soluções de segurança, melhorias na



acústica dos espaços, adequação a acessibilidade universal, além da atualização dos equipamentos.

Na mesma época, em 2012 foi elaborado um projeto executivo para recuperação estrutural das fachadas 23 de Maio e Rua Vergueiro, com base em Laudo produzido em 2010 sobre problemas de estanqueidade dessas áreas. A obra para as intervenções corretivas teve início ao final do 2016, mas foi interrompida e tem retorno programado para o segundo semestre de 2017.

Com base nessas experiências, algumas estratégias para viabilizar a recuperação de componentes estruturais foram elaboradas e podem ser resumidas nas seguintes fases:

- Fase 01: elaboração de Levantamento dos pontos críticos do sistema estrutural e instalações para avaliação dos procedimentos necessários para recuperação e definição de prioridades.
- Fase 02: avaliação pela Seção de Arquitetura, junto ao GTO, sobre os procedimentos indicados para recuperação estrutural.
- Fase 03: verificação pela Seção de Arquitetura, junto as demais equipes técnicas do CCSP sobre as interferências nas demais instalações e infraestrutura.
- Fase 04: Orçamentação preliminar que serve de base para a Direção do CCSP, junto ao GTO, definir a melhor forma de contratação.
- Fase 05: Acompanhamento e Fiscalização dos serviços para elaboração do Laudo técnico que normalmente incluem prospecções em componentes da estrutura.
- Fase 06: Avaliação sobre o Laudo desenvolvido e preparação do Termo de Referência para contratação do Projeto Executivo com Planilha orçamentária e Cronograma físico-financeiro.
- Fase 07: Verificação com a Direção do CCSP e GTO sobre a melhor forma de contratação.
- Fase 08: Acompanhamento e Fiscalização da Elaboração do Projeto Executivo junto a empresa contratada.
- Fase 09: Revisão do Projeto Executivo desenvolvido, junto ao GTO para preparação do Termo de Referência da Licitação para Execução.

As obras de Recuperação Estrutural ou adaptações na infraestrutura existente, como as alterações nas instalações Elétricas, normalmente tem alto custo de execução e são fiscalizadas Departamento de Edificações - EDIF da PMSP, que avalia em conjunto com a construtora, contratada por Licitação, as melhores técnicas construtivas, além de controlar cronograma para liberação de pagamentos.



Todas as estratégias relatadas neste trabalho tiveram como objetivo manter o edifício em uso sem comprometer a continuidade dos elementos da Arquitetura que contribuem para o entendimento do seu valor como patrimônio, no entanto, essas ações têm caráter corretivo e são limitadas a execução das reformas. Os resultados obtidos na integração dos trabalhos de manutenção periódica para planejamento das intervenções de recuperação das estruturas podem viabilizar a elaboração um Plano de Gestão para o edifício que amplie as ações que visam sua preservação.

Conforme anteriormente mencionado, a Instituição foi inaugurada às pressas com sérias falhas de execução e trechos do edifício inacabados, um novo Plano de Gestão poderia considerar novos projetos para finalização ou remoção dos sistemas obsoletos presentes nas instalações que nunca foram utilizados a fim de otimizar espaços ociosos. Pretende-se, portanto, o planejamento das intervenções para reabilitação dos sistemas comprometidos e conservação dos existentes em condições regulares, que definam ações de médio e longo prazos.

Nesse sentido, entende-se como um avanço importante a recente comunicação do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental - Conpresp em ofício à Instituição, informando que o edifício do Centro Cultural da Cidade de São Paulo está inserido Resolução 20/Conpresp/2016 de 20 de setembro de 2016 referente a Abertura do Processo de Tombamento de Patrimônio Ambiental, Cultural e Urbano do Bairro da Liberdade - IGEPAC Liberdade.

Considerando que, as áreas identificadas no Igepac a serem preservadas, incluem uma dimensão sociocultural, da história e da paisagem local, para além dos aspectos da arquitetura em si, representadas também pelo traçado viário, geomorfologia, arqueologia e lugares de caráter referencial da cultura negra e dos grupos orientais, por exemplo; considerando os diversos bens já tombados contidos no perímetro de estudo do Igepac – Liberdade e os conjuntos em situação de abertura de processo de tombamento nesta área protegidos pela Resolução 06/CONPRESP/2012 e pela Resolução 22/Conpresp/2015; considerando que,

preservado, o conjunto ambiental, urbano e arquitetônico representativo do processo de formação do bairro da Liberdade desempenhará papel fundamental como material de permanência e de estruturação da memória desta área em processo de acelerada transformação; (CONPRES, 2016, p.01)

O imóvel do CCSP é destacado para Abertura de Processo de Tombamento dentre as edificações da área Vergueiro definida pelos estudos. Durante esse processo, conforme previsto no texto da Resolução, a partir a publicação qualquer projeto ou intervenção no edifício do CCSP deverá ser previamente analisado pelo Departamento do Patrimônio Histórico-DPH e aprovado pelo CONPRES. Essa regulamentação configura um instrumento importante para a atual gestão do edifício, contribui para a sistematização dos processos de planejamento das intervenções e reformas. Ademais, comprova a necessidade de preservação da Arquitetura e aprimoramento dos procedimentos de conservação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANELLI, Renato Luiz Sobral. Urbanização em rede: Os Corredores de Atividades Múltiplas do PUB e os projetos de reurbanização da EMURB (1972-82). *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 088.01, Vitruvius, set. 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.088/204>>.

Barboza, Emilene Ceará. *Estratégia de Sobrevivência de escravas, forras, livres e brancas pobres na São Paulo de fins do Império (1871-1889)*. São Paulo, FFLCH USP, 2012.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

NASCIMENTO, Gislaine M. *A representação do Lugar no Projeto de Arquitetura Pós-Moderno*. São Paulo, Universidade São Judas Tadeu, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Cristian. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

TELLES, Luiz. *CCSP-Centro Cultural São Paulo: um projeto revisitado*. São Paulo, Universidade Persbiteriana Mackenzie, 2002.

ZEIN, Ruth Verde. Centro Cultural São Paulo: Percorrendo novas dimensões. *Projeto*, n. 58, São Paulo, 1983, p. 24-25.

# EDIFICAR PARQUES/PARQUEAR A CIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE HABITAR A 'NATUREZA' URBANA NO FINAL DO SÉCULO 20 A PARTIR DO PARC DE LA VILLETTE E DOIS PREDECESSORES REFERENCIAIS, O PARC DES BUTTES- -CHAUMONT E O PARQUE IBIRAPUERA

Igor Guatelli

## RESUMO

Pensar sobre dimensões pouco tangíveis dos objetos de estudo tornou-se o desafio. Seguindo Heidegger, pensar a coisa como acontecimento apropriativo é considerar a *mundanidade* da coisa, o ser-no-mundo da coisa, sua existência como algo que se dá a pensar à espera de uma linguagem. Adveio que a história recente da relação entre natureza e cidade, entre *phusis* e *tekné*, talvez possa ser interpretada como uma relação labiríntica entre o *ergon* (a obra, o principal) e o *parergon* (o suporte que sustenta e interfere no *ergon*, o fora-da-obra na obra). Jacques Derrida, e sua insistente perscrutação sobre o *Parergon*, nos ajudou nessa empreitada.

O artigo transita entre uma abordagem conceitual-teórica e histórica e outra fenomenológica do Parc de La Villette em Paris para expandir-se como campo reflexivo sobre o devir e porvir dos parques urbanos a partir do final do século XIX. Assim, o Parc des Buttes-Chaumont em Paris e Parque Ibirapuera em São Paulo, parques referenciais, respectivamente, do século XIX e da primeira metade do século XX, foram incorporados como estratégia de análise do Parc de La Villette, com a formulação de algumas hipóteses sobre a relação natureza e cultura na cidade em tempos recentes. E essa relação talvez possa ser pensada a partir dos significados que o habitar parques na cidade ou o habitar uma cidade parqueada (a relação parergonal dentro-fora como uma oposição protagonista-antagonista ou como crescente simbiose e indiscernibilidade) podem ter.

Palavras-chave: *Ergon*, *Parergon*, Simbiose.

BUILDING PARKS/PARKING THE CITY:  
A REFLECTION ON THE PROCESS OF INHABITING  
THE URBAN *NATURE* AT THE END OF THE 20<sup>TH</sup>  
CENTURY FROM PARC DE LA VILLETTE AND TWO  
REFERENCE PREDECESSORS, THE PARC DES  
BUTTES-CHAUMONT AND THE IBIRAPUERA PARK  
ABSTRACT

Thinking about some less tangible dimensions of the objects of study became the challenge. According to Heidegger, thinking the thing as an appropriate event is to consider the *worldliness* of the thing, the being-in-the-world of the thing, its existence as something thought to be waiting for a language. It occurred that the recente history of the relationship between nature and city, between *ergon* (the main work) and *parergon* (the support that sustains and interferes with *ergon*, the out-of-work in work). Jacques Derrida, and his insistent examination of *Parergon*, supported us in this endeavor.

This article transit between a conceptual-theoretical and historical approach and a phenomenological one of the Parc de La Villette, in Paris, to expand as a reflexive field on the becoming and future of urban parks from the late nineteenth century. Thus, the Parc des Buttes-Chaumont, in Paris, and the Ibirapuera Park, in São Paulo, reference parks, respectively, of the nineteenth century and the first half of twentieth century, were incorporated as an analytical strategy of the Parc de La Villette, with formulation of some hypotheses about a relation between nature and culture in the city in recent times. Maybe this relation could be thought from meanings that inhabiting parks in the city or inhabiting a parked city (a parergonal relation inside-outside as a protagonist-antagonist opposition or as growing symbiosis and indiscernibility) could have.

Keywords: *Ergon*, *Parergon*, Symbiosis.

# EDIFICAR PARQUES/CONSTRUIR PARQUES EN LA CIUDAD: UNA REFLÉXION SOBRE EL PROCESO DEL HABITAR LA *NATURALEZA* URBANA EN EL FINAL DEL SIGLO 20 DESDE EL PARC DE LA VILLETTE Y DOS PREDECESTORES REFERENCIALES, EL PARC DES BUTTES-CHAUMONT Y EL PARQUE IBIRAPUERA

## RESUMEN

Pensar sobre las dimensiones poco tangibles de los objetos de investigación se ha convertido en el desafío. Adoptando Heidegger, el pensar sobre el objeto como acontecimiento apropiado es considerar la *mundanidad* de las cosas, el ser-en-el-mundo del objeto, su existencia como algo que se reflexiona a la espera de un lenguaje. Adelanto que la historia reciente de la relación entre naturaleza y ciudad, entre *phusis* y *tekne*, tal vez pueda ser interpretada como una relación laberíntica entre el *ergon* (la obra, el principal) y el *parergon* (el soporte que soporta e interfiere en el *ergon*, el fuera-de-la-obra). Jacques Derrida, y su insistente investigación sobre el *parergon*, nos auxilió en este destajo.

El artículo transita entre un abordaje conceptual-teórico de la historia y otro fenomenológico del Parc de La Villette en París para expandirse como campo reflexivo sobre el devenir y porvenir de los parques urbanos desde el final del siglo XIX. De esta manera, el Parc de Buttes-Chaumont en París y el Parque Ibirapuera en Sao Paulo, parques referenciales, respectivamente, del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, fueron incorporados como estrategia de análisis del Parc de La Villette, con la formulación de algunas hipótesis sobre la relación naturaleza y cultura en la ciudad en tiempos recientes. Y esta relación tal vez pueda ser pensada desde los significados que el habitar parques en la ciudad o el habitar una ciudad de parques (la relación *parergonal* dentro-fuera como una oposición protagonista-antagonista o como una creciente simbiosis y indiscernibilidad) puedan tener.

Palabras llave: *Ergon*, *Parergon*, Simbiosis.

E se a reprodução da natureza em um perímetro preciso na cidade não fosse mais a simples busca de idealização de um outro mundo dentro da cidade, um mundo como da *hortus conclusus* das épocas clássica e romântica, vista como exercício de auto-alienação de inspiração idílica?

E essa forjada natureza não fosse mais apenas o lugar de um mundo contemplativo, resultado de um mundo mecânico que constrói simulações naturais?

E se a natureza não fosse mais apenas inspiração e suporte para monumentos arquitetônicos?

E se, inversamente, a natureza chegasse ao limite de ser um “simulacro” de si-mesma deliberadamente desnaturalizando a percepção a fim de construir uma representação de cidade? Enfim, e se a natureza simulada na cidade não fosse mais apenas a antagonista de um protagonista, a cidade?

A partir do filósofo francês Jean Baudrillard, entenda-se simulacro como a emergência do outro a partir, ao mesmo tempo, de uma mimetização e corrupção do mesmo. Para Baudrillard, não deixa de haver uma “verdade” no simulacro, a verdade do próprio simulacro, que institui novos conteúdos e lógicas ao corromper e substituir aquilo que supostamente serve de inspiração.

Mas, como aquilo supostamente copiado não existe pois já foi falseado pelo próprio simulacro, o simulacro então não deixa de ser uma verdade. Mas, em que medida nos arriscaríamos a dizer que o parque de La Villette seria um simulacro? Arborizado, verdejado, mecanizado, tecnológico, imagético, polimórfico e polivisual, seria um avatar de cidade ou de natureza? Poderíamos dizer que o parque La Villette é simplesmente uma representação de natureza ou de cidade? Para tais questões talvez seja importante voltarmos à questão do futuro do passado.

## ERGON E PARERGONS DE LA VILLETTE

Em sua obra *La Vérité en Peinture*, Jacques Derrida (2010) discorre sobre o conceito de *Parergon* a partir do *Parerga* de Kant, presente na *Crítica do juízo*. Se o *ergon* é a substância, o principal, a obra, o *parergon* seria tudo aquilo que está fora-da-obra, além-da-obra, mas que, de alguma maneira se associa ao *ergon*. Aparentemente,

aquilo que excede o *ergon* mas se une a ele como suplementos ou apêndices seriam *parergons*.

Tal oposição é colocada por Kant a partir de uma discussão sobre a tulipa selvagem (o que há de mais belo na natureza, a substância essencialmente bela) e uma representação de tulipa em um quadro. Ao ver um quadro de uma tulipa em um museu, Kant vai falar sobre os *parergons* presentes no *ergon*, na obra. Esses *parergons* vão desde a própria tinta que representa a tulipa, à moldura do quadro e o próprio fato de uma tulipa estar a serviço da ornamentação da parede de um museu. Para Kant, toda essa situação seria um conjunto de *parergons*, de excessos, fora-da-obra, aléns-da-obra presentes na obra que interferem na própria obra, na apreciação da própria obra, o *ergon*, a tulipa.

Derrida (2010) expande o próprio conceito de *Parergon*, interrogando se além de *parergons* visíveis também poderíamos falar em *parergons* invisíveis: por exemplo, rastros presentes na fala ou escrita de alguém ao discorrer sobre algo. A substância (o que seria a sub-instância? O subjacente? O que subjaz? O que está por trás? O que é anterior, portanto? Mas, o subjacente não seria justamente aquilo que não se manifesta claramente? O secundário?), o *ergon*, a *ousia*, ao ser analisada, comentada ou interpretada por alguém já estaria sendo, desde o início invadida por *parergons*, por algo que vai além dela. Restituições, confirmações, subjacências, acréscimos anteriores à coisa, ao *ergon*, à *ousia*, são feitos no momento em que começamos a falar ou escrever sobre a suposta presença primordial.

Segundo Derrida (2010), inevitáveis *parergons* já estariam se unindo ao próprio *ergon* desde o início, mesmo antes do início, pois a aparente substância – o que parece ser substancial e fundamental – como fenômeno que chega não está livre de nossos aléns, nossos *fantasmas*, cultivados anteriormente a chegada dela, ausências que acabam por ser restituídas na própria coisa, tornando-se uma vez mais presenças que tomam o lugar do próprio *ergon*.

Ao longo da obra, Derrida (2010) nos leva a uma situação inquietante: tal como Kant, talvez o *ergon* só exista como a coisa *primeira* que chega. Qualquer ação distante da suposta *ousia*, da *arkhè*, da *phusis*, torna-se uma *parousia*, uma presença que se funde e ultrapassa a própria coisa, o *ergon*. Inevitavelmente o *ergon* é já desde o início, ou anterior a ele, uma associação de *parergons*.

Retornando ao Parc de La Villette, onde começaria e terminaria seu *ergon*, sua substância? O que pode ser considerado como o



principal, aquilo que, supostamente, faria parte da essência da *obra*, seu fundamento ou fundamental?

Talvez, tenhamos de iniciar pelas intenções do plano de transformação daquela área em um polo cultural, tecnológico, associado a um parque.

O Parc de La Villette como *ergon* inicia-se já como um *parergon*, com um além da-obra na obra, expresso pela associação de um programa de atividades culturais e tecnológicas à ideia de parque. O Parc de la Villette nasce como um suplemento da visão de parque, um parque pensado como extensão da cidade, um parque como superação e manutenção (*Aufhebung*) da ideia de parque, ao mesmo tempo. A visão histórica de parque, como porção de *natureza* dentro da cidade daria lugar à uma nova aliança natureza/cidade. O parque passaria a conter (e ser) uma extensão da cidade e não o inverso. Aliás, como poderia o parque ser completamente um outro em relação à cidade se ele já surge amalgamado à ela? Afinal, o Canal l'Ourcq, que o transpassa, faz parte de uma rede hídrica da cidade, utilizada para transporte de carga, mercadorias e passeio.

Seguindo a intenção fundamental do plano de transformação daquela área correspondente ao antigo matadouro da cidade, o *ergon* do Parc de La Villette seria esse: a cidade dentro do parque. A cidade dentro do parque já seria então, um *ergon* superado por um *parergon*, um excesso de artifício dentro de uma paisagem *naturalizada* e que se transforma no próprio *ergon*, no fundamento, da própria *obra*.

A visão histórica – *ergonal* ou *parergonal*? – de um campo urbanizado ou jardins e parques urbanos utilitários, com alguns usos e atividades comerciais e serviços de apoio à contemplação [como o Parc des Buttes-Chaumont, por exemplo] é excedida – um *parergon*, um além-da-obra dentro da obra – por outra que a supera: o parque se transforma em uma extensão da cidade; o parque passa a ser uma cidade verdejada.

O que então seria, a partir desse momento, o *ergon* e o *parergon*? Antigas delimitações entre parque e cidade se diluem e deslimitam; um e outro parecem se amalgamar de forma intensa, indiferenciando-se. Voltando às *folies*, por que cada uma é numerada a partir de um sistema de numeração por letras e números? Em um desenho do próprio Tschumi, há um desejo de continuidade dessa malha, de expansão para além dos supostos limites deslimitados do parque. A malha de *folies*, partindo de dentro, almejam um além da obra, além



dos limites do parque. *Parergon* às avessas, a malha de *folies* surge de dentro para já tornar-se um fora, um além- parque, além do *ergon*; de *dentro* do parque, almeja a cidade

Tal situação, entretanto, não nos impede de especular sobre possíveis outros *parergons* na atualização e concretização desse *ergon* advindo da fusão natureza-cidade, *phusis-tekne*.

Através de concursos públicos em sequência, a área de La Villette é povoada por quatro grandes edifícios, *extra-ordinários* monumentos arquitetônicos: *Cité de la Science et l'Industrie*, *Cité de la Musique*, *Le Zenith*, *Le Grande Halle*. Ao contrário de parques públicos como o des Buttes-Chaumont, onde percebe-se a presença de micro-estruturas arquitetônicas de apoio ao parque, o de La Villette é concebido a partir de macro-estruturas arquitetônicas icônicas na paisagem, edifícios que abrigam programas complexos e multidões que pagam para acessá-los, para vivenciá-los. O parque público de La Villette acentua uma lógica pertencente à cidade. A visita ao interior de algo segue a lógica da compra de um ticket de ingresso.

O parque público de La Villette é ocupado por edifícios arquitetônicos que convidam o passante ao ingresso pago. O parque público não se torna o outro da cidade, ele passa a ser uma continuidade *natural* do território urbano (figura 1).

De modo geral, seriam essas macro-estruturas arquitetônicas, *parergons* do *ergon*-parque? Mas esses supostos *parergons* - excessos, apêndices, adições - da obra, do *ergon*, parecem justificados e intrínsecos à própria história da cidade de Paris.

Como é de conhecimento, Bernard Tschumi vence o concurso para as áreas livres do parque com uma proposta baseada em um sistema de pontos, linhas e planos. Já mencionado, esse sistema parece corroborar intenção de se suavizar os limites entre *natureza* e *cidade*. Se o Parc de Buttes-Chaumont expressa-se como um outro ensimesmado, isolado da cidade (figura 2), composto por massas arborizadas, micro-estruturas de apoio e caminhos sinuosos e o parque do Ibirapuera, também isolado da cidade, expressa-se como conjunto monumental de arquiteturas ensimesmadas realçadas por um pano de fundo verde, o Parc de La Villette é uma mistura de ambos, mas estruturado a partir de um parcelamento do território efetivado a partir de micro-estruturas – as chamadas *folies* - que criam esquinas, cruzamentos; uma releitura morfológica da trama urbana.

Único caminho sinuoso do parque, o caminho *cinemático*, construído em chapa metálica, é uma homenagem de Tschumi ao

cinema, à arte do movimento. Movimento esse acentuado por um sistema de passarelas elevadas, rebaixadas, no rés-do-chão; o arquiteto celebra o movimento de corpos aleatório e multi-vetorial no espaço, tal como a cidade. Pontuando essa paisagem, pontos de parada desses percursos e trajetos, surgem as *folies*, micro-estruturas arquitetônicas concebidas como pequenos acontecimentos programáticos na paisagem. Dito, parecem expressar, de forma surreal, esquinas de quadras urbanas imaginárias.

Pensado pelo próprio arquiteto, essas estruturas poderiam, inclusive, extrapolar os limites do parque, invadindo a cidade ao longo do canal L'Ourcq (Tschumi imaginava prolongar um eixo até atingir a Maison de La Villette, histórico projeto de Ledoux, situada na extremidade do canal L'Ourcq). Limitações existentes entre parque e cidade seriam deslimitadas pelo crescimento progressivo dessa malha ortogonal imaginária, definida por *esquinas* coloridas de vermelho.

Novamente, de que ergon e parergons estaríamos falando? Seriam essas *casas vazias*, estruturas desnecessárias do parque? Um sistema suplementar dispensável para o funcionamento do ergon-parque? Morfologicamente, ao menos, parece que não.

## PARERGONS FENOMENOLÓGICOS DO PARC DE LA VILLETTE

O filósofo Martin Heidegger nos coloca em sua filosofia uma diferenciação ontológica entre o *ser* e o *ente*. Ao contrário da compreensão histórica de um ente que apresenta seu *ser*, Heidegger, em uma espécie de fenomenologia hermenêutica inverte o processo; o *ser* [*Ereignis*], o aparecimento do ente é que o apresentaria. O *ser* como acontecimento nada teria de *ente*, mas aquilo que dá o ente, as tensões, pulsações e intensidades que temporalizam o “ente”, introduzindo a diferença ontológica do ente.

A partir desse momento, deslocamos o foco: não mais procurar interpretar o Parc de La Villette a partir apenas de suas estruturas estáveis, arquitetônicas, mas a partir de sua vigência, de como ele virge na realidade como coisa, como ele acontece na cotidianidade. Resolvemos, então, temporalizá-lo, pensá-lo como algo que tem uma duração, que acontece com suas diferenças de intensidade de usos, levando a possíveis variações qualitativas significativas. Essas variações qualitativas, eventualmente, poderiam significar alterações do *ente*, do que parecem ser as principais características da obra. O *ser*

do Parc de La Villette, essa dimensão pouco tangível, quase invisível, dada pela temporização e manifestação de seus espaços, ao nosso ver, poderia suportar significativas mudanças qualitativas do conteúdo do *ente*, da obra, do *ergon*.

O parque como *aparecimento* e *acontecimento* no mundo, como expressão a partir dos usos e apropriações das pessoas e não a partir de sua material mais visível, poderia deslocar o próprio sentido do parque dado por suas macro-estruturas físicas.

Para nós, essas dinâmicas precipitadas pela presença das pessoas, pelo *agora* da ocupação de seus espaços, poderia ser um *além-da-obra* na obra, um *parergon*, um suplemento *previsto* pela própria obra, mas que, ao mesmo tempo, poderia interferir nos pressupostos definidos para esse *ergon*.

Para isso, resolvemos pensar também ao redor do parque, nas bordas do parque, nas possíveis diferenças entre a vigência dele e outro parque público muito próximo, quase contíguo, o Parc des Buttes-Chaumont.

Diz Jacques Derrida sobre o *parergon*:

Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'oeuvre mais il ne tombe pas à côté, il touché et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord (DERRIDA, 2010, p. 3).

Se o *parergon* é todo tipo de suplemento fora da obra mas já dentro da obra, nem absolutamente extrínseco, nem absolutamente intrínseco, talvez um suplemento que supre, como pensar o *ergon* – aquilo que parece ser próprio e essencial – do Parc de La Villette a partir de insondáveis ou secundários *parergons* dados não só pelo seu *ser-sendo* no mundo – sua existência como parque – mas também como uma situação parergonal de parque à luz de outros parques? Seria possível pensar o parque através de situações que, aparentemente, vão além de seus limites? Apesar de ser um parque com forte presença de ubíquas mega-estruturas arquitetônicas que funcionam a partir de uma lógica privada, de visitação controlada e acesso restrito, permitido pela compra de um ticket, o Parc de La Villette parece ser menos seletivo e mais hospitaleiro que seu vizinho, o parque, de acesso público controlado, des Buttes Chaumont.

Ao passarmos a ver os parques como presenças e acontecimentos no mundo, a partir do ser-sendo de cada um, podemos verificar que diferenças substanciais entre eles como existências nos levou às interpretações extrínsecas suplementares do Parc de la Villette. Diferenças de *intensidade* do grau de publicização desses dois parques, públicos, diferenças quanto à frequência e perfil social dos frequentadores dos parques e o grau de hospitalidade em seus arranjos programático-espaciais nos ajudaram a transbordar – ir além – aquilo que poderia ser entendido a priori como modalidade e categoria semelhantes de parque, ou seja, um parque público.

Uma certa ficção teórica construída e relacionada ao ser, à existência dos parques como presenças no mundo tornou-se fundamental para que pudéssemos refletir sobre as diferentes lógicas que, supostamente, suportam (*sous-portes*) sustentam, apoiam – o papel da moldura, do *parergon* – aquilo que parece ser o intrínseco e *natural* dos parques públicos, ou seja, sua hospitalidade incondicional, ou, ao menos, quase incondicional.

As diferenças iniciam-se já pela moldura mais visível, os limites que enquadram os parques: ao contrário do Parc des Buttes-Chaumont, inteiramente gradeado, com acessos pontuais e abertos até um certo horário do dia, a *moldura* física do Parc de La Villette inexistente, a integração espacial do parque com a cidade é ampla, aparentemente sem restrições. Não há entradas e saídas, os dois *portes* (portões, portas de acesso), de Pantin e de La Villette, duas estações de metrô nas extremidades norte e sul do parque, guardam apenas no nome a menção ao fechamento, à limitação.

O Parc des Buttes-Chaumont permanece como um além-da-cidade, um fora da obra dentro da obra, mas sempre extrínseco à ela. Submetido ao controle, aos horários de funcionamento e utilização, é sempre um outro, antagonista, dissonante e externo à cidade. Entraves removidos, La Villette, ao contrário, como já dito anteriormente, é um além-da-obra fundido à obra, amalgamado, permanentemente integrado ao que poderíamos considerar como o *ergon*, a cidade. Cidade e parque, parque e cidade, os encadeamentos, continuidades e justaposições de um no outro são explorados no limite de um descompasso solúvel e conciliação total.

Mas, as diferenças não se limitam à moldura física mais visível; os elementos programáticos e espaciais dos quais são compostos

definem distanciamentos consideráveis entre eles. O Parc de La Villette parece fazer mais concessões à cidade que seu vizinho, o Parc des Buttes-Chaumont.

Se o Parc des Buttes-Chaumont, construído no século XIX, é o exemplo do jardim inglês, recinto onde se dá o encontro do Homem com a Natureza para o exercício da contemplação demorada, onde *o sonho é autorizado*, como nos diz Gilles Clément (2012, p. 25), o Parc de La Villette configura-se como um exercício de paisagem semelhante a um lugar urbano, e não seu oposto.

Há uma noção de *paraíso na Terra* (deidade), de sofisticação espiritual associada ao silêncio contemplativo e introspectivo, no Parc des Buttes-Chaumont. Mesmo a presença de grande quantidade de pessoas não constitui *multidão* ou *massa*. Em oposição, há uma sensação de excesso, de massificação e popularização (o massificado se confunde com o popular na contemporaneidade) nas numerosas situações, congestões e simultaneidades de atividades e acontecimentos multi-escalares e de multidões em movimento no Parc de La Villette.

O Parc des Buttes-Chaumont, apesar da evidente ação cultural de Alphand ao construir uma natureza, é um parque que procura criar a ilusão idílica de um outro lugar, tendendo à introversão, ao fechamento, à ilusão de uma reaproximação arcaizante das origens puras da Arcádia, uma visão arcaica, talvez associada ao mito de *U-topos*, a Utopia, o nenhum-lugar como outro lugar, superior ao lugar da realidade banal. O Parc de La Villette, por oposição, é o parque da aceitação da cidade (talvez, das várias *cidades* de Paris, ao fazer referência aos vários tempos da vida urbana; dos jardins desenhados e repletos de entretenimentos de Versailles, à homenagem ao aço e ferro da passarela metálica do próprio Buttes-Chaumont, ou às exposições universais tecnológicas do fim do século XIX e início do século XX) como o lugar do *socius*, o único lugar do processo civilizatório, com seus conflitos, tensões, miscigenações étnico-raciais, um exercício de *urbes*. Há um distanciamento do *socius* real em direção ao seu apagamento no parque de buttes-Chaumont, um lugar ideal justamente por se opor à cidade do lado de fora. No Parc de La Villette, a cidade, o outro, é intrínseca ao parque, um fora-dentro, um parergon indissociável do *ergon*, do que parece ser a essência de um parque, ou seja, um momento arcaizante externo mas dentro da *urbes*.

Gilles Clément diz que o jardim tradicional carrega um projeto de sociedade, "il ne cesse de refléter une vision du monde en s'approchant

le plus possible d'un idéal de vie" (2012, p. 29). Ao acompanharmos o *ser* de ambos os parques, pudemos perceber diferenças intrigantes ligadas à dinâmica social, de ocupação e apropriação de seus espaços.

A quase monofuncionalidade do Parc des Buttes-Chaumont, sua estética bucólica, arcaizante, parece atrair um público (com características homogeneizantes) possivelmente interessado em refugiar-se da multidão, do caos e da agitação da cidade. Buttes-Chaumont parece o lugar ideal para o escapismo naturalista. A plurifuncionalidade do Parc de La Villette, por sua vez, parece dizer sim à estética urbana, ao processo civilizatório em curso; a expressão dessa diferença? Percebe-se, claramente, uma maiúscula miscigenação social no parc de La Villette, algo que não ocorre no seu vizinho. Talvez devido à sua plurifuncionalidade, simultaneidade de situações diversas de ócio e lazer cultural, franco apelo imagético de algumas estruturas arquitetônicas, presença de serviços que contemplam várias faixas de renda, o hóspede do La Villette confunde-se com o hóspede de Paris, uma cidade multi-racial. Visualmente dominante, o público do Parc des Buttes-Chaumont tende, flagrantemente, à homogeneidade, representado pelo tipo caucasiano médio; corredores e adultos e crianças envolvidas em confraternizações gastronômicas quase resumem o público do Buttes-Chaumont (figura 3). Ao contrário, há uma visível miscigenação social no La Villette, realizada por *piquinheiros*, corredores, ciclistas, skatistas, músicos amadores, batuqueiros de plantão, fisiculturistas, errantes com rádios nos ombros, simplesmente passantes, trabalhadores dormindo à sombra em horário de almoço, performáticos, visitantes de exposições e consumidores de cultura. O Parc de La Villette é um condensador do *socius* de Paris (figura 4).

Permitam-me, nesse momento uma digressão. Em sua obra, *La Vérité en Peinture*, Derrida (2010) dedica um capítulo (denominado "Restitutions") para discutir o *parergon* como uma *parousia*, uma presença além da obra, um phanestai, um fantasma, uma ausência presente na obra. Através da série *Sapatos*, de Van Gogh, Derrida recupera uma discussão entre Martin Heidegger e Meyer Shapiro sobre essa série. Sem entrar em detalhes, demonstra que ambos restituem, no quadro, suas ideologias e pensamentos formados independentemente do quadro, além da pintura; diz Derrida:

La logique du *parergon* ici l'oeuvre ôte à cet égard toute sécurité. D'autant plus que le *parergon* a peut-être ici la

forme de ce lacet qui rattache le dedans au dehors, si bien que le lacet (dedans-dehors) à moitié défait dans le tableau figure aussi le rapport du tableau à son dehors (DERRIDA, 2010, p. 378).

Fantasmas passam a povoar o quadro e um processo de fetichização da pintura de Van Gogh entra em curso. Para Derrida (2010), ambos se utilizam do quadro para corroborarem suas visões de mundo, um objeto útil capaz de fazer aparecer, através de seu *ser*, suas visões, paixões e crenças independentes do quadro, anteriores ao quadro (em seu livro *A origem da obra de arte*, Heidegger, sem nunca ter ocultado seu apreço pela natureza e pelas coisas da terra, parte da pressuposição do par de sapatos surrados, de coloração terrosa, ser de uma camponesa; Shapiro rebate-o, como comunista, aventa a possibilidade de ser um sapato de um operário de fábrica ou do próprio Van Gogh, na época em que morava com dificuldades, em Paris; o par de sapatos se transforma, nesse momento no próprio Van Gogh, uma *parousia*). *Os sapatos*, de Van Gogh, já estaria codificado antes mesmo de sua apresentação. Ao tecerem seus comentários, estariam de fato vendo o quadro ou estariam falando a partir de seus próprios rastros, crenças e valores, presenças ausentes, pergunta-se Derrida?

Risco sempre iminente, de analisar um fenômeno (*phainomenon*) a partir de nossos fantasmas (*phainesthai*), mas controlável se tornado consciente, procuramos, na medida do possível, construir uma interpretação dos fenômenos do parque a partir de um levantamento que levasse em consideração uma observação não apenas de sua materialidade, mas de sua existência, sua temporalização e espaçamento, um movimento do espaço no tempo, considerando-se, inclusive, as diferenças de ocupação em relação ao seu vizinho, o Parc des Buttes-Chaumont.

Esse movimento de diferenciação e diferimento no tempo, e sua interpretação para além de suas visibilidades e manifestações mais imediatas e visíveis, para nós, não seria possível se nos ativéssemos apenas no próprio La Villette; precisávamos de um termo de comparação para avaliar a expressão dessa ocupação do La Villette por seus hóspedes.

Assim, quase paradoxalmente, a construção de uma discussão *aprofundada* sobre o Parc de La Villette como um suporte urbano, deveria ultrapassar os limites do próprio parque. Interpretar o parque



como acontecimento no mundo, como expressão de um conteúdo, exige o exercício de ver para além das visibilidades mais visíveis. Como sugere Derrida, interrogar o suporte (*sous-porter*), nos impele a pensar sobre o que está por trás, por debaixo, implícito naquilo que é tomado como o mais visível e importante do *ergon*.

Sim, o Parc de La Villette, visivelmente, parece ser o lugar do sim à cidade, com sua complexidade, conflitos, caoticidade, errância, ao contrario de seu congênere, o Parc des Buttes-Chaumont. Diante do exposto, seria um risco, nesse momento, dizer que os *parergons* urbanos do parque são desde sua origem o seu *ergon*? E se a área de parque, de jardins e *natureza*, passassem a ser o *parergon* desse *ergon* concebido como uma área ajardinada da própria cidade? E se o Parc de La Villette fosse o seu contrário, uma Ville parqueada, ou uma Ville ajardinada?

Com uma paisagem dominada por grandes edifícios de alcance metropolitano – uma sede com conservatórios e auditório musical, um museu tecnológico, um imenso pavilhão de exposições, um hotel junto do Porte de La Villette, uma casa de shows – pequenas edificações comerciais, de serviços, de abrigo e ócio, intermediando a escala metropolitana e a escala local, ausência de entraves à circulação, o que leva à presença concomitante de transeuntes, errantes, passantes, hóspedes de diferentes raças, classes e etnias, mecanismos de mobilidade vertical, estações de metrô, estacionamento em subsolo, praças pavimentadas, um canal d'água - parte de um sistema hídrico metropolitano – para lazer e transporte de carga e passageiros, jardins, *play-ground*, carrossel, tendas, passeios arborizados em linha, extensos gramados planos, estamos falando de um parque urbano ou uma cidade parqueada?

Os suplementos urbanos, *parergons* da cidade, implantados no parque, parecem suprir (segundo Derrida, o suplemento também supre) a demanda de uma cidade e não de um parque. O Parc de La Villette acontece como uma *ciudadela* parqueada.

As *folies* são o *parergon* intencional do parque, mas, talvez, um *parergon* puro, um *parergon* nú, porque destituído e desprovido de qualquer intenção de restituir, completar ou exceder o que permanece por ser produzido para que o lugar se realize como parque. Ao mesmo tempo, esse sistema de pontos cria uma situação importante de suporte ao parque, algumas abrigando pequenos programas de apoio à vida cotidiana nas áreas abertas do parque.



Situado entre duas estações de metrô – *porte de la villette* e *porte de pantin* – pertencentes à linhas distintas de metrô, separadas por aproximadamente 1 quilômetro, o parque, sem fechamentos em seu perímetro, é um convite tanto à *flânerie* contemplativa como um convite à travessia retílinea dos transeuntes urbanos, uma travessia acentuada pela marquise ondulada, por elevadores e escadas que permitem a superação do canal L'Ourcq.

Diz Antony Vidler, em seu texto "Trick/Track", sobre o parque:

Pourtant, le parc de Tschumi retient au moins deux aspects formels des parcs historiques, soustraits à leur dissemblance et entièrement transformés quant à leur signification: l'axe/la ligne droite et le parcours/la ligne sinueuse, l'un étant la caractéristique du classicisme et l'autre celle du romantisme. Aucun n'essaie de se référer à ces modèles sinon par la forme: l'un et l'autre sont réutilisés comme les signes vides de leur patrimoine. Les *trois* routes de La Villette – la route aérienne (les axes couverts du pont surélevé, qui s'entrecroisent); la route terrestre (le chemin sinueux reliant les jardins philosophiques du flâneur du 20<sup>e</sup> siècle; et la route d'eau (le vieux canal commercial) – ne sont plus initiatiques, ni même évocatrices d'initiation. Elles sont simplement trois routes, traversant le parc de part en part (TSCHUMI, 2014, p. 80).

Vidler corrobora aquilo que já havíamos apontado. Através de um elaborado sistema de pontos (*folies*), planos (jardins) e linhas (percursos) sobrepostos, Tschumi desconstrói (e, ao mesmo constrói) o que poderia ser entendida como *flâneries* próprias de um parque, geralmente associadas ao passeio desinteressado, contemplativo. O canal L'Ourcq – por onde passam barcaças de carga e barcos turísticos – e as *folies*, com seus 12 metros de altura (e vários níveis), abrigando mínimos programas diversos de permanência favorecem esse complexo, multivalente movimento pelo parque, aéreo e terrestre, tal como o Buttes-Chaumont já apontava, mas com uma intensidade e multivetorialidade incomparáveis (figura 6).

Se é possível verificar uma almejada unidade nos desenhos dos parques do século XIX – mesmo no Parc des Buttes-Chaumont,

onde a ponte metálica parece intencionalmente destoar da paisagem idílica (figura 7) – e uma submissão, neutralização e relativa homogeneização das áreas livres abertas em relação aos monumentais edifícios do modernista Parque Ibirapuera, no Parc de La Villette almeja-se a autonomia e a justaposição.

La Villette é o espelho da metrópole atual, uma paisagem de fragmentos, evidentes dissociações espaço-temporais, trabalhadas em oposição, costuradas por linhas de mobilidade em vários níveis. O chão do La Villette desdobra-se em níveis sobrepostos multivetoriais, que, como a cidade, costuram e interrompem a paisagem.

Tal como a metrópole, La Villette é uma paisagem construída por pontos espaço-programáticos (*folies* e jardins) que se constituem como momentos [pontos temporais] capazes de construir narrativas (sequências e serialidade) diversas, desierarquizadas, multidirecionais (a malha regular de pontos, de 120x120 metros, reforça os trajetos, ao mesmo tempo que estimula os desvios e deslocamentos aleatórios) pelas linhas que os reúnem (marquise, passarelas, passeio cinemático), ao mesmo tempo que se conservam como unidades autônomas (*folies* e jardins).

A sinuosidade do Buttes-Chaumont, combinada a alguns eixos retilíneos aéreos, advém da própria topografia e de uma visão pitoresca de parque referenciada no parque romântico inglês; a serviço do passeio contemplativo.

No parque Ibirapuera, é sob a sinuosa marquise, a grande cobertura de ligação dos edifícios, que a rua vai se realizar em sua plenitude, como lugar da multidão envolvida em ações imprevisíveis, contingenciais, efêmeras, rotineiras, esporádicas, tal como uma rua urbana (figura 8). O sinuoso passeio cinemático do La Villette, atravessado por eixos retilíneos, com diferenças plani-altimétricas, forma um conjunto articulador de instantes múltiplos, jardins e edificações com características e programas diversos, não-complementares. Como um espaço urbano, um sistema de circulação construído a partir de cruzamentos, desvios e sobreposições que fortalecem o súbito, o encontro contingencial com momentos diversos e adversos.

Se o sistema de circulação do Buttes-Chaumont está associado à uma paisagem que tende à uniformização e homogeneidade, o sistema de circulação do La Villette está vinculado a evidente intenção de possibilitar a construção de narrativas inusitadas e imprevistas pelos usuários e transeuntes. O parergonal (excessivo?) sistema de circulação do La Villette é um estímulo à deriva por uma paisagem

formada por rastros espaço-temporais, espólio atualizado do passado agenciado a fragmentos edificados baseados em estéticas das vanguardas do início do século, do construtivismo russo ao futurismo italiano. Manipulações disjuntivas e associações espaço-temporais são a base para a construção de uma paisagem artificial que evoca o natural, ou seja, que insta o transeunte a construir leituras e narrativas espontâneas e incidentais.

## REFLEXÕES EM TORNO DA RELAÇÃO ENTRE NATUREZA E CIDADE: RASTROS DO PASSADO E FUTURO CONCLUSÃO

Dos parques do século XIX ao Parc de La Villette verificamos não mais apenas lugares do encontro social mas microsociabilidades heterogêneas, em movimento. Como a cidade contemporânea, o Parc de La Villette seria uma tipologia de parque baseada na acumulação, promiscuidade interativa, onde, o que importa não é o desenho mas a quantidade de situações justapostas e superpostas; tal como a cidade, não mais um contexto ou textos legíveis, mas intertextualidades. O que interessa é que se almeja não o todo harmônico e coerente mas o conflito intertextual, condição histórica da cidade.

Se, no Parc des Buttes-Chaumont ainda temos a constituição de lugares caracterizados como refúgios da realidade e que tendem à introversão e confinamento sociais, do parque Ibirapuera em direção ao Parc de La Villette temos o seu contrário, uma progressiva abertura em relação à complexa vida urbana e social, não identitária, não relacional. Se ainda há uma simbolização espacial no parque Ibirapuera que, de alguma forma remeta à ideia de uma *natureza* encravada na realidade caótica da metrópole, ela praticamente torna-se seu próprio espectro, atormentado pelos paroxismos e contradições do *continuum* espacial proporcionado pelo La Villette e seus epígonos contemporâneos.

Parqueamentos urbanos como o Promenade Plantée e o Viaduc des Arts, em Paris, o High Line, em Nova York seriam um desdobramento dessa simbiose ergon-parergonal entre natureza e cidade inaugurada pelo Parc de La Villette. Estruturas não mais necessárias, excessos, voltam a se fundir à cidade por excederem seu papel *natural* ou original. Através da técnica, tornam-se um *parergon-ergonal* ao se aproximarem da *phusos*.

CLÉMENT, Gilles. *Jardins, paysage et génie naturel*. Paris, Librairie Arthème Fayard et Collège de France, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo, edições Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. *La Vérité en Peinture*. Flammarion, n. 57, Paris, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Psyche: Inventions of the Other – volume II*. California, Stanford University Press, 2008.

DROIT, Roger-Pol (org.). *Figures de L'Alterité*. Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

GIRST, Thomas. *The Duchamp Dictionary*. London, Thames Hudson, 2014.

GUATELLI, Igor. *Arquitetura dos entre-lugares, sobre a importância do trabalho conceitual*. São Paulo, Senac, 2012.

HEGEL, G.W.F. *A ciência da lógica*. São Paulo, Editora Barcarolla, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *O Acontecimento Apropriativo (l'événement appropriatif)*. Traduit de gesamtausgabe III. Abteilung : Unveröffentlichte Abhandlungen Vorträge – Gedächtnis. Rio de Janeiro, Editora Forense LTDA, 2013.

JARRASSÉ, Dominique. *Grammaire des Jardins Parisiens*. Paris, Parigramme, 2007.

MARTIN, Sylvia. *Futurismo*. Colonia, Taschen, 2005.

ORLANDINI, Alain. *La Villette 1971-1995 : Histoires de Projets*. Paris, Somogy Éditions d'Art, 2007.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

ROUAUD, Jean. *Promenade à La Villette*. Paris, Éditions d'art Somogy, 1996.

RODRIGUES, Marly. *Parque Ibirapuera*. São Paulo, Metalivros, 2012.

TERRIN, Jean-Jacques. *Jardins en Ville Villes en Jardin*. Paris, Éditions Parenthèses, 2013.

TSCHUMI, Bernard. *Tschumi Parc de la Villette*. London, Artifice Books on Architecture. 2014.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge/Massachusetts, The MIT Press, 1999.

# METRÓPOLE: CONSTRUÇÃO, USOS E PRESERVAÇÃO DE UM PROJETO MODERNO

Sabrina Studart Fontenele Costa  
Gabriela Mascarenhas Piccinini

## RESUMO

Este artigo analisa o aparecimento, a consolidação e a preservação do edifício Metrôpole. Projetado pelos arquitetos Giancarlo Gasperini e Salvador Candia, em 1959, o conjunto transformou-se em símbolo da dinâmica urbana e da forte rede de sociabilidade que caracterizou a região em meados do século XX. Este conjunto é formado por dois volumes interligados: uma galeria comercial com cinco pavimentos que ocupa todo o lote e uma torre de escritórios de 23 andares. Atualmente, problemas de gestão e conservação da galeria e da torre de escritórios reforçam a necessidade urgente de compreender aspectos projetuais e construtivos do edifício para sua preservação e reconhecimento de seus valores culturais. O trabalho se articula a partir de pesquisa histórica, bibliográfica, iconográfica, levantamento de artigos de jornais e análise do estado atual de conservação a partir do trabalho de campo.

Palavras-chave: Galerias modernas, Conservação, Patrimônio cultural.

## METRÓPOLE: CONSTRUCTION, USE AND PRESERVATION OF A MODERN PROJECT ABSTRACT

This article analyzes the design, consolidation and preservation of the Metropole Building. Designed by architects Giancarlo

Gasperini and Salvador Candia, in 1959, the complex became a symbol of the urban dynamics and sociability network that characterized the region in the mid-twentieth century. This cluster consists of two interlinked volumes: a five-storey commercial gallery that occupies the entire lot and a 23-storey office tower. Currently, management and conservation problems of the gallery and the office tower reinforce the urgent need to understand the design and construction aspects of the building for its preservation and recognition of its cultural values. The work is based on historical, bibliographical, iconographic researches, and surveys of newspaper articles, as well as analysis of the current state of conservation from field work.

Keywords: Modern galleries, Conservation, Cultural heritage.

## METRÓPOLE: CONSTRUCCIÓN, USO Y PRESERVACIÓN DE UN PROYECTO MODERNO RESUMEN

Este artículo analiza el surgimiento, consolidación y conservación del edificio Metrópolis. Diseñado por los arquitectos Giancarlo Gasperini y Salvador Candia, en 1959, el conjunto se ha convertido en un símbolo de la dinámica urbana y una fuerte red de sociabilidad que caracterizan la región en la segunda mitad del siglo XX. Este conjunto se compone de dos volúmenes interconectados: una galería comercial de cinco plantas que ocupan la totalidad del lote y una torre de oficinas de 23 plantas. Actualmente, la gestión de conflictos y la conservación de la galería y la oficina de la torre refuerzan la necesidad urgente de comprender aspectos proyectivas y constructivas del edificio para su preservación y el reconocimiento de sus valores culturales. El trabajo se estructura a partir de la investigación histórica, la literatura, de las iconográficas, del levantamiento de artículos de periódicos y de las análisis del estado de conservación actual de los trabajos de campo.

Palabras llave: Galerías modernas, Conservación, Patrimonio cultural.

## EDIFÍCIO METRÓPOLE: BREVE HISTÓRICO DA CONSTRUÇÃO

Na região central de São Paulo, o rico acervo de edifícios modernos localizados no entorno da Praça da República relaciona-se com o processo de verticalização da cidade e configura no nível do solo espaços de permeabilidade urbana. O edifício Metrôpole foi o símbolo da dinâmica urbana e da forte rede de sociabilidade que caracterizou a região em meados do século XX. Como apresentaremos neste artigo, anúncios e reportagens de jornal demonstram a diversidade de grupos e atividades pelos vários pavimentos da galeria comercial. Passado mais de meio século desde sua inauguração é possível identificar a transformação nos usos e no público da galeria, objeto de interesse de uma população interessada em produtos e serviços exclusivos. Além disso, problemas de gestão e conservação da galeria e da torre de escritórios reforçam a necessidade urgente de compreender aspectos projetuais e construtivos do edifício para sua preservação e reconhecimento de seus valores culturais.

A referência à metrópole que se configurava apresenta-se não só no nome do empreendimento, como também em seu programa: uma torre de escritório de 23 andares, 180 lojas na galeria, um cinema com 1.200 lugares e dois pavimentos de estacionamento com capacidade de abrigar 131 carros (*Habitat*, 1960). Enquanto o acesso à torre é controlado e concentrado no centro do volume vertical, nos pavimentos da galeria o deslocar-se é livre e incentivado a partir de ferramentas dos projetos.

A decisão de distribuir o programa do conjunto nestes dois volumes – galeria horizontal e torre vertical – foi impactada pela legislação do período que sugeria uma relação intensa entre as atividades que se desenvolviam no térreo dos edifícios e a verticalização da cidade. Especialmente a avenida São Luis – a via limite do lote onde o edifício se implanta – passou em poucas décadas de uma singela rua para uma das grandes vias do Plano de Avenidas do prefeito Francisco Prestes Maia,<sup>1</sup> planejada

---

1. O Plano de Avenidas, proposto pelo então engenheiro Francisco Prestes Maia em 1930, defendia a criação de um sistema de circulação que permitisse maior facilidade de deslocamento pela cidade, a abertura de novas e o alargamento de antigas avenidas e foi executada especialmente na gestão de seu proponente enquanto prefeito. Uma análise mais aprofundada do trabalho sugere uma ligação com as experiências de anéis de circulação realizados em diversas cidades europeias, como também uma relação com o rodoviarismo americano. Na sua primeira gestão como prefeito (1938-1945), Prestes Maia alargou ruas, abriu novas avenidas e atraiu uma série de investimentos para a região do entorno da Praça.



como braço do Perímetro de Irradiação<sup>2</sup> que deveria colaborar com a eficiência da circulação de veículos sobre rodas na área central. Com as transformações físicas na região, os terrenos – até então ocupados por chácaras – foram sendo substituídos por prédios altos e modernos de escritórios, habitação, comércio e serviço.

O conjunto moderno construído no entorno da praça da República relacionava-se com a tecnologia do concreto armado, a racionalidade construtiva e funcionalidade espacial. O avanço incipiente da tecnologia da construção civil possibilitou a construção de edifícios cada vez mais altos, que se concentraram em um primeiro momento nessa região de grande valorização imobiliária. Ali, foram construídos alguns dos mais marcantes arranha-céus modernos de São Paulo. Fato observado pelo historiador Giedion, no prefácio do livro *Arquitetura moderna no Brasil*, de Henrique Midlin: “as indústrias de cimento no Brasil são pouco expressivas; no entanto, os arranha-céus brotam por toda parte” (GIEDION, 2000, p. 17).

Os arquitetos Salvador Candia e Giancarlo Gasperini reconheciam a dinâmica do lugar e se utilizaram das ferramentas de projeto para tornar o acesso aos pavimentos da galeria interessantes e convidativos. Assim, os três acessos são generosos e conectados aos espaços de passagem. É possível considerar a ligação Praça Dom José Gaspar com a rua Basílio da Gama como um eixo principal. Este se conecta perpendicularmente com o eixo do acesso pela avenida São Luis, que se desdobra na possibilidade de circular ao redor do jardim interno do edifício. A presença deste núcleo verde – implantado no pavimento abaixo do térreo – reforça esta ideia de continuidade entre a galeria e a praça, também bastante arborizada.

O desenho da galeria apresenta pelo menos três *praças* bem delimitadas que se configuram como espaço de permanência: aquela localizada no pavimento inferior (nas proximidades do jardim interno), a da última laje da galeria comercial e a grande área de acesso ao edifício entre os acessos da praça Dom José Gaspar e da rua Basílio da Gama. Esses três espaços são claramente apresentados como espaços de convívio, no entanto, é possível afirmar que toda galeria apresenta-se também como um espaço de forte urbanidade.

---

2. O Perímetro de Irradiação tratou-se de um anel viário proposto no Plano de Avenidas que buscava essencialmente desviar o trânsito que cortava o Centro e descentralizar a vida comercial que se dava no triângulo histórico. Este anel tangenciava pontos importantes da cidade no Centro, como a praça João Mendes, a Sé e o Mercado Municipal e também colocava em destaque a praça da República.



O edifício Metrópole insere-se em uma rede de galerias cujos térreos permitiam uma nova forma de ocupar o lote. No caso de São Paulo, o que se entende por “galeria comercial” apresenta um desenho que se diferencia da proposta original europeia, em especial da francesa. Configuram-se como corredores de ligação entre ruas (na maioria das vezes, duas) com frentes de lojas voltadas para o seu interior. Estas galerias ligavam vias com um fluxo alto de passagens de pessoas, no entanto não apresentavam iluminação zenital, nem se destacavam pelo corredor central com pé-direito duplo ou triplo, porque, em geral, localizavam-se no pavimento térreo de edifícios de vários andares.

Pilotis, corredores-ruas, acessos por diferentes níveis, liberação do térreo e construção de galerias enfatizavam a íntima relação entre os espaços internos e externos nessas construções modernas, ou seja, na tentativa de solucionar a escassez de lotes voltados para o comércio na região central, foram criados espaços privados com características de espaços públicos. As galerias eram pontos de circulação e de encontro de grupos que se deslocavam pelo entorno da Praça da República. Pois, como escreveu a socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda sobre os anos 1950:

A cidade era imensa, mas o centro, onde a vida mundana se desenrolava, era um quadrilátero reduzido, onde todos os lugares poderiam ser alcançados a pé. Do Teatro Municipal à Avenida São João, passando pela Praça Júlio Mesquita, alcançando as ruas do Arouche, Bento Freitas e Rego Freitas, atravessando pela 7 de Abril ou Barão de Itapetininga, para desaguar na 7 de Abril, rumo à Praça Dom José Gaspar, de volta à Biblioteca Municipal, daí até a rua Maria Antonia (ARRUDA, 2001, p. 64).

## SOS: DIVERSIDADE E VITALIDADE DA PRIMEIRA DÉCADA

Esta urbanidade é proporcionada por recursos projetuais e pela pluralidade de funções e atividades do entorno. Esta efervescência é reconhecida inclusive por vários autores e registrados em crônicas, poemas e filmes do período (COSTA, 2015). Dois filmes marcantes dos produzidos na década de 1960 utilizam-se dos espaços da galeria como pano de fundo para a representação da modernidade que se apresentava no período: *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) de Luís Sérgio Person e *Documentário* (1966) de Rogério Sganzerla.

Nos dois casos, a galeria apresenta-se como foco de área de grande agitação, de encontros e reuniões dos estudantes, professores, trabalhadores e curiosos que circulavam pela região.

Fato atestado pelas reportagens do jornal *O Estado de São Paulo* anuncia uma série de eventos e atividades artísticas na primeira década de funcionamento do edifício. São comuns anúncios de lançamento de livros e de filmes, apresentação de grupos musicais e teatrais, além de abertura de exposições. Nos anúncios publicitários do período, ganham destaque as muitas agências de turismo, lojas de mobiliários, de roupas e de peruca.

Em 1967, uma reportagem intitulada “Tem tudo, menos o guarda-chuva<sup>3</sup>” apresentava um guia de como se deslocar entre as várias opções que a galeria oferecia. Dizia: “a melhor pedida para um programa noturno hoje em São Paulo é a Galeria Metrópole, onde você encontrará 32 casas, desde inferninhos até boates de luxo, passando por bares e restaurante”. O jornalista descreve a diversidade do público da galeria: “beatniks, cantores famosos, travestis de homem para mulher e de mulher para homem, pintores, intelectuais, a esquerda festiva, a direita reacionária, garotas do iê-iê-iê, espanholas esgoelando Granada, a juventude livre, a juventude quase livre e a juventude que tem vontade de ser livre se misturam nas vias internas da Galeria”.

Um levantamento inicial nos arquivos do jornal Estado de São Paulo demonstra que entre 1965 e 1970 foram anunciados lançamentos de livro, aberturas de exposição, apresentações teatrais e musicais que reforçavam a importância da galeria como espaço de encontros e apresentações. As notícias também divulgam que “cinco pessoas foram detidas às primeiras horas da madrugada de ontem, na Galeria Metrópole, porque brincavam nas escadas-rolantes ali existente”<sup>4</sup> e as batidas policiais nas diversas boates ali existentes. Em 1969, a reportagem afirmava “todo o centro da cidade foi vasculhado pela Polícia, especialmente a Galeria Metrópole, rua Major Sertório e adjacências, onde estão concentrados grande número de *boites* e *inferninhos*, geralmente focos de marginais de toda espécie”.<sup>5</sup> Não é a toa que em 1968 – em plena ditadura militar brasileira – foi anunciada uma campanha de moralização da cidade de São Paulo que tem como foco inicial a Galeria Metrópole.

---

3. Jornal *O Estado de São Paulo*, 16 de junho de 1967, p. 31.

4. Jornal *O Estado de São Paulo*, 01 mar. 1967, p. 15.

5. Jornal *O Estado de São Paulo*, 05 ago. 1967, p.15.

A partir dos anos 1970, a vida cultural, econômica e política da cidade que ocorria na região central começou a se deslocar para outros núcleos. Diversas sedes de empresas e bancos migraram para os novos edifícios da Avenida Paulista aumentando fortemente o valor do metro quadrado naquela região cuja paisagem mudaria com a substituição gradual dos antigos casarões das famílias abastadas por torres de apartamentos e escritórios. Fenômeno semelhante ocorreria no início da década de 1990 com a ocupação da região sudoeste da cidade, em especial da Avenida Luis Carlos Berrini, onde algumas das mais importantes empresas multinacionais implantaram suas sedes. Neste contexto, muitos dos edifícios modernos do Centro perderam parte de sua ocupação, deixando de lado um estoque imobiliário valioso.

No entanto, na última década, percebe-se a retomada destes espaços por outro público. No caso da Galeria Metrópole, é perceptível ocupações das lojas da galeria por designers, arquitetos, artistas independentes, produtoras, entre outros. Esse novo nicho concentra-se nos andares superiores da galeria, e em geral buscam o edifício não só pela sua localização, mas também por seu valor simbólico, quase que nostálgico, da urbanidade e da modernidade da metrópole.

Assim, também nos andares superiores começam a reaparecer os bares, galerias e livrarias ligados aos novos usuários, ficando nos andares próximos ao térreo, os restaurantes, bares e cafés, que funcionam majoritariamente no horário do almoço.

Outro ponto interessante é a prevalência de serviços na galeria. Enquanto as antigas agências de turismo, os salões de cabelereiro e seguradoras lentamente deixam este espaço pela busca de áreas com aluguéis mais baixos, os antigos estabelecimentos comerciais praticamente desapareceram.

Uma nova realidade se configura no edifício apresentando questões contemporâneas de como lidar com a conservação física do prédio e incorporar os novos programas de maneira a preservar a vitalidade urbana que foi sempre tão marcante na história do exemplar moderno.

## CONSERVAÇÃO E GESTÃO: ESTADO ATUAL

Tanto a galeria, como a torre de escritórios sofrem com o envelhecimento do edifício. Alguns problemas como o descolamento de pastilhas das fachadas são também observados em diversos edifícios

modernos da região. Outros, como a ferrugem já em grau avançado nas peças metálicas da fachada são provavelmente decorrentes da falta de manutenção frequente. Tais questões poderiam ser facilmente solucionadas, já que a proximidade com o sistema projetual nos permite desenvolver soluções que respeitem a materialidade da construção, ou mesmo localizar fabricantes ainda ativos das peças originais. Esse cuidado, no entanto, nem sempre é tomado, já que a falta de distanciamento histórico dificulta a atribuição de valor à obra.

Os edifícios de escritórios, pela natureza do seu programa e da sua utilização, oferecem uma complexidade e uma multiplicidade de problemas, fazendo com que as ações para a preservação dos seus valores históricos e artísticos se equilibrem com as exigências modernas de eficiência, e ainda apresentem uma relação custo-benefício compatível com o contexto socioeconômico, bem como atendam às exigências normativas e de legislação, fatores estes que permitiram explorar uma variedade de temas ligados a sua preservação (CARVALHO, 2006, p.09).

Dois exemplos paradigmáticos podem ser analisados quando se trata de restaurar torres de escritório: a Lever House (1952), em Nova Iorque e a Torre da Pirelli (1956), em Milão. O primeiro edifício era sede de uma companhia de sabão e foi projetado por Gordon Bunshaft, do Skidmore, Owings e Merrill. Apresenta uma fachada tipo pele de vidro que se relacionava diretamente à ideia de higiene e modernidade da empresa. Uma análise formal do conjunto americano apresenta uma relação direta com o edifício Metrópole: uma torre implantada acima de um volume horizontal que ocupa todo o lote e forma um espaço arquitetônico com características de espaço público. Em 1982, a Lever House foi designada como marco da cidade de Nova York pela New York's Landmark Preservation e foi incluída no Registro Nacional (*National Register*), em 1983 (PRUDON, 2008).

Com o passar dos anos, os vidros foram sendo substituídos ou pintados (para controlar a incidência de luz e calor) e os interiores apresentavam problemas de infiltração por conta da corrosão dos caixilhos. Em 1997, o autor do projeto original - o escritório Skidmore, Owings and Merrill - foi contratado pelo atual proprietário do prédio para pensar as fachadas, o terraço e a praça no nível térreo. A solução apresentada e aprovada pela Landmarks Preservation Commission

de Nova York foi a substituição da pele de vidro – considerando que grande parte dos vidros já havia sido substituída e que seus suportes estavam corroídos – de maneira a respeitar a aparência original (CARVALHO, 2006). O resultado é uma fachada totalmente refeita com uma aparência muito próxima da original, de maneira a manter a mesma imagem que se consolidou na paisagem nova-iorquina. Segundo Prudon (2008), este caso transformou-se num modelo de solução que apresentava uma pesquisa profunda, desenvolvimento cuidados e uma comunicação eficiente com a comunidade geral e com os órgãos de preservação.

No caso do edifício da Pirelli, por outro lado, aplicou-se as técnicas do restauro crítico conservativo nas fachadas contínuas em curtain walls, demonstrando que as questões envolvendo o restauro do moderno não são tão diferentes daquelas colocadas aos monumentos antigos, desde que se aplique a metodologia com rigor teórico e científico. (SALVO, 2006)

O arranha-céu italiano, projeto de Gio Ponti e Pier Luigi Nervi, foi reconhecido desde a construção pela alta sofisticação das soluções arquitetônicas e pelo emprego do valorizado design italiano em uma obra de linguagem internacional. Durante 50 anos o invólucro manteve-se em bom estado de conservação até que em 2002 o choque de um avião monomotor (Commander-112) contra a fachada do edifício danificou permanentemente os perfis de dois andares. No ano seguinte, a comissão de restauro<sup>6</sup> considerou então fundamental a máxima conservação e recuperação da materialidade do edifício. Optou-se pela desmontagem cuidadosa, recuperação e re-colocação de cada um dos antigos perfis metálicos não atingidos pelo acidente, evitando-se ao máximo o descarte de material.

Assim, ainda que as abordagens teóricas de intervenção nos exemplos anteriores pareçam diametralmente opostas, ambas apostam na recuperação da unidade visual das fachadas únicas, aspecto fundamental para esse tipo de arquitetura.

No caso do edifício Metrópole, observa-se um fenômeno ainda no cuidado com as obras modernas brasileiras: adaptações são feitas sem o cuidado de manter a integridade do edifício, infringindo na sua composição arquitetônica e também na percepção dos seus

---

6. Logo após o acidente, foi nomeada uma comissão técnico-científica pelo governo da região da Lombardia, na qual continha nomes como Pietro Petrarola, Maria Antonietta Crippa, Carla Di Francesco e Giovanni Carbonara.

espaços. Na torre, além dos problemas decorrentes da fragilidade dos materiais e falta de manutenção, a unidade visual é quebrada pela inserção de caixas de ar condicionado na fachada e colocação de insulfilme ou adesivos nas janelas. Tais intervenções acontecem a partir das mudanças nas necessidades dos usuários que não eram previstas pelos arquitetos.

Este caso é ainda mais rotineiro quando se trata de projetos comerciais, que muitas vezes não são devidamente reconhecidos como importantes marcos na história da arquitetura brasileira.

Ainda que exista uma administração e zeladoria total, na galeria Metrópole, cada dono de cela comercial defende o direito de manter seu próprio espaço da maneira que lhe for mais conveniente. Nesse caso, os valores individuais se sobrepõem ao interesse coletivo de preservar a unidade visual do edifício, e quanto mais se perde essa unidade, mais essas práticas tendem a acontecer.

Isso é facilmente percebido quando observamos as alterações das chapas metálicas perfuradas. A maior parte delas já foi trocada por placas com o logo do negócio, ou então foram cortadas para a passagem de encanamento e instalação de ar-condicionado (os chamados janelheiros).

Quanto às placas metálicas, é interessante observar que elas se mantêm, ainda que modificadas, mais nos andares superiores da galeria. Com influência da comunidade ligada às artes, design e arquitetura nesses dois andares, o edifício tende a sofrer menos alterações, provavelmente pelos valores que os próprios usuários atribuem ao edifício.

Outro fenômeno é ocupação por mesas e cadeiras nas áreas de circulação e estar que seriam responsáveis por criar a fluidez entre as partes da galeria e manter a continuidade entre interior, praça e rua. Em alguns casos como a colocação da portaria e de quiosque próximo à escada rolante no andar térreo, o fechamento completo da varanda do primeiro andar por toldos e a expansão de lojas no subsolo, não há apenas interrupção de fluxo, mas também barreiras visuais que impedem completamente a percepção espacial da obra.

## BREVES CONSIDERAÇÕES E POSSIBILIDADES

Ainda que tenhamos enumerado problema de conservação, o edifício Metrópole está hoje em bom estado comparado a outras obras modernas do mesmo período. A rápida valorização, após um

longo período de esvaziamento da região, colocou em evidência novamente os ícones da arquitetura moderna e as questões teóricas e operacionais relativas a preservação de tais edifícios.

A rápida atribuição de valor, não só pelas comunidades diretamente ligadas a ciência da preservação, mas também a partir de um público específico que volta a frequentar os edifícios, é benéfica para a manutenção contínua e também para a reabilitação da área central como um todo. No entanto, essa valorização quase que orgânica deve ser encarada com um pouco de desconfiança. A chegada de novos públicos à galeria é apenas uma amostra do processo de gentrificação que ocorre em uma área específica da região central e a preferência pela arquitetura emblemática continua a perpetuar o descaso com a arquitetura do cotidiano.

A falta de distanciamento histórico para atribuição de valor, agravada pelo alto contingente numérico, torna a seleção do que preservar uma complexa tarefa. A predileção por alguns edifícios leva em conta a imagem construída pelos arquitetos modernos, ainda que muitos deles estejam em avançado estado de degradação.

Assim, a seleção e preservação de uma rede diversificada e representativa de edifícios modernos são essenciais para que essa arquitetura seja valorizada em seus mais diferentes aspectos. O restauro de tais obras deve então considerar tanto a distribuição espacial e as técnicas construtivas presentes no projeto originalmente, quanto as adaptações feitas para entrar em conformidade com as necessidades contemporâneas.

Para a preservação do edifício Metrópole, acredita-se que o caminho deveria ser resguardar suas qualidades formais para valorizar também seus aspectos simbólicos. Características fundamentais do projeto, como a integração dos espaços da galeria com seu entorno imediato e a unidade visual da fachada, podem ser recuperadas a partir de um projeto de restauro cuidadoso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arruda, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio do século XX*. São Paulo, Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

CARVALHO, Claudia Suely Rodrigues de. *Preservação da arquitetura moderna: edifícios de escritórios no Rio de Janeiro construídos entre 1930-1960*. 2006. Tese doutorado. São Paulo, FAU USP, 2006.



COSTA, Sabrina Studart Fontenele. *Edifícios modernos e traçado urbano no Centro de São Paulo*. São Paulo, Editora Annablume, 2015.

CUNHA Jr., Jaime. *Edifício Metrópole: um diálogo entre arquitetura moderna e cidade*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2007.

FERRONI, Eduardo Rocha. *Aproximações sobre a obra de Salvador Candia*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU USP, 2008.

FERRONI, Eduardo; Iwamizu, Cesar Shundi (orgs.). *Salvador Candia*. São Paulo, Editora da Cidade, 2013.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

Conjunto de Edifícios Maximus. *Habitat*, n. 59, São Paulo, abr. 1960, p. 3-9.

PRUDON, Theodore H. M. *Preservation of Modern Architecture*. New Jersey, John Wiley & Sons, 2008.

OKSMAN, Silvio. *Contradições na preservação da arquitetura moderna*. Tese doutorado. São Paulo, FAU USP, 2017.

RIVERA, David. *Dios está em los detalles. La restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno*. Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2012.

ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. São Paulo, Publifolha, 2001.

SALVO, Simona. A restauração do arranha-céu pirelli: a resposta italiana a uma questão internacional. *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU USP*, n. 19, 2006, p. 198-210.



*Arquiteturas do patrimônio moderno paulista: reconhecimento,  
intervenção, gestão, 2017*

ISBN 978-85-88157-16-3

© Audrey Migliani Anticoli

© Fernanda Critelli

© Silvia Raquel Chiarelli

© Tais Ossani

Este livro é uma produção científica de distribuição gratuita. O conteúdo dos textos, traduções e revisões são de responsabilidade de seus respectivos autores.

**DESENHO DA CAPA**

Leda Brandão de Oliveira

---

A772

Arquiteturas do patrimônio moderno paulista: reconhecimento, intervenção, gestão [livro eletrônico] / (orgs.) Audrey Migliani Anticoli, Fernanda Critelli, Silvia Raquel Chiarelli, Taís Ossani. – São Paulo: Alter Market, 2017.

6,5 mb ; PDF.

Seleção de trabalhos apresentados no V Seminário Docomomo SP 2017.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-88157-16-3

1. História da arquitetura moderna. 2. Arquitetura brasileira. 3. Arquitetura paulista. 4. Preservação do patrimônio. 5. Drenagem urbana. I. Critelli, Fernanda. II. Chiarelli, Silvia Raquel. III. Ossani, Tais. IV. Título.

CDD 724.9

---